UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LUCIENNE GUEDES FAHRER

Luís Alberto de Abreu – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia

São Paulo
2011

LUCIENNE GUEDES FAHRER

Luís Alberto de Abreu – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro
Orientadora: Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Fahrer, Lucienne Guedes
Luís Alberto de Abreu : a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia / Lucienne Guedes Fahrer – São Paulo : L.G. Fahrer, 2011.
208 p.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Profª Drª Silvia Fernandes Telesi

1. Teatro 2. Dramaturgia 3. Teatro-pedagogia 4. Arte dramática 5. Teatro brasileiro 6. Dramaturgos brasileiros 7. Cultura-teatro 8. Abreu, Luís Alberto, 1952- I. Telesi, Silvia Fernandes II. Título.

CDD 21.ed. – 808

Nome: FAHRER, Lucienne Guedes

Título: Luís Alberto de Abreu – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu companheiro, Sergio Fahrer, e a meus filhos,
Marina e Max, com amor e gratidão pelo apoio, carinho e
compreensão ao longo do período de elaboração deste trabalho.

A Luís Alberto de Abreu.

Agradecimentos

A Luís Alberto de Abreu, por sua generosa contribuição e interesse na realização deste trabalho.

À Profa. Dra. Silvia Fernandes, pela orientação, compreensão e generoso diálogo.

À Profa. Dra. Silvana Garcia.

À Profa. Dra. Maria Silvia Betti.

Aos Profs. Drs. Teresa Cristina Rego, Sergio de Carvalho e Flavio Desgranges.

Aos Narradores de Passagem.

À Cia Livre e Cibele Forjaz.

À amiga Claudia Pucci e à Cia dos Dramaturgos.

A Aviv Fahrer, Raquel Fahrer, Edson Guedes de Oliveira e Wilma Guedes de Oliveira, pelo apoio.

Aos amigos Adélia Nicolete, Aníbal Rodolico, Cristina Lozano, Francisco Medeiros, Juliana Monteiro, Kil Abreu, Luaa Gabanini, Marcio Castro, Maria Thaís Lima Santos, Mirella Capalbo e Sergio Siviero, pelo carinho e apoio.

Confio tanto como qualquer um naquilo que as pessoas podem fazer com as mensagens que saturam a sociedade. Mas confio de maneira diferente: acredito que importa não apenas a mistura, mas sim o que se mistura na mistura.

Beatriz Sarlo

RESUMO

FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu – A experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia.** 2011. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Luís Alberto de Abreu é um importante dramaturgo contemporâneo brasileiro. Para além de seus textos teatrais, seu interesse e suas experiências no ensino de dramaturgia tem sido uma grande influência em toda a geração contemporânea de dramaturgos, artistas e estudantes de teatro. Este presente trabalho se pesquisa contempla três experiências pedagógicas de Luís Alberto de Abreu, considerando o conteúdo, encaminhamentos e atitudes pedagógicas. As experiências são bastante diferentes entre si, na medida em que se desenvolveram em grupos específicos: a primeira com a *Cia. dos Dramaturgos*, um grupo formado somente por dramaturgos, em seu projeto *Escrita Aberta*, de 2005-2006; a segunda com a *Cia. Livre*, um importante grupo de teatro de São Paulo - SP, cujo interesse foi convidar Abreu para falar sobre dramaturgia para o ator, no projeto *África-Brasil,* iniciado em 2010; e a terceira com um grupo de narradores, os *Narradores de Passagem*, em Santo André – SP, formado por iniciativa do próprio Abreu. O corpo da pesquisa se deve à documentação realizada em vídeo das três experiências, assim como entrevistas, estudos teóricos e anotações próprias e de outras pessoas relacionadas às experiências. Ao levantar as experiências pedagógicas de Luís Alberto de Abreu, o presente trabalho conclui que sua postura pedagógica, escolha de conteúdos e interesse estão diretamente ligados à inquietação do artista-pedagogo diante de um mundo saturado, no qual a linguagem teatral, em sua opinião, determina apenas um pequeno território de ação.

Palavras-chave: Teatro. Dramaturgia. Teatro-pedagogia. Arte dramática. Processos criativos.

ABSTRACT

FAHRER, Lucienne Guedes. **Luís Alberto de Abreu – A experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia.** 2011. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Luís Alberto de Abreu is an important modern brazilian playwright. Besides his theater texts, his interests as well as his experiences in teaching acting have been influencing a whole generation of modern playwrights, artists and theater students.

This study contemplates three of his educational experiences, focusing on their contents, direction and educational attitude. These experiences are very distinct one from the other because they have been performed in specific groups.

The first one took place with a group called *Cia. dos Dramaturgos* in its project called *Escrita Aberta* (2005-2006). This group is totally formed by playwrights. The second one was performed with *Cia. Livre*, an important theater group from São Paulo, whose interest was to invite Abreu to talk to actors about dramaturgy in a project started in 2010, named *África-Brasil*. The third one happened with a group of narrators from Santo André – São Paulo, named *Narradores de Passagem*. This group was formed by Abreu's own iniciative.

This study is based on the video documentation of these three pedagogical experiences as well as interviews, theoretical studies and notes provided by me and by other people related to the experiences.

Analysing his pedagogical experiences, this study concluded that Abreu's pedagogical approach, his content choices and interests are directly linked with the educator-actor's restlessness towards a saturated world where, according to him, theatrical language determines only a small action territory.

KEY WORDS: Theater, Dramaturgy, Theater-Pedagogy, Dramatic-Art , Creative-Processes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....

CAPÍTULO 1

As aulas de Abreu para dramaturgos – a experiência pedagógica no projeto *Escrita Aberta,* da *Companhia dos Dramaturgos.*.....

1. Questões iniciais .....
2. Processo de criação .....
3. Pontos de partida para a criação da dramaturgia .....
4. O papel do dramaturgo .....
5. A organização do material .....
6. O gênero épico .....
7. A mitologia e os arquétipos .....
8. Outros caminhos .....
9. Depois da *Escrita Aberta* .....

CAPÍTULO 2

A dramaturgia para atores numa dinâmica coletiva de criação, no âmbito de um grupo teatral – a experiência de Abreu com a *Cia. Livre* em seu projeto *África-Brasil*.....

1. Considerações iniciais e parâmetros de interesse comum .....
2. Relações criativas entre ator e dramaturgo .....
3. O Tempo como trauma fundamental .....
4. Proposição de um trabalho prático .....
   - 4.1 Primeira parte .....
   - 4.2 Segunda parte .....
   - 4.3 Terceira parte .....
   - 4.4 Quarta parte .....
   - 4.5 Quinta parte .....

5. Possíveis desdobramentos .....
5.1 Visualização .....
5.2 Reconhecimento das forcas arquetípicas e estampagens .....
5.3 Imaginação, geometria e vitalidade .....
5.4 Enredo e *Canovaccio* .....

CAPÍTULO 3

Em busca da restauração da narrativa – a experiência de Abreu com os *Narradores de Passagem*.....

1. O narrador e a restauração da narrativa nos dias de hoje .....
2. Da noção de "experiência humana" aos *Narradores de Passagem* .....
3. A primeira fase dos *Narradores de Passagem* .....
4. A segunda fase dos *Narradores de Passagem* .....
5. Considerações finais .....

CAPÍTULO 4

O artista-pedagogo inquieto .....

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista com Luís Alberto de Abreu .....

ANEXO B – *As Três Graças* – texto teatral de Luís Alberto de Abreu.....

ANEXO C – *O narrador contemporâneo – considerações a partir do narrador de Walter Benjamim* – texto de Luís Alberto de Abreu .....

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa reúne material a respeito de três experiências pedagógicas bastante recentes de Luís Aberto de Abreu, reconhecido dramaturgo e roteirista brasileiro que tem também interesse pedagógico, que tem interesse por compartilhar seu conhecimento e procedimentos de criação com outros artistas e artistas em formação.

A primeira experiência pedagógica realizou-se junto à *Cia. dos Dramaturgo*s, grupo formado em 2004. De outubro de 2005 a junho de 2006, a *Cia. dos Dramaturgos* realizou um projeto de pesquisa e estudo, intitulado *Escrita Aberta*. Os objetivos do projeto, contemplado com o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, centravam-se na escritura da onze peças teatrais, uma de cada dramaturgo participante[1], de um modo considerado "aberto" por eles, o que na prática se traduziu em leituras dramáticas em três fases distintas do desenvolvimento da dramaturgia de cada peça e realização de mesas redondas temáticas, além da presença de um artista convidado para acompanhar e estimular questões sobre dramaturgia durante o processo. Abreu foi o artista convidado para isso. Ele realizou, então, uma série de seis encontros com a *Cia. dos Dramaturgos* em sua sede na época, a Casa das Rosas. Esta primeira experiência pedagógica trabalhada nesta pesquisa se caracteriza por tratar de um grupo só de dramaturgos. As questões trazidas por Abreu e pelos participantes foram sobretudo relacionadas à escrita da dramaturgia em si. Embora se tratassem de "escritas abertas", a ideia da criação individual se manteve, ainda que permeada por muitas discussões em comum aos participantes e com pessoas convidadas.

A segunda experiência pedagógica escolhida por esta pesquisa é ainda mais recente. Ele também aconteceu num grupo teatral, mas desta vez não só composto por dramaturgos. A *Cia. Livre* é um importante grupo de São Paulo que tem interesse em processos criativos de dinâmicas coletivas. No primeiro semestre de 2010, a *Cia. Livre* começou a realizar uma série de estudos para iniciar seu projeto *África-Brasil*, que resultará num espetáculo. Luís Alberto de Abreu foi especialmente convidado para alguns encontros, com o objetivo de

[1] Os integrantes da Cia. dos Dramaturgos que participaram do projeto *Escrita Aberta* foram, em ordem alfabética: Ana Roxo, Carlos Canhameiro (estagiário), Cássio Pires, Claudia Pucci, Fábio Torres, Jonas Golfeto (estagiário), Lina Agifu, Lucienne Guedes , Marcos Gomes, Paula Chagas e Valmir Pavam.

trazer questões relativas ao processo de criação, sobretudo aquelas que tratam das relações criativas entra os atores e o dramaturgo na sala de ensaio[2].

A experiência seguinte foi com os *Narradores de Passagem.* Esse grupo iniciou seus trabalhos como um núcleo da Escola Livre de Teatro de Santo André, em 2005, por ideia e iniciativa do próprio Abreu. Depois, em 2008, se transformou numa OSCIP, ganhando autonomia da escola. Os *Narradores de Passagem* não é um grupo de teatro, entendido como tal. Hoje é um grupo de voluntários, pessoas que narram, que levam narrativas para hospitais, casas de repouso, centro de recuperação e apoio, além de escolas[3].

Abreu criou este grupo a partir de suas próprias inquietações e interesses. Movido por uma experiência pessoal, na qual conviveu durante um longo tempo como acompanhante num ambiente de tratamento hospitalar, Abreu notou quão grande era a solidão e o desamparo de quem estava em tratamento, e também dos acompanhantes. Percebeu ali uma possibilidade de reintegrar a narrativa a uma "comunidade" de ouvintes, sendo que a narrativa já era objeto de seu interesse artístico a muito tempo: a possibilidade de criar e restaurar um imaginário comum com o espectador/ouvinte, a relativização da distancia entre artista e público. O trabalho de Abreu com os narradores explicita o esforço dele em se modificar, estudar e compartilhar suas inquietações, em alterar o *status* de seu próprio teatro.

No inicio desta pesquisa eu supus que estas três experiências seriam totalmente distintas entre si, dadas as diferenças de seus interesses e a configuração dos grupos. Agora, com as informações reunidas e organizadas, é possível reconhecer que muitos aspectos são comuns, principalmente quando os encontros trataram dos "princípios" de Abreu para a dramaturgia e de seus interesses na constituição de um encontro vivo e potente com o público. Portanto, muitos aspectos estarão presentes nas três experiências de modo semelhante. Optei por manter a organização da pesquisa pelas diferenças entre

---

[2] Estiveram presentes aos encontros da Cia. Livre Alessandra Domingues, Cibele Forjaz, Christian Amendola, Edgar Castro, Eneida de Souza, Lucia Gayotto, Lucia Romano, Simone Mina, Pedro Cesarino, estes integrantes da Cia. Além deles foram convidados a participar dos encontros Lucienne Guedes, Newton Moreno, Evaldo Mocarzel, Vanderlei Bernardino, Eduardo Silva, Danilo Moreno, Beth Néspoli, Beth Belli, Carolina Bertier, Elisete Jeremias, entre outras participações ocasionais.

[3] Os *Narradores de Passagem* permanecem em atividade. Sua página na internet é http://www.narradoresdepassagem.org.br

os grupos e os desdobramentos pedagógicos, ao invés de seguir pelo caminho das semelhanças entre os conteúdos abordados.

As três experiências pedagógicas de Abreu tratadas aqui, portanto, vão levantar os “princípios” usados pelo dramaturgo na construção dramatúrgica a partir de como se deu efetivamente cada uma das experiências pedagógicas. Fazem parte disso as influências dos estudos feitos por ele, ao longo de seu trabalho com o teatro, grande parte deles como autodidata. Tais influências vieram de autores que Abreu considera importantes para a discussão teatral, estética e de processos de criação. Boa parte de suas reflexões vieram, no entanto, diretamente de seu trabalho artístico como dramaturgo, dos impasses da criação, ao longo da escritura de suas mais de sessenta peças e roteiros, seja em processo colaborativo ou não. Estar em processo de criação artística é fundamental para o “aprendizado”, na medida em que estabelece uma relação vívida entre os objetivos do artista e os limites da linguagem.

Existe aqui implícito, na ação desta pesquisa e desta dissertação, um desejo de obter como resultado um material de estímulo à criação da dramaturgia e à compreensão de processos criativos. O trabalho de Luís Alberto de Abreu tem sido importante referência para toda a geração contemporânea de dramaturgos, atores e diretores, e no entanto o material de referência disponível não acompanha essa pertinência. Não raro observamos uma grande quantidade de pessoas interessadas na área de criação de dramaturgia que não conhece ou não dispõe de material necessário à reflexão a à prática do processo criativo do texto dramatúrgico.

Isso não acontece com quem teve o privilégio de estar numa atividade com Abreu. Cabe aqui dizer que estive presente nas três experiências pedagógicas em questão: nos trabalhos realizados na *Escola Livre de Teatro de Santo André*, como professora também, no desenvolvimento dos *Narradores de Passagem,* com a *Cia. dos Dramaturgos*, como integrante do *Projeto Escrita Aberta* e como artista convidada pela *Cia. Livre* no *Projeto África-Brasil*. Creio que, neste caso, isso ajudou muito o desenvolvimento da pesquisa, já que tão pouco material existe sobre este assunto, muito embora depoimentos, reflexões e anotações de outras tantas pessoas – alunos e artistas - puderam servir à pesquisa.

O material utilizado veio dos relatos e das anotações de aulas, sejam meus, de Abreu e de outros participantes, e ainda de grande quantidade de material gravado em vídeo, além de entrevistas. (Os encontros com a *Cia. dos Dramaturgos* e com a *Cia. Livre* foram filmados na íntegra.) Esse material foi analisado à luz dos ensaios e artigos escritos por Abreu e de estudos dos autores de referência. As peças do dramaturgo também se tornaram material de estudo, muito embora não sejam o foco da pesquisa. Elas serviram para ressaltar e assinalar correspondências entre o pensamento, a prática pedagógica e a produção dramatúrgica de Abreu.

Ao realizar o mapeamento da obra dramatúrgica do autor, além de textos escritos sobre ele, e a partir de considerações de minha orientadora, Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi, e também da banca do exame de qualificação, considero fundamental estabelecer uma delimitação precisa do campo desta dissertação de mestrado. Os estudos de teóricos como Peter Szondi, Brecht, Raymond Willians, F. Jameson, Jean-Pierre Vernant, entre tantos outros, realizados no decorrer da pesquisa, não ocupam um lugar preponderante no trabalho, nem se tornaram o suporte fundamental. Ao contrário, ofereceram um contraponto teórico, mas num segundo plano. Pois o interesse da pesquisa é revelar os “princípios” de abordagem da dramaturgia utilizados e desenvolvidos por Abreu, levantar o “corpo” das três distintas experiências e de seus posicionamentos pedagógicos. Foi preciso manter o olhar neste recorte, manter sua especificidade e originalidade. O objetivo desta pesquisa não é, portanto, a discussão teórica ou crítica aprofundada.

Dessa forma, não trataremos de aprofundar questões teóricas a respeito do uso dos gêneros no teatro, nem características estéticas de cada época e autores citados por Abreu. Também não trataremos do percurso biográfico e político dele, não aprofundaremos questões relativas ao processo colaborativo, nem analisaremos suas peças. Embora todas essas questões sejam relevantes, o recorte dessa dissertação não tratará delas. Tais aprofundamentos serão realizados em posterior pesquisa de doutorado.

Esta pesquisa se fundamenta nas experiências pedagógicas escolhidas, dentre tantas outras possíveis e complementares. É na sala de aula que mais se explicitam seus fundamentos, seus “princípios” dramatúrgicos. A aula é a circunstância em que o artista-pedagogo é posto em cheque, em

movimento, frequentemente arguido e questionado. Por isso acredito ser este um material potente por si, que pode se tornar também um material de interesse para artistas em formação, para processos criativos e para reflexões mais abrangentes. O objetivo maior da pesquisa é fazer com que a riqueza dos princípios e das aulas de Abreu possam ganhar mais alcance e importância, de acordo com o mérito devido, e sobretudo oferecer a ele mesmo alguma troca possível, uma possibilidade de interlocução.

CAPÍTULO 1

As aulas de Abreu para dramaturgos – a experiência pedagógica no projeto *Escrita Aberta,* da *Companhia dos Dramaturgos*

De outubro de 2005 até junho de 2006, a Cia. dos Dramaturgos teve o projeto *Escrita Aberta* contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Esse projeto previa a escritura, em processo aberto, de nove peças, dos nove dramaturgos integrantes da Cia., além de outras duas peças de dois estagiários selecionados para participar do projeto. O processo aberto de escritura das peças, a partir de projetos iniciais e individuais, previa a participação ativa e crítica de todos os envolvidos. Dessa maneira, houve uma série de leituras dramáticas dos textos, que foram acontecendo conforme o amadurecimento da escrita e o encaminhamento das questões artísticas encontradas no caminho da criação. Luís Alberto de Abreu foi convidado a coordenar uma sequência de seis encontros com este grupo de 11 pessoas, para falar de dramaturgia e de processo criativo, além de poder estimular, criticar e acompanhar os projetos de cada um dos dramaturgos.

Como Abreu estava em companhia de dramaturgos, ou de dramaturgos em formação, todos com um interesse claro na escritura de uma peça teatral, a abordagem trazida contemplou aspectos bastante próprios a esta situação. Desde o início ele considerou aqueles encontros como oportunidade de troca, e não como aulas. É preciso dizer isso, pois tal consideração está muito além de ser um mero detalhe. Tanto nesta experiência como naquela relatada no próximo capítulo, sobre a Cia. Livre, Abreu considerou estes encontros como uma rica possibilidade para si próprio, uma condição diferente para o dramaturgo, muitas vezes encerrado em sua criação solitária.

Ele mesmo escolheu como gostaria de se ligar ao projeto. Abreu resolveu, logo no primeiro encontro, saber quais são os interesses e desejos iniciais de cada um dos dramaturgos, para depois poder falar. Quando chegou à *Cia dos Dramaturgos*, os projetos individuais dos integrantes já estavam em desenvolvimento. Ele preferiu não ler os textos dramatúrgicos de ninguém, em nenhuma fase, mas propôs falar sobre dramaturgia a partir de questões dos projetos de cada um, considerando que, neste caso, os projetos vieram antes da escrita. Depois das respostas, dos desejos e escolhas de cada um, é que Abreu acreditou poder ajudar mais, estimular. Ele fez, então, duas perguntas: Quais são os desejos iniciais do dramaturgo? Existem questões estéticas e de forma, já de início?

Essas questões funcionaram como pontos de partida para a criação. A partir das respostas a essas questões, das características presentes em cada projeto, dos

desejos e escolhas de cada dramaturgo, Abreu começou a estimular, "provocar". Ele acredita que os dramaturgos devam escrever para a contemporaneidade; nem ao passado, nem ao futuro. É preciso ter as antenas ligadas em nosso próprio momento. E explicou que, "se nesse projeto a forma usada pelos autores do passado for estudada, é só para tentar resolver a contemporaneidade, as questões da contemporaneidade, e não para repetir fórmulas já consagradas"[4].

1. Questões iniciais

Ao analisar o conteúdo dos projetos de escritura de cada dramaturgo, Abreu buscou encontrar semelhanças entre eles. Percebeu que a questão do conflito entre o universo feminino e masculino estava presente em quase todos os projetos. Então, concluiu que seria proveitoso estudar um pouco de mitologia, que pode ser considerada como estrutura básica de superação dessas questões, na medida em que nos oferece entendimento das características arquetípicas. Na opinião de Abreu, "[...] atrás de cada personagem que criamos existe um arquétipo, um tipo primeiro ou fonte, um manancial que lhe deu origem e o estrutura internamente [...]".[5] Embora não tenha reconhecido nos projetos a existência do mito em si, percebeu ao menos a percepção da força mítica nos personagens a serem desenvolvidos, pois os personagens eram desejados pelos dramaturgos em questão como cheios de poder, ainda que estivessem em situação cotidiana. A situação e a fala podem apontar um universo cotidiano, mas a força requerida tem traços de grandeza mítica. Abreu toma como exemplo alguns personagens das peças de Harold Pinter, em que os diálogos são triviais, aparentemente cotidianos. Mas, aos poucos, o público percebe que existe alguma coisa "errada" com os personagens, e também percebe a imensa crueldade nas relações entre eles. O diálogo pode ser muito civilizado, mas os personagens não o são. Nos personagens de Pinter se pode ver uma grande força; mas a convenção social é o que vai conter essa força, ou tentar conter. São muitas as questões que correm dentro dos personagens. Com este exemplo, Abreu provocou os dramaturgos ali presentes a olhar para o que existe "dentro" do personagem, e sugeriu que não seja a partir dos diálogos que a

---

[4] Essa informação foi transcrita a partir dos registros de gravação e filmagem dos encontros de Luís Alberto de Abreu com a Cia. dos Dramaturgos.

[5] ABREU, Luís Alberto de. Eppur si muove!. **VINTÉM**, ensaios para um teatro dialético. São Paulo: Ed. HUCITEC/ Companhia do Latão, número 2, maio/junho/julho, 1998. p. 28.

dramaturgia comece a construir as ações. Abreu sugeriu que os dramaturgos fizessem o contrário, entendendo o diálogo como a expressão das ações, e propôs o estudo e abordagem de outras possibilidades para a construção do personagem. É correspondendo a esse ponto que Abreu irá apresentar aos dramaturgos da Cia., além dos estudos da mitologia, a teoria de Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski[6] e sobre o teatro Nô[7].

Outra semelhança que Abreu notou entre os projetos é que nenhum deles optou exclusivamente pela linguagem dramática numa concepção mais fechada. Abreu propôs, então, estudar as possibilidades épicas dentro do gênero dramático, o gênero épico como impulsionador do dramático; pois percebeu uma forte sensação, naquela companhia de dramaturgos, de que o drama não consegue dar conta do teatro. E acrescentou que, de qualquer maneira, desde o teatro grego, desde a existência das tragédias, o elemento épico era já muito forte; isso não seria uma novidade, portanto.

Outra coisa que Abreu notou é que todos os dramaturgos da Cia. manifestavam, de alguma maneira, receio de usar a linguagem poética; todos tinham reservas quanto à poesia. Ele afirmou, então: "não tem jeito, a linguagem teatral é poética, por excelência! A poesia é um forte elemento do teatro; e isso não quer dizer que teatro seja uma obra lírica." [8]

É por essas percepções, a partir dos projetos dos dramaturgos, que surgiu para Abreu a pertinência de tratar da teoria dos gêneros, para esclarecer estas questões, para poder diferenciar bem as características presentes em cada gênero. Para tanto sugeriu, entre outros autores, a leitura de Anatol Rosenfeld, quando trata dos gêneros teatrais em seu livro *O Teatro Épico,* afirmando com muita clareza a impossibilidade da existência do gênero puro no teatro[9]. Abreu acredita ser importante que falemos dos gêneros e os estudemos para conhecer melhor os limites da linguagem, até para poder, depois, ultrapassá-los. Não se trata,

---

[6] A teoria a que se refere Abreu está em BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

[7] A teoria a que se refere Abreu está em GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

[8] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[9] A obra a que se refere Abreu é ROSELFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. O pensamento do crítico Anatol Rosenfeld a respeito do Teatro Épico teve influência da obra de Peter Szondi. Esse assunto não será tratado nesta dissertação de mestrado, que se deterá nos pressupostos de Luís Alberto de Abreu para a experiência pedagógica em questão, além de suas influencias diretas.

novamente, de obedecer a regras de dramaturgia. Quando conseguimos ter clareza de como a linguagem se estrutura, podemos então ter liberdade na criação.

Esses assuntos foram levantados por Abreu ainda no início dos trabalhos, a partir de suas primeiras impressões. Os estudos de mitologia e sobre os gêneros, e outros que surgiram com o decorrer dos encontros, não se deram de maneira sistemática. Ao contrário, Abreu foi trazendo os conteúdos de acordo com as questões que iam sendo levantadas, sobretudos aquelas que advinham diretamente dos processos de escrita dos participantes.

Abreu também percebeu que o desejo de escrever por meio da organização em fragmentos estava presente em muitos projetos, ao contrário de uma organização mais dramática. Propôs, então, que o fragmento fosse estudado, muito embora não o tenha sido de maneira específica, mas pontuada, sempre que possível, durante as discussões dos outros pontos levantados. O fragmento no teatro contemporâneo, desenvolve Abreu,

> é uma forma muito comum de trabalho. Mas, em geral, quando vemos uma obra fragmentária e gostamos dela, gostamos porque aquela obra fragmentária tem organicidade, tem uma organização. Mas como é possível dar organicidade a uma escrita de fragmentos? [10]

Ele mesmo procurou responder à questão: para Abreu, não é "a cabeça" que organiza o material, ou seja, não se trata de um processo de criação baseado em regras lógicas, na capacidade de "raciocinar". Pois, quando o dramaturgo coloca a ideia inicial que tem para seus personagens no dia-a-dia da criação, corre o risco de cair no que Herbert Read chama de "espírito da época". A respeito disso discorre Mário Pedrosa:

> [...] o nosso crítico [Herbert Read] parte da análise do "gosto da época" que seria determinado pelas convenções éticas e religiosas predominantes em cada época. Há artistas ou poetas que no seu tempo exercem uma exagerada predominância a ponto de ofuscar a glória ou lançar na obscuridade outros de mais subido valor, sem que, no entanto, a posteridade mesmo imediata a sancione.
>
> [...] Todas aquelas distorções, deformações, contradições de gosto, de moda, de sensibilidade que seriam como que produtos das maquinações do *Zeitgeist* [o "espírito da época"] não têm origem na estratosfera, mas "devem ser

[10] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

> procuradas na esfera econômica, que é o elemento mais instável da sociedade humana".
>
> [...] A moral de todo esse quadro é que para ele – homem de sua época, da época da arte moderna – tudo o que é moda é sempre suspeito".[11]

Abreu se apropria do pensamento de Read e estimula os dramaturgos a refletirem sobre o que impulsiona seus processos criativos: o que a época pede é a reprodução, daquilo que já "funciona" e já está aceito e consagrado. Esse é um conceito muito importante para Abreu, que vai utilizá-lo várias vezes durante as aulas. Segundo Abreu, a prática da dramaturgia mostra que resistir ao "espírito da época" não é fácil; porque, para criar a escritura, vai ser necessário que o artista transforme a imagem inicial e as ideias iniciais em cenas, em palavras. Muitas vezes o dramaturgo vai processar o material em situações cotidianas, pois é o cotidiano o código dele com o público. E aspectos cotidianos estão diretamente relacionados ao "espírito da época". Será preciso então que o dramaturgo atue no território da vida cotidiana sem que sua criação se aprisione no que já existe, temática ou esteticamente. Abreu deu ainda outros exemplos, para além dos personagens de Harold Pinter citados anteriormente, afirmando que considera importante tentar fazer o que fizeram os grandes autores, que colocaram grandes forças e grandes temas em situação de cotidiano. Tchekhov é um desses autores, na opinião de Abreu. Ele conseguiu fazer, por exemplo, com que uma menina do campo tivesse toda a força e o vigor de um grande personagem trágico, em *A Gaivota*[12] (a personagem Nina); coisa semelhante também acontece em vários de seus contos. Ou ainda Plinio Marcos, que cria uma personagem catadora de papel com a força de uma Antígona, em *Homens de Papel*[13] (a personagem chamada Nhanha).

2. Processo de criação

É preciso ressaltar qual é a postura pedagógica de Abreu, neste momento do projeto *Escrita Aberta.* Importa perceber aqui o que ele escolhe fazer como pedagogo. Ele se posicionou como um provocador teórico, colocou os temas e as

---

[11] PEDROSA, Mário. Retoques a auto-retrato. In: READ, Herbert. **A Arte de agora agora.** São Paulo: Perspectiva, 1991. p 158-160.

[12] TCHEKHOV, Anton. **Teatro:** A Gaivota, Tio Vânia, As Três Irmãs, O jardim das Cerejeiras. São Paulo: Veredas, 1994.

[13] MARCOS, Plínio. **Homens de Papel.** São Paulo: Ed. Parma, s/d.

escolhas formais em questão, relacionou tais escolhas a aspectos históricos e teóricos, colocou em cheque a importância da arte em nossos tempos. É isso o que ele fará em grande parte dos comentários iniciais dessa experiência pedagógica.

Outra coisa que podemos assinalar como postura pedagógica de Abreu é o fato de ele sempre trazer à discussão a dramaturgia e o teatro como processos de criação. É dessa forma que ele vai encarar a teoria, os estudos teatrais, os conteúdos: a serviço de um processo criativo, que por sua vez está a serviço do encontro com o público. Dessa maneira, Abreu não dissocia a teoria e o conhecimento de uma consciência de que a criação se dá no processamento do material.

Na trajetória de Abreu como dramaturgo estão presentes muitos textos teatrais escritos em processo colaborativo de criação, ou ainda junto a grupos teatrais, de acordo com as necessidades destes. Como alguns dos exemplos, Abreu foi o dramaturgo de *O Livro de Jó*[14], com o Teatro da Vertigem, e também foi o dramaturgo da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes por 15 anos, escrevendo para o grupo as peças *Till Eulenspigel*, *Auto da Paixão e da Alegria* e *Borandá*, entre tantas outras[15]. Nestas condições, o dramaturgo cria junto com os parceiros de trabalho. Mesmo que a responsabilidade e a função de dramaturgo estejam preservadas e a escrita seja dele, a dramaturgia não é só de sua "autoria", mas, antes, reflete o pensamento de todos os envolvidos, sejam eles atores, diretores, iluminadores, etc. O processo de criação não se restringe ao gabinete do dramaturgo e se estende para a sala de ensaio. O tempo de pesquisa e de maturação também não é só dele, mas de todos os envolvidos na criação do espetáculo. Em contrapartida, nesse tipo de processo com uma dinâmica colaborativa, o dramaturgo tem mais espaço para interferir na direção, na encenação, no espaço cênico, porque está presente no momento da criação da cena, dialogando com os outros criadores.

O Projeto *Escrita Aberta* não previa tais dinâmicas colaborativas, é preciso esclarecer. Cada dramaturgo foi único responsável por seu projeto, desde a concepção até a finalização, embora houvesse a participação e a influência indireta de outras pessoas neste caminho. Uma dessas pessoas era o próprio Abreu, e as

---

[14] O texto de *O Livro de Jó* está no livro NESTROVSKI, A. (ed.) **Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002. p 113-179.

[15] Os textos das três peças estão no livro NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

outras foram os outros dramaturgos da Cia., os atores e os diretores convidados para realizar as leituras, além do público presente.

Mesmo sabendo que este projeto não pretendia tratar de processos de criação em dinâmicas coletivas, Abreu considera fundamental que tenhamos olhos para o processo de criação, pois que ele existe em toda obra. Para esclarecer este ponto, citamos Fayga Ostrower:

> Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, relacionar.[16]

Ainda que Abreu não tenha citado a autora, afirmou que criação de uma peça sempre se dará em processo. Sempre será preciso "processar" o material existente e o material pesquisado, sempre será preciso organizar e dar forma às ideias e/ou imagens iniciais. E o resultado final estará intimamente ligado aos procedimentos realizados na criação, sejam eles sensíveis, ideológicos ou conceituais.

Foi então que ele ofereceu ao dramaturgos uma primeira provocação: para que a criação possa ser potente, é preciso saber "bancar" as propostas iniciais, e não deixar que elas afrouxem. Segundo Abreu, o "afrouxamento" é um acontecimento comum, e sempre que acontece é muito frustrante. No primeiro momento da criação, tudo é muito potente, muito rico; é um momento de grandes possibilidades, aberto, e as intenções são muito boas. Depois disso, quanto mais perto de uma finalização ou de uma estreia, o fôlego dos criadores vai se perdendo, as propostas vão se acomodando no que é mais confortável, naquilo que já se sabe, e se perdem as grandes possibilidades. O material potente do início acaba sendo resolvido de uma maneira "muito perfeitinha", mais de acordo com o "espírito da época". Em função de organizar as ações da peça e "resolver" a trajetória dos personagens, o material se "apequena", se acomoda. E, então, entra-se apenas num processo dedutivo, sendo que o que gerou aquele material no início foi um forte processo indutivo.

É preciso explicar melhor esta questão, pois ela é de suma importância num processo de criação artística. Abreu usa a diferenciação entre processo dedutivo e

---

[16] OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 9.

indutivo de criação para falar a favor de uma “lei do material”, mais próxima do indutivo. Quando lidamos com um material interessante de maneira dedutiva, nós o organizamos de uma maneira eficiente, que trará um resultado cartesiano, reproduzindo tudo o que já existe, antecipando a existência de uma determinada forma para determinado conteúdo. No processo dedutivo, o dramaturgo organiza o material que tem de acordo com o que já sabe, com o conhecimento já adquirido.

Mas isso parece muito pouco, para Abreu. “Como é que um artista pode querer ser a voz e a antena de uma época se o que ele faz é reproduzir o que aí já está, a partir de uma expectativa da mídia, do resultado e do que o público já conhece?” [17], pergunta. É preciso ter coragem, segundo ele, de criar uma “cosmologia” a partir do caos, organizar ações e criar personagens e suas trajetórias a partir do que “ainda não existe”. O processo indutivo trata o material de maneira a “respeitá-lo” como principal motor da criação, para além de nossa capacidade conclusiva e de raciocínio.

O caos na criação, segundo Abreu, não precisa ser ruim, necessariamente. Para ele, é preciso insistir até o momento do desespero criativo, para que se mantenha a intenção primeira. A intuição do primeiro momento da criação, seu momento fundamental, deve ser valorizado. É preciso que o dramaturgo, e também outros artistas, tenham consciência sensível desse processo: em quais momentos se sente a plenitude na criação? Em quais momentos nos sentimos satisfeitos com o que criamos? Esse momentos devem ser preservados. É preciso ter consciência sensível para preservar aquilo que foi potente, e não jogar fora.

Provavelmente, as primeiras coisas que surgem na criação têm essa plenitude, assim como outros tantos momentos. Mas, de acordo com o que Abreu tem notado no exercício da pedagogia, em contato com alunos e artistas, o dramaturgo quer colocar logo suas primeiras inquietações potentes dentro de um discurso e de uma organização formal e racional. É claro que esta organização será feita; é disso que trata a dramaturgia e a criação. Mas a organização não precisa ser precipitada, e a formalização não deve acontecer no início do processo, de maneira a reduzir a potência do material e do encontro com o público. Para Abreu, é preciso cuidar para que o dia-a-dia da criação não corrompa a ideia; é preciso ter sensibilidade com o primeiro impulso, mesmo nos momentos finais da criação, para

---

[17] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

que o material potente do início possa se transformar em comunicação, pois sabemos que todo material subjetivo precisa ser processado em linguagem teatral. Esta sensibilidade "viva" com o material a ser processado é própria da atitude criativa num processo indutivo, no qual o material é que "vai definindo" sua própria forma.[18]

E se o artista não tiver nenhuma ideia no inicio da criação? É possível começar a criar a partir do nada? Essa questão apareceu na discussão entre os dramaturgos da Cia. Abreu considera a inspiração inicial uma coisa muito rara; para ele, às vezes o que se tem é só o vazio, além de uma vontade de escrever, de criar. Mas acredita que em algum momento o material toma um rumo surpreendente até mesmo para o autor, e é esse momento que se deve guardar. Ele diz: "a criação não é uma coisa de cabeça; é de corpo, também. É o corpo, a emoção... tudo isso é o que valida a criação, aquilo que se escreve." [19]

Ainda a respeito da dramaturgia como processo de criação, Abreu tocou num assunto muito caro aos artistas, que é o descompasso entre as intenções existentes no início e aquilo que de fato se consegue realizar. Para Abreu,

> É muito mais importante a cena que eu consegui escrever a partir do "grande projeto" do que qualquer grande ideia que ainda permanece ideia. Essa é também uma relação dialética com o material. É mais importante o que eu consegui fazer, o que o grande projeto me deu, do que perseguir a escritura da "grande peça". É preciso ter humildade de saber o que eu pude e consegui fazer. Uma cena ruim é melhor do que todo o grande projeto; porque a cena pode se transformar numa grande cena, enquanto a ideia só se debate na própria ideia. Se eu consegui uma pequena cena, sem simplificar a potência inicial, tanto melhor do que não ter cena e permanecer com a ideia. [...] Há que estar disposto a descartar muita coisa escrita também. Nem tudo cabe no material. Quantas cenas incríveis já foram escritas e descartadas, por não caberem na organização.[20]

3. Pontos de partida para a criação da dramaturgia

Os pontos de partida dos projetos dos dramaturgos ali presentes pareciam girar, invariavelmente, em torno de conceitos, pontos de vista sobre fatos e pressupostos estéticos. Mas Abreu atuou num movimento contrário ao impulso dos

---

[18] A respeito dos processos indutivo e dedutivo, ver também o capítulo dois, em que Abreu propõe uma experiência prática de processo indutivo para os integrantes da Cia. Livre.

[19] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[20] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

dramaturgos e procurou, todo o tempo, trazer as discussões para aspectos míticos. Ou seja: ressaltou mais os aspectos já apontados nos personagens e menos os conceitos dos dramaturgos sobre seu próprio material. Por quê? Provavelmente para que as ideias e conceitos iniciais conseguissem ser potencializadas na dramaturgia, na linguagem teatral, essa sim a criação do dramaturgo. Pois de nada adianta alguém ter uma ideia, uma crítica maravilhosa, se não se potencializa a cena com isso. Abreu vai justificar um pouco o que está fazendo, trazendo outro tipo de discussão que não sobre as ideias e os temas, sem que isso seja de maneira explícita e afronte os projetos. Para isso, desenvolve a opinião de que a sociedade e a cultura nos remetem à inconsciência dos poderes míticos em nós, e fazem com que nos movamos pela inconsciência:

> Assim, o velho não serve para nada, a mulher está velha aos vinte e cinco anos... Isso nos afeta como artistas, na nossa criação, mesmo. Nós até podemos ter a desconfiança de que isso não é muito correto, mas isso nos afeta e afeta a nossa criação, também. Estamos impregnados dessa "inconsciência". Quando vemos alguém na rua, impregnados por esta inconsciência, vemos primeiro a condição social e depois a cor; e isso vai definir o nosso comportamento. Os dramaturgos e artistas precisam ter a atenção voltada para o real, para a consciência. Para que se chegue ao que um personagem é de fato, é preciso "cavar" muito.[21]

Esse "cavar muito", para Abreu, diz respeito também a entender quais arquétipos estão em jogo na dramaturgia, poder reconhecer as forças arquetípicas presentes ali. Para Abreu, "cada enredo que construímos pressupõe uma estrutura mítica, um alicerce que lhe dá forma." [22] Por onde podemos começar a ideia de uma peça, então? Qual é o elemento principal: o personagem, o enredo, as ações? Para Abreu, o principal ponto de importância da dramaturgia pode estar não necessariamente no enredo, no mito, como desenvolvido por Aristóteles, na *Poética.*[23] O ponto mais importante pode estar num personagem, por exemplo.

Muitos e diferentes pontos de partida podem servir à dramaturgia, inclusive o interesse em relação ao público. Abreu fala de si mesmo, neste ponto:

---

[21] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[22] VINTÉM, ensaios para um teatro dialético. São Paulo: Ed. HUCITEC/ Companhia do Latão, número 2, maio/junho/julho, 1998. p. 29.
[23] ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

> Eu tenho me guiado, ultimamente, muito mais em função da linguagem. Eu parto da linguagem, não como uma elaboração artística tão somente, mas dialeticamente, com relação ao público que participa daquilo. [...] As pessoas vão ao cinema por razões diferentes pelas quais elas vão ao teatro, ou ainda ficam em frente à TV. É preciso entender isso. Quando nós inserimos o público na discussão estética, isso altera, abala um pouco a criação; e nós procuramos "outro lugar" para entender a linguagem com a qual estamos trabalhando. Eu me pergunto: por que o público escolhe o cinema e não o teatro? O que se está buscando, indo ao cinema? Quais são as diferenças entre essas duas linguagens? [24]

Podemos notar, com a resposta de Abreu, que sua preocupação com a dramaturgia vai muito além de escrever uma "boa peça". Ele vê a arte como algo que acontece para o público, e com ele. O cinema é linguagem épica, construído com as imagens; o teatro não. O teatro é uma arte feita ao vivo, um encontro entre pessoas, ao vivo. Ao tratar desse assunto, Abreu trouxe outro autor teórico que ocupou e ainda ocupa muito suas reflexões: Eric Bentley, sobretudo com o livro *A Experiência Viva do Teatro*.

> A experiência viva de uma peça de teatro [...] é um caudal de sentimentos que flui diante de nós, ora célere, ora lento, aqui placidamente espraiando-se entre as margens largas, além precipitando-se em torrente entre as ribas estreitas, agora deslizando por uma vertente, logo atirando-se em vertiginosos rápidos, depois precipitando-se numa catarata, adiante sustado por uma represa, até desaguar num oceano.[25]

Se nos ocuparmos da possibilidade do teatro ser lugar de experiência intensa, podemos pensar que talvez o que o público vá buscar no teatro seja muito menos assistir e mais participar de uma experiência viva, feita ao vivo. A história, o enredo, seria, então, só um código de acesso a algo mais importante, que é a experiência. O que Abreu propõe é que, se um dramaturgo parte dessa ideia, de que teatro é participação na experiência, isso tem que estar presente como objetivo do trabalho dele, algo a ser perseguido, conquistado.

Quando Abreu fez essa provocação aos dramaturgos da Cia., toda a criação se modificou, se problematizou. Pois, agora, não se trata de conseguir escrever uma boa peça, não se trata de "escrever bem", mas de conseguir proporcionar uma experiência viva, diante do público e para ele. Abreu traz ao comentário o diretor

---

[24] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[25] BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 17.

Peter Brook, para quem o teatro precisa ter ao menos um momento de vivência intensa, de pulsação intensa. Um exemplo disso está no seguinte trecho:

> No teatro sempre voltamos ao mesmo ponto: não basta que escritores e atores experimentem essa necessidade compulsiva (*ter a arte como necessidade para a vida*), as plateias também precisam compartilhar dela. Portanto, neste sentido, não é apenas uma questão de cortejar uma plateia. É uma tarefa ainda mais difícil, a de criar obras que provoquem no público uma fome e sede fortíssimas.[26]

Portanto, segundo Abreu, a dramaturgia não trata de ter ou escrever uma boa história. Teatro é organização de ações, como escreveu Aristóteles, mas não foi só isso. Para Aristóteles, teatro é organização de ações com um intuito, de gerar terror e piedade[27]. Desde a antiguidade, portanto, o filósofo grego já integrava público e linguagem, visando à sua participação intensa. Abreu explica melhor:

> O dramaturgo precisa saber que em algum momento o público vai ter que pulsar de forma intensa; é isso. E isso é o mínimo. Uma peça de duas horas vale pelos dez minutos de intensidade que ela tem para oferecer. Portanto, teatro não é historia, não é estética, não é plástica... já temos muito disso no mundo, coisas incríveis. Mas podemos usar esses elementos para potencializar a linguagem teatral.[28]

Teatro não tem que ser uma história bem contada. Mas tem que ter intensidade, em algum momento. E o público deve pulsar nessa intensidade. Essa é a provocação de Abreu para os dramaturgos, no momento inicial de seu processo de criação.

4. O papel do dramaturgo

Para Abreu, o trabalho de dramaturgia não é só escrever o texto, mas organizar ações; portanto, o dramaturgo não é um escritor de textos, mas um organizador de cenas, para as quais o texto é um suporte, e não o único. “Qual é de fato a importância do dramaturgo e do texto no espetáculo?”, essa foi a questão que Abreu colocou.

---

[26] BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço.** Rio de Janeiro: Vozes, 1970. p. 141-142.
[27] ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 37.
[28] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Para um escritor, o texto deve ser o elemento que sobressai, que se destaca. Para um dramaturgo, é o espetáculo como um todo que deve sobressair. O que se está fazendo é o espetáculo, e a referência básica do dramaturgo é o espetáculo, e não o texto. Quanto mais o dramaturgo serve à cena, melhor será a peça. Muitas vezes será preciso reescrever uma cena muito bem escrita, com diálogos lindos, mas que não funciona como cena. Teatro tem que funcionar como teatro, e não como texto. O objetivo do teatro é uma cena que seja extremamente eficiente. Se a cena for eficiente, o dramaturgo será bom. O público não virá ver o espetáculo se só o texto estiver bom, se o diretor falhou, se o cenógrafo falhou, se o ator falhou também. Um texto bem elaborado, com bela poesia, não será suficiente se o diretor e os atores não fizerem um bom trabalho.

O dramaturgo, portanto, escreve cena, não escreve texto. O texto é um componente fundamental, mas o trabalho do dramaturgo é organizar ações, "tramar", conduzir o público através da trajetória para um momento intenso. Para Abreu, dramaturgia é composição e texto é suporte, não linguagem. Ele trouxe Shakespeare como exemplo de um autor que entendeu muito bem essa questão:

> Os textos dele "enrolam" o espectador, no melhor sentido; envolvem. Às vezes, o que ele usa para isso em suas peças são coisas banais, como o lencinho de Otelo, mas o uso que dá a essas coisas triviais desencadeia verdadeiras tragédias humanas! O texto de Shakespeare é altamente poético, mas o que vale é como ele conseguiu nos "enrolar", nos fazer ver a tragédia. Da mesma maneira, a cena da morte de Polônio, em Hamlet, acontece de maneira ridícula, atrás de uma cortina. Mas é isso que vai permitir que se dê a intensidade de toda a obra a partir dali. [...] A gente esquece do ridículo da situação e entra na dimensão trágica daquilo que vai acontecer. A grande poesia de Shakespeare vai estar nos grandes momentos. O texto desse momentos de ação nem é tão incrível; aliás, seria um desperdício ter um texto lindo num momento de ação intensa, porque ninguém iria perceber. Muitas vezes, o texto bonito prejudica a dramaturgia.[29]

5. A organização do material

Para Abreu, não há uma única maneira de se fazer dramaturgia, nem tampouco as formas já existentes devem servir como único modelo. É pensando dessa maneira que ofereceu aos dramaturgos da Cia. uma possibilidade de organização do material, que é aquela que escolheu para si mesmo, sabendo que o

[29] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

material será melhor processado se o for num processo de criação indutivo, a partir da “lei do material”.

A cada nova peça que escreve, depois de definida e escolhida a imagem original ou a ideia de onde tudo parte, Abreu costuma fazer a organização das ações desde o início da escritura. Ele o faz para saber aonde quer chegar, para poder levar o público aonde precisa que ele vá. Então, para ele, desde o primeiro tratamento a peça está organizada até o desfecho.

Abreu considera a organização da trajetória da peça um ótimo procedimento, pois, se o caminho do personagem já estiver definido, ele mesmo poderá “tentar fugir” de seu destino já traçado, da melhor maneira que conseguir. E quanto melhores forem as tentativas de fuga do personagem, melhores serão as cenas. Então, o dramaturgo entra num jogo criativo com sua própria escritura. O destino de todos os personagens já está traçado desde o inicio, e não será modificado, a menos que se descubra algo ainda melhor durante a escritura, durante as tentativas de fuga da personagem.

Na opinião de Abreu, o critério de escolha do dramaturgo é de caráter dramático, pois se trata de ficção. O que o dramaturgo escolhe, portanto, não é o mais inteligente ou o mais bonito, mas sobretudo aquilo que funciona melhor com o público, para o espetáculo. Como exemplo disso, Abreu relatou um processo em que mudou o que havia planejado inicialmente:

> Quando eu escrevi a comédia *Till Eulenspiegel*, a partir do personagem alemão da Idade Média, eu mudei o planejamento inicial, no qual havia uma cena em que Till encontrava três cegos. Ele trapaceava os três cegos e depois ia embora; originalmente, na organização inicial, seria assim. Acabava ali, naquela cena, a participação dos cegos. Quando eu fiz o planejamento das cenas, eles não entravam mais. Só que, quando eu fui escrever mesmo essa cena, eu gostei muito dos três cegos e comecei a dar uma trajetória para eles também. Ficaram, então, duas trajetórias paralelas: a de Till e a dos três cegos, que queriam ir até Jerusalém para se alistar numa cruzada contra os sarracenos, naqueles tempos de Idade Média, com objetivo de recuperar a visão milagrosamente, se chegassem a Jerusalém. Ao final, depois da estreia do espetáculo, percebemos que a trajetória dos três cegos foi o ponto alto do espetáculo. Ficou muito dramática, e poética também, embora isso não estivesse no planejamento inicial. No começo muita gente dizia “mas não precisa dos três cegos”, e eu dizia “não precisa mesmo, mas deixa aí, está bom, deixa aí...” [30]

[30] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

O trecho reproduzido reforça a ideia de Abreu de que uma peça não é algo que deva ser perfeito. A boa história, os bons personagens, são só o suporte para levar o público ao momento intenso. A história pode ser vista como elemento fundamental para levar o público a essa intensidade, mas não deve e nem precisa dominar tudo. E, no momento intenso, a história ainda pode parar, para que a poesia apareça, para que o público possa ver a personagem debatendo-se em reflexão e experiência, como acontece nos monólogos de *Hamlet.* Quando não há ação que sustente a cena, quem sustenta é a palavra. A palavra tem que ser forte no momento de grande intensidade em que a ação freia[31].

A função dos solilóquios em Shakespeare não é informativa, pois eles acontecem em momentos de muita intensidade, nos quais o público está focado e preparado para que eles se deem. Há encenadores que resolvem cortar todos os solilóquios para gerar mais dinâmica para a peça. Na opinião de Abreu, é a perda de uma grande oportunidade, pois se o espectador está atento, o solilóquio pode existir, e ele pode ouvir e reagir emocionalmente àquilo que vê no palco.

Outro aspecto importante na criação, que pode ser um critério de escolha para o dramaturgo, é não perder o público de vista. Para Abreu, o dramaturgo deve conseguir "ser público" enquanto escreve a peça e organiza as ações, tentando se colocar no lugar da plateia.

Mas o que seria, de fato, a participação do público, a experiência intensa, tão desejada? Abreu acha que o espetáculo tem por objetivo mexer com a imaginação do espectador. O espectador sabe que está no teatro, mas pode ser transportado para Tebas, por exemplo, ou para qualquer outro lugar. Abreu acredita que é papel do artista tirar o espectador desse mundo e criar um outro mundo paralelo – seja este artista um artista do teatro ou de qualquer outra arte - numa função semelhante à do *psicagogo*, aquele que na Grécia Antiga era o condutor das almas dos mortos para o outro mundo, assim como Beatriz ou Virgílio o são na *Comédia,* de Dante. Abreu considera que, se a função do teatro é levar o público desse mundo a outro, o dramaturgo vai ter que conseguir isso, ainda que seja por alguns momentos. O público tem que ser levado ao território da ação, "sair" do teatro como edifício. Para isso, a trama, a história e o planejamento são extremamente importantes. Abreu constrói a frase:

---

[31] Abreu vai desenvolver novamente a questão do "freio" dramatúrgico com a Cia. Livre, o que está descrito no capítulo dois desta dissertação.

> A história é importante para que possamos chegar em algum lugar em que a história não tem mais importância, como por exemplo na cena do balcão de Romeu e Julieta; o momento é tão intenso que a história está paralisada; é um momento lírico e intenso.[32]

Voltando às questões de organização das ações da peça, Abreu propõe que primeiro seja feito o esforço de criar o enredo, antes da organização das ações propriamente dita. Podemos considerar o enredo como sendo um texto curto (um parágrafo, não mais) que cuida de responder à pergunta: "de que se trata a história?". São as "linhas gerais". No enredo, o território da ação ainda não é o espaço cênico. Os personagens ainda não precisam ter nomes. Há, portanto e ainda, muita liberdade de imaginação.

Embora possa parecer, o enredo não é limitador da criação. Apesar de ser uma trajetória completa, muita coisa ainda cabe nesse universo delimitado. Se o enredo já está estruturado, a dramaturgia não se perde, como se observa na fala de Abreu: "Porque o enredo estará sempre nas nossas costas, ou seja, a gente já tem circunscrita a base da criação." [33]

Isso não é fácil de se fazer. Mesmo sendo um texto curto, o enredo pode ser mais difícil de escrever do que o *Canovaccio*, a organização das ações que virá na sequência. Abreu citou novamente Aristóteles, para quem fazer enredos bem estruturados exige muita experiência e muito tempo. Já para Eric Bentley, o enredo é a parte mais intelectual da peça, uma coisa sobre a qual é necessário se debruçar:

> O enredo, portanto, é sobretudo artificial. Resulta da intervenção do cérebro do artista, que faz um cosmos a partir de acontecimentos que a natureza deixou em caos. Nas palavras de RICHARD MOULTON, o enredo é "o lado puramente intelectual da ação", "a ampliação da trama à esfera da vida humana". [34]

Mas Abreu "consolou" os dramaturgos ali presentes ao dizer que o enredo, apesar de muito importante, não é a única coisa fundamental: "Existem também o

---

[32] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[33] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem. A questão do enredo será tratada novamente no capítulo 2.

[34] BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 27.

bom personagem, os bons diálogos, os bons momentos... existe tudo isso para que se possa escrever, mesmo sem ter domínio completo do enredo." [35]

Abreu relembrou seu próprio caminho: começou a escrever pelos diálogos, pois reconhecia que os fazia muito bem: eram ágeis e fortes. Em seguida, começou a perceber que precisava também do personagem, e começou a investigá-lo. Depois, percebeu que era preciso ter domínio da história, do enredo, e saber fazer melhor a estruturação.

Depois de desenvolvido o enredo, que é uma parte muito aberta, na qual o território da linguagem ainda é livre, chega a hora de desenvolver o que Abreu chama de *Canovaccio*. Ele se apropria do termo, usado na *Commedia dell'Arte*, para nomear a organização da dramaturgia para além de suas linhas gerais.

No Renascimento, século XV, aproximadamente, o *Canovaccio* era uma estrutura teatral muito simples, um caderno cujo conteúdo revelava os nomes das personagens e os tipos, com descrição das situações e dos personagens envolvidos em cada uma delas. Os atores improvisavam a partir do *Canovaccio,* ainda que nele pudesse haver alguma indicação de diálogos. [36]

O *Canovaccio* proposto por Abreu é a organização das ações mais importantes. Se o enredo responde à questão "De que se trata a história?", o *Canovaccio* responde à questão "De como...", de como as coisas acontecem. O *Canovaccio* é o domínio do personagem, e nele já podem ser colocadas as intensidades. Ele é imagético, pois é composto por imagens de como as coisas se dão. Conceitos podem estar presentes também, mas estarão subordinados às imagens. Explicando melhor: o que está no *Canovaccio* não é o que "se quer dizer com a cena", mas as imagens que estarão presentes nela.[37]

Mas será que o *Canovaccio* também não engessa as possibilidades para a escritura da peça? Diante dessa pergunta de um dramaturgo, Abreu respondeu:

> Depende da maneira como você o vê. O dramaturgo tem que perceber a mobilidade do *Canovaccio*, assim como era na Idade Média. Ele existia, mas o ator improvisava dentro daquilo, com a bagagem dele, de acordo com o interesse do público. É assim que o *Canovaccio* tem que ser (em sua relação com o próprio

---

[35] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[36] A respeito do *Canovaccio* na *Commedia dell'Arte*: MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986 e VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** Porto Alegre: L&PM, 2009.

[37] A ideia de *Canovaccio* para Abreu será desenvolvido também na experiência com a Cia. Livre, no capítulo 2.

> dramaturgo). Se não for assim, o *Canovaccio* vira um monólogo. Ele é um caminho, uma rota, um mapa. Mas se houver uma tempestade, por exemplo, o caminho vai se modificar. [...] Quando estamos trabalhando em grupo, então, as mudanças até assustam; porque o *Canovaccio* indica um caminho e, quando começa o caminho de construção, tudo se modifica. [...] O *Canovaccio* só engessa se o processo for dedutivo. Se for indutivo, não. A lei é a do material: o que ele está dizendo? O *Canovaccio* em si é dedutivo, mas ele deve se abrir para o resto. Ou seja: se o *Canovaccio* for tratado de maneira dedutiva, o raciocínio será apenas mental, e cumprirá o que a mente há tempos atrás deduziu a respeito do que aquela obra é. É melhor que o raciocínio seja indutivo, portanto. Conforme se vai escrevendo a obra, o material vai se modificando, o *Canovaccio* também vai se modificando, o autor também vai se modificando.[38]

O dramaturgo geralmente trabalha programando ações, definindo o que os personagens irão dizer. Mas o personagem pode começar a falar e a andar como que por conta própria, sozinho. Quando isso acontece num processo de criação, a pior coisa a fazer é "quebrar as pernas" do personagem e não deixá-lo mais andar. É preciso deixá-lo falar, pois ele precisa ser ouvido. E talvez isso modifique toda a cena. Segundo Abreu, é preciso entrar em diálogo criativo com a própria escritura, com o próprio processo. Mesmo assim, será muito difícil que o *Canovaccio* se modifique completamente, tamanha sua importância num processo de criação.

Quando Abreu escreveu *As Três Graças*, em parceria com a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, seguiu o procedimento de fazer enredo e *Canovaccio*. Podemos utilizar este material, feito pelo próprio Abreu, para exemplificar o que diz[39].

> ***AS TRÊS GRAÇAS***
>
> **Enredo**
> Uma companhia tenta por todos os meios manter-se fiel ao tema "o cômico feminino", objeto de sua pesquisa. As dificuldades começam quando o material começa a ser processado. Como coadunar o material das entrevistas (em geral dramático) com o objetivo cômico? Quais são as imagens cômicas femininas? A Companhia escolhe três entrevistas e resolve criar o espetáculo com depoimentos, improvisação e representação ficcional desses depoimentos.

---

[38] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[39] Material fornecido pelo autor. *As Três Graças* estreou em agosto de 2008. A peça desenvolvida, já em sua forma final, está no anexo B, a partir da página 147.

Canovaccio

Cena 1 – Prólogo anterior
Onde se coloca para o público todas as cartas na mesa. Nada será ocultado, nem bastidores nem processos de trabalho. Conta-se a origem do projeto. Antigamente o grupo estava bem equilibrado, três homens e uma mulher. Agora, mudou-se o perfil do grupo, mudou-se o projeto, mudou-se o humor agora sujeito a outra regra... Mudaram-se os personagens. Possíveis personagens cômicos: Bica aberta, mulher virago, velha fértil, a velha virgem, Virgínia e dona Dada, A mãe que não corta o cordão umbilical, a mãe que traz a família inteira no útero e outros absurdos assim. Dessas imagens todas a que logrou êxito foi a saga da grande vulva. (As mulheres se revoltam com essa dessacralização da figura feminina, os homens com a dessacralização do patriarcado.)

Cena 2 – Prólogo propriamente dito
Narrador conta mui singelamente a fábula da criação do mundo. Bem antigamente, antes do tempo que os animais falavam, antes do nada, antes do espírito de Deus vagar pelas águas do abismo, havia a grande vulva. Uma vulva imensa, hiperbólica, pré-cambriana, em época de explosão criativa. O universo era estéril e a grande vulva achou que isso não era bom. E começou a se contrair misteriosamente e dar origem a tudo que existe: animais, deuses, anjos, demônios, numa criação descontrolada e sem fim. Celeuma. Isso dessacraliza a mulher e parodia o mito masculino da criação. O narrador, então, para agradar gregos e troianos, propõe então a criação do mundo a partir do grande esfíncter que é comum tanto ao gênero masculino quanto ao feminino. É expulso de cena.

Cena 3 – Prólogo posterior
São mostradas as imagens pesquisadas durante o processo: o tango, a máscara da velha, o banho da criança morta, a mãe com filhos presos ao cordão umbilical, o parto do homem, etc. O que fazer com tudo aquilo? Como organizar a encenação de tudo aquilo? Narra ao público a extensão do problema em que se encontra e lamenta ter entrado nessa enrascada. Tantos bons tipos cômicos masculinos... Estava tão bom quando os personagens eram todos priápicos... (Mulheres reclamam.) Agora, personagens vulvares! Anuncia-se o primeiro depoimento. E enquanto se montam as imagens dele outro narrador continua a saga da grande vulva: depois do sétimo dia a grande vulva não parou, continuou a criar seres e coisas completamente absurdos. Não só criava, mas também recebia os mortos e quem tinha a infelicidade de passar perto de seus lábios e escorregar para dentro: voltava recriado, re-transformado. Tudo era cíclico e sem fim.

Cena 4 – Primeiro depoimento: A memória falha (Marilene/Dalva/outros)
É narrado o primeiro depoimento em suas imagens fundamentais. Conforme vai sendo narrado elementos ou imagens feitas pelos atores vão sendo mostrado no palco, exemplos: imagem do banho da morta, uma calça lee,

dona Virgínia e dona Dada (versão feminina dos clowns Branco e Augusto) e outros. Depois do depoimento é improvisado e finalmente encenado o depoimento, com possível conflito entre o depoente que não concorda com o absurdo mostrado. Continua a saga da grande vulva. A época das grandes peregrinações em busca da grande vulva, as lendas em torno dela.

Cena 5 – Segundo depoimento: A que ama incondicionalmente (Vita/outros)
O mesmo processo de narrativa e construção das imagens: a mãe, pilar da família, o pai que não trabalha, o marido malandro, a madrasta megera, a protagonista tola, o casamento, a morte, a revelação da bigamia, etc. Continua a saga da grande vulva: o livro dos profetas.

Cena 6 – Terceiro depoimento: a que espera (Katerinhuka/outros)
O mesmo processo de narrativa e construção de imagem. Após a narrativa uma outra narrativa paródica com construção de imagens paródicas. Transição do riso para a loucura mansa e esperança louca de Katerinhuka, como uma quixote que ainda é capaz de crer.

Cena 7 - Epílogo.
Final tragicômico da saga da grande vulva com o surgimento do herói que põe fim à farra de criação da grande vulva. É o fim de uma era irresponsável, cômica, prazerosa. O herói fecha a grande vulva e o mundo começar a se ordenar com regras e leis. As três personagens são resquícios perdidos da grande vulga que ainda mantém valores femininos (mesmo inconscientes) desvalorizados num mundo patriarcal.

É possível notar que o enredo de *As Três Graças* é um material aberto, cheio de possibilidades, assim como o *Canovaccio* é uma descrição das ações mais trabalhada, numa trilha firme e definida pelo dramaturgo, mas ainda aberta à criação. É também notável que somente os artistas envolvidos na criação do espetáculo possam ter o entendimento completo desse material, pois ainda não é a peça em sua forma final.

Para Abreu, é preciso que o dramaturgo tenha coragem para “deixar a criação solta”, embora delimitada pelo enredo e pelo *Canovaccio*. Porque o protagonista, o personagem “dos sonhos” do dramaturgo, aquele que fala tudo que o dramaturgo quer dizer, pode ser “quebrado” por outro personagem. Se a criação estiver aberta, ele pode ser “atingido” por outras ideias, que vão contra ele e contra o próprio autor, portanto. Pode até mesmo “aparecer” outro personagem que desafie a visão moral e a ética do dramaturgo, e será necessário ouvi-lo, como autor.

Também é possível pensar que os personagens não precisam ser completos. Segundo Abreu, eles podem conter em si a possibilidade de ceder às tentações, de mudar seu rumo, seja para o bem ou para o mal. Há muitos exemplos de personagens incompletos nas obras de Shakespeare, como Macbeth e o Rei Claudio, de *Hamlet*, que possuem "espaços" para se modificar, para que o público possa ver sua humanidade, e não percebê-los apenas como personagens completamente tomados pelo mal.

A respeito de deixar a lei do material agir no processo de criação, Abreu ainda observou que "há coisas que queremos colocar numa peça e que nunca conseguimos. Porque a lei do material diz que aquele não é o lugar para isso. E então esse meu desejo terá que esperar outro material."[40]

Podemos pensar na escrita da dramaturgia também como um processo de escolhas. Quando pensamos, por exemplo, em escrever uma peça de teatro na qual o público tem que se deslocar, em um espaço não convencional, sem o aparato do palco italiano, é preciso pensar o que se ganha e o que se perde com isso. Na opinião de Abreu,

> é melhor não mexer com o público, porque o teatro mexe com o espírito do espectador; e aí não importa se ele está sentado, ou em pé. Para a gente movimentar o público, tem que ter um ganho muito grande. Eu adoro o palco italiano, pois ele já tem uma relação estabilizada, e tem muitos recursos. O palco italiano tem um potencial muito forte: ele foca a caixa, tem muitos elementos que ajudam o espetáculo... Se eu saio do palco italiano, tenho que saber que estou perdendo muitas coisas com isso. Estou perdendo a capacidade do palco ajudar a ficção. Se eu saio dele, eu preciso saber quais são as outras coisas que vou ganhar. Aí é que entra a dramaturgia: ela precisa operar naquilo que se vai ganhar saindo do palco italiano: na forma de encadeamento, na forma de conduzir o público para vários lugares, etc. [...] Este problema acontece muito com o teatro feito na rua: muitas vezes as pessoas transpõem o que é do placo italiano (relação frontal, foco, etc) pra um lugar que já não é mais aquele, sem pensar que tipo de mudança dramatúrgica poderia haver. Na rua, o público é instável e será preciso ter elementos muito fortes para prender a atenção. Na rua, não há acústica, não tem foco de concentração, não tem a qualidade de "estúdio" que tem o palco italiano. Na rua também não tem foco único, e então você não pode ter a articulação das cenas de maneira cronológica, pois não se pode depender de que o público tenha visto desde a primeira cena para entender; a estrutura é mais de um encadeamento épico, cujas unidades bastam por si, embora devam estar em ligação para que o espectador possa ser "preso" por aquilo e possa entender o todo também. Mas a experiência deve estar em cada unidade, embora não haja muita subordinação entre elas. A articulação dessa

[40] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

> dramaturgia para a rua, por exemplo, com certeza não será a aristotélica. Em cada unidade vai ter de haver picos de intensidade, que pode ser intensidade lírica, inclusive.[41]

6. O gênero épico

De acordo com o que foi abordado no início deste capítulo, Abreu escolheu sua posição pedagógica no encontro com a Cia. dos Dramaturgos. Ao fazer isso, não se colocou como um professor no sentido tradicional, mas estabeleceu o encontro como um espaço possível de troca. A teoria teve espaço nessa troca, na qual Abreu teve muito mais responsabilidade, pois foi quem escolheu os recortes para o estudo. Mas, para além dos recortes feitos, Abreu trouxe consigo uma maneira muito particular de lidar com a teoria. Seu conhecimento e estudos parecem estar a serviço da prática, diretamente relacionados à necessidade de cada projeto com que se depara. A criação, portanto, se torna também ela lugar de produção de conhecimento, assim como as informações anteriores servem ao desenvolvimento da criação muito mais como possibilidade de constatações e reconhecimentos que potencializem a criação do que como "base teórica" de onde partir. Os pontos que se seguem resumem os conteúdos abordados por Abreu com os dramaturgos.

Abreu considera que o estudo do gênero épico se faz muito importante no projeto da Cia. dos Dramaturgos, por razões já citadas. Este ponto merece maiores explicações, pois o gênero épico a que Abreu se refere, e com o qual nos debateremos em todo este texto, não se restringe à concepção de Teatro Épico desenvolvida por Bertolt Brecht.

Há muitas aproximações possíveis entre a obra dramatúrgica de Abreu e a de Brecht, se fôssemos nos deter nessa análise aqui. As influências existem, mas Abreu considera o épico de uma maneira mais abrangente, e se interessa pelo épico antigo dos gregos, também. Considera, por exemplo, a *Ilíada* de Homero como uma obra épica por excelência. Interessa a Abreu, no estudo do épico, entender que este gênero é construído a partir de imagens, diferentemente do gênero dramático. Na *Ilíada*, e também na *Odisseia*, o gênero épico tem que dar conta de muitas imagens, de muitos lugares, de muitos acontecimentos. A escrita épica, nestes casos, é vertiginosa: são muitas imagens sendo configuradas todo o tempo.

---

[41] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Para explicar melhor, Abreu cuidou de citar um trecho da *Ilíada*, em que Helena passa por entre todos que a olham, após a guerra de Tróia. Nesta obra, isso é só um pequeno trecho: Helena, o motivo da guerra, passa, e todos a olham. Já na tragédia *As Troianas* de Eurípides[42], gênero dramático por excelência, a mesma personagem, Helena, entra, mas estão frente a ela muitas mulheres que perderam seus filhos na guerra de Tróia, uivando de dor e raiva. Na tragédia, a chegada de Helena causa muita comoção àquelas mulheres. Logo depois entra Menelau, muito irado com Helena por tê-lo traído e ter sido a causa da guerra. Helena se defende, então, dizendo que foi tomada por Eros, e que não há nada a fazer diante da vontade de um deus.

Podemos ver, ainda que sem um olhar mais aprofundado e analítico, as diferenças entre os gêneros que se precipitam. A cena dramática é elaborada a partir do movimento interno dos personagens e de suas características, no confronto com seu mundo, e não pelas imagens externas, como no procedimento épico. Há muitas falas no gênero dramático, porque as palavras são a dimensão expressiva do que passa também dentro do personagem. Portanto, podemos dizer que no épico as imagens são objetivas, enquanto no dramático são também subjetivas.

O teatro épico, depois de Brecht, está muito ligado a um caráter dialético, e aponta muito mais para um efeito crítico do que para um efeito não-dramático. Para Abreu, o efeito crítico pode ser conseguido de outras maneiras:

> Sempre que temos na vida uma experiência dramática, ou mesmo cômica, naturalmente a gente processa depois; qualquer experiência permanece com a gente, pois é algo que a gente aprendeu. Se uma peça que a gente viu passou pelo nível de experiência da gente, a gente continua discutindo sobre aquilo; isso é natural.[43]

Assim, para Abreu, a questão épica tem mais importância quando trata da relação da imagem com a linguagem, com a cena e com a palavra, questão também presente na dramaturgia de Brecht.

7. A mitologia e os arquétipos

---

[42] EURÍPIDES. **As Troianas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

[43] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Embora este também seja um ponto teórico trazido por Abreu a partir dos projetos dos dramaturgos da Cia., a mitologia alcança para ele um lugar especial. A mitologia e os arquétipos ofereceram-lhe a possibilidade de uma "sistematização" para o uso na dramaturgia, coisa que ele próprio desenvolveu ao longo de muitos anos e muitos estudos. Como nos outros pontos teóricos, não se trata aqui de conhecer os mitos e os arquétipos e colocá-los nas peças como histórias e personagens, num uso direto. Antes, esse conhecimento serve para reconhecer forças que podem estar em jogo na dramaturgia que se deseja fazer.

É no contexto de busca da intensidade da experiência do teatro com seu público que Abreu desenvolve aproximações entre teatro, mitologia e arquétipos.

Os mitos são as histórias. Na *Poética,* "Mito é imitação de ações; [...] a composição dos atos."[44]. Para Abreu, o mito é infinito[45]. Não se trata de entender o mito, mas de lidar com a sensibilidade através dele, pois o mito não é um objeto de conhecimento, mas de vivência. Ao criar um personagem, um dramaturgo não "usa" o mito já existente, mas reconhece-o depois, no personagem já criado. E, então, pode-se aprofundar o personagem em seu aspecto arquetípico, na "energia" que está disponível no arquétipo e no mito. Explico melhor: para Abreu, se o dramaturgo consegue perceber que o personagem tem um traço mais profundo e arquetípico, pode deixar um pouco de lado o que conhece da lógica daquele personagem e olhar para as forças do arquétipo presentes ali.

A mitologia, da maneira como trazida por Abreu, é algo que diz respeito ao ancestral. Ela surge com a estruturação do mundo, num momento em que a natureza ainda não era estável nem previsível, e a raça humana estava começando a existir. É aí que aparece o herói, no nascedouro da raça humana. Como o mundo se refaz a todo tempo, os mitos estarão sempre presentes. O mito perdeu a categoria de "conhecimento a ser adquirido", com o fortalecimento da ideia científica, mas se tornou vivência a ser reconhecida pelo homem. Elementos do herói podem, portanto, ser considerados como de todos os seres humanos. Cada pequeno ser pode ter, então, suas ações igualadas ao herói mítico, através da vivencia e participação no mito, e pode reconhecer em si a força daquele herói. É baseado nessa ideia que Abreu se interessa pela mitologia, na contramão dos valores da

---

[44] ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 39.
[45] Os estudos de mitologia de Abreu foram feitos a partir dos autores Joseph Campbell, Jung e Mircea Eliade, entre outros.

sociedade moderna, na qual algumas pessoas são melhores que outras e o indivíduo se sobressai à ideia de coletivo e comunidade.

A categorização dos tipos de arquétipos e heróis segue a ideia de "estampagem", termo muito importante para entender como Abreu propõe o uso dos mitos e arquétipos na dramaturgia. As "estampagens" são as marcas das experiências vividas. Cada estampagem traz consigo uma energia superior à comum, também superior à trajetória anterior. Todos os seres humanos têm várias estampagens ao longo da vida, numa sucessão de mortes e renascimentos.

Cada um dos arquétipos é a forma dada a uma "energia", a um tipo de força. Para introduzir este estudo, Abreu trouxe a informação da antiquíssima figura de uma estatueta criada pelo homem, que foi chamada de *Vênus de Lespugue*. É a estatueta de uma mulher com cabeça, sem rosto, sem braços ou pernas desenvolvidos, um ser grosseiro com seios muito fartos, ventre proeminente e genitália exposta. Esta figura antiga, a primeira de que se tem notícia, foi criada a partir do que já havia na cabeça do homem, embora não seja um ser humano comum. Essa *Vênus* corresponde ao primeiro arquétipo, que é o da *Grande Mãe*. A estatueta tem os atributos da figura que povoa a imaginação de homens e mulheres de todos os tempos: ventre, seios e genitais. Essa primeira figura é a "figura fundamental", aquela que "gera e conserva", características fundamentais da *Grande Mãe*. Ela se alia à figura da Terra, que gera e dá o alimento. Abreu a considera como a "estampagem" mais forte, a da mãe. Parafraseando Jung, afirma que toda mulher reconhece em si este poder, e tem - ou poderia ter - consciência do poder da *Grande Mãe*, do poder de gerar e conservar. E isso não está restrito ao fato de ter filhos, mas de "viver" filhos, "pensar" filhos, de modo mais abrangente. Se pudermos pensar dessa forma, com base na noção arquetípica, a personagem feminina perde a fragilidade como representação a que estamos acostumados.

A *Grande Mãe*, como arquétipo, tem outras características além do gerar e conservar, sua força básica. Ela não precisa se apaixonar, pois olha somente para os filhos; muda sempre, para poder ter e preservar seus filhos junto a si; pode ter atitudes não tão corretas para alcançar estes fins; o que importa verdadeiramente para ela são os filhos, e o marido é um mero auxiliar; o herói masculino nunca se volta contra a mãe; ela tem um alto poder de sedução, sendo capaz de parar a trajetória de um herói masculino em movimento; paralisa o herói e o chama para uma obra muito maior do que qualquer guerra: a recriação do mundo; ela dá início à

família; para a *Grande Mãe*, “filho bom é filho pequeno”, e seu sonho secreto é não se separar jamais dos filhos; ela será capaz de matar por isso; seu “lado perverso” é ficar paralisada no poder do ventre cheio; seu “lado perverso” em relação ao marido está em seu desejo de transformar tudo e todos em filhos, e ela submete o homem a seu poder para que vire também ele um filho; se o homem é um ser gregário, que vive em bandos, para a mulher o único bando é o dos seus filhos, pois ela dá conta de tudo o que é necessário, sozinha, e esta é a sua *hybris*, sua falta de medida: a prepotência de saber que tem um poder maior.

A virtude e o vício de um arquétipo ou de um personagem são a mesma coisa. O que vai determinar a diferença é a ação da personagem. O poder pode reverter contra a própria heroína. Para organizar a dramaturgia, de acordo com Abreu, é preciso ter consciência da força arquetípica no personagem, no momento da “estampagem”, da marca da experiência, na qual ele ganha consciência de sua força. Um herói não consegue reter a força que tem para si, nem mesmo se for uma divindade. Ele precisa partilhar essa força com os outros seres humanos, abrir mão dela para poder ser estampado por outra força, pela força do arquétipo seguinte.

O mito é diferente da vida. Ele recria o mundo de uma forma diferente e modular. O mito é ficção, e não realidade. A trajetória do herói começa sempre num nascimento milagroso, o que já é indício de uma grande trajetória heroica; pois o nascimento milagroso, grandioso ou especial já cria expectativa para o que virá a partir da vivência do herói. Depois do nascimento milagroso, o herói passa um tempo como pessoa comum, e em seguida ganha uma rápida notoriedade por suas capacidades. Depois virão as lutas e, por fim, o combate triunfante contra o mal, que será o grande objetivo da comunidade representada por ele. É nessa grande luta que vai ocorrer o descomedimento, a *hybris*, a tentação. E então o herói cede a ela, indo além do que devia. Fica cego pelo poder que se lhe apresenta. A partir daí, tem somente duas escolhas: o auto-sacrifício ou a traição de seus ideais e de sua comunidade. Se consegue encarar o auto-sacrifício, estará pronto para outra trajetória, a próxima trajetória, e acontece a estampagem, uma espécie de “evolução” do herói. Mas é no momento em que o herói não enxerga, no momento em que pode errar, que a dramaturgia vai operar. Portanto, o dramaturgo vai trabalhar na possibilidade do erro.

A trajetória da *Grande Mãe* pode ser classificada, por assim dizer, como a primeira estampagem feminina. A trajetória do *Herói Guerreiro* seria a primeira

estampagem masculina, portanto. A força e a energia do *Herói Guerreiro* estão calcadas na ideia de servir, de transformar o mundo. Ele será aquele que fará uso de suas habilidades guerreiras, sem necessariamente ter um bom caráter. É o *Herói Guerreiro* aquele responsável por "derrubar o totem" da tradição e do conservadorismo e trazer a transformação ao mundo. É ele quem vai organizar o caos de toda a natureza. Como o *Herói Guerreiro* é também uma "estampagem", ou seja, uma consciência a ser conquistada, terá de passar por muitas provas para mostrar o seu valor, como é comum nos rituais de passagem. O *Herói Guerreiro* pode também estar ligado à ideia de trabalho, e não da guerra. Ou o herói destrói o mundo através da guerra, e o transforma, ou constrói o mundo pelo trabalho. As duas possibilidades são transformações, e também a "quebra do totem".

Se o *Herói Guerreiro* transforma o mundo, não existirá, portanto, no arquétipo, a ideia de um herói individual. Ele sempre será representação de algo maior que ele.

Ao final de sua trajetória, o herói ou a heroína precisa ganhar consciência de sua força, a "estampagem". De estampagem em estampagem, a categoria do herói vai como que "evoluindo", digamos assim. A trajetória mítica do ser humano, para Abreu, é, ao final, unificar em si o masculino e o feminino, o que está mais próximo do arquétipo dos sábios, as últimas estampagens.

O *Herói Guerreiro* precisa partir para outra trajetória, finalizada a sua primeira. Precisa encontrar a *Grande Mãe*, apaixonar-se e seguir para outra "estampagem". O *Herói Guerreiro* é violento, tem capacidade de guerrear, tem impiedade até mesmo com os mais próximos. A heroína *Grande Mãe* é irracional, não controla sua fúria, e tem capacidade de ter piedade. Esses dois heróis deverão se encontrar para a próxima trajetória, para se transformarem. As estampagens se dão numa sequência, portanto, que diferencia feminino e masculino. As trajetórias femininas são a *Grande Mãe,* a *Amorosa,* a *Maria* e a *Sábia.* As trajetórias masculinas são o *Herói Guerreiro*, o *Amoroso*, o *Guardião* e o *Sábio*.

A essência do arquétipo é a sua "energia", a mesma que perpassa todos os seres humanos. É possível "reconhecer" o arquétipo, percebendo que determinado personagem está relacionado a determinada força e energia. Segundo Abreu, isso é também possível naquilo que estamos escrevendo, naquilo que já iniciamos. Assim, a trajetória do personagem pode ser potencializada. Mas, se a dramaturgia está no início, ainda sem muitas opções, é possível trabalhar direto com a personagem

ligada a determinado arquétipo. Isso pode ser muito útil, principalmente quando se faz necessário algum encaminhamento, ou quando a escrita está em crise.

Os *Heróis Amorosos* são a estampagem seguinte ao *Herói Guerreiro* e à *Grande Mãe*. Eles têm um poder equivalente entre si, são repletos da mesma "energia de ação", que é a paixão. É uma trajetória necessariamente dupla. Aqui também o *Herói Amoroso* masculino terá de passar por uma série de provas, e ceder aos "caprichos femininos". Ele deve perder suas características guerreiras e entrar no mundo feminino, abrir mão de tudo aquilo que o qualifica como guerreiro. A *Heroína Amorosa*, por sua vez, tem que abrir mão de tudo, abrir mão de seu clã de *Grande Mãe,* pois precisará "amansar" a figura guerreira masculina. Terá também que aprender com "aquele outro", o guerreiro, que reage violentamente. Ambas as trajetórias dos amorosos, feminina e masculina, são trajetórias "carnais". Nenhum dos dois pode conseguir o que quer sozinho; um necessitará do outro. O descomedimento na trajetória dos *Heróis Amorosos* é a própria paixão, o fato de não abrirem mão do amante. Ao final, a caminho de outra estampagem, de novo a necessidade de escolha entre dois caminhos: ou esse amor abre mão de si mesmo para evoluir para outra trajetória, ou acontecerá a tragédia da morte ou da separação. Os dois heróis terão que morrer como amantes para renascer na próxima trajetória.

A trajetória seguinte, a terceira, é aquela em que os *Heróis Amorosos* se estampam para ser *Guardião* e *Maria* (que também é uma guardiã). Os heróis aqui adquirem características do outro sexo. O *Guardião*, portanto, adquire características femininas da *Grande Mãe*, mas está muito acima dela, de suas questões. As histórias do Rei Arthur e do Moisés hebreu mostram heróis que trocam a espada pelo cetro, que passam a agir em nome da tradição, do "conservar" característico do feminino.

As histórias da Rainha Ester, também da tradição hebraica, assim como a de Nora, de Ibsen, podem servir como exemplos de *Maria*. Totalmente agindo de maneira oposta está a Senhora Carrar, da peça de Brecht[46], essa sim ainda uma *Grande Mãe*, que não vai abrir mão de seus filhos nem obter sua estampagem. A heroína *Maria,* guardiã, já é uma liderança; é uma guerreira, mas que está acima

---

[46] BRECHT, Bertolt. Os fuzis da Senhora Carrar. In: **Teatro Completo** vol. 6. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

das características daquele *Herói Guerreiro*, pois *Maria* já tem o controle sobre sua força.

Na organização que Abreu trouxe aos dramaturgos, depois dos *Guardiães* vem a quarta e última trajetória, a dos *Sábios*. Se a primeira e a segunda trajetórias trataram de energias mais irracionais, de heróis impulsionados pela força da natureza, a terceira e a quarta são propostas racionais, mais elevadas, em que controlar a energia faz parte da ação, como já visto nos *Guardiães*. Se na primeira e na segunda trajetórias há afirmação do ego, na terceira e na quarta há a negação. É preciso negar a si mesmo, ocultar-se, para poder cumprir a função de *Guardião* e de *Sábio.*

Na trajetória de *Maria*, a estampagem da mãe se dá de maneira muito forte, muito além das questões da *Grande Mãe*. O nome, *Maria*, vem mesmo da conhecida história cristã. Naqueles tempos, o povo precisava muito da vinda do messias. Mas *Maria* é uma guardiã, vista aqui por Abreu como uma função criada a partir da Maria bíblica. Esta, depois do contrato feito com Deus, vai ter um filho que não é de seu marido José. Ela não terá a relação carnal, não terá relação de amor, nem sequer terá direitos sobre esse filho, que nunca será dela. Esse filho ainda vai sofrer muito, e Maria não poderá fazer nada para impedir. *Maria* é, portanto, uma *Guardiã*. Sua força vai operar na ideia do auto-sacrifício: uma virgem que da à luz, que abre mão do prazer carnal e o ultrapassa, que abre mão da vida amorosa, que abre mão de seu poder sobre o filho, que não resiste à ida do filho para a vida e para a morte.

Se a jurisdição da *Grande Mãe* é o marido e o clã, sua descendência para gerar e conservar, se a jurisdição da *Amorosa* é o amante, e amá-lo mesmo quando isto traz destruição à sua família, a jurisdição de *Maria* guardiã vai muito além. Seu universo de ação é mais amplo, o mais amplo de até agora, inclusive que o mundo masculino. *Maria* entra no mundo com um posto alto, não como uma qualquer. A consciência que tem das coisas lhe dá poder; ela sabe do que é capaz. *Maria* vai defender todos os homens, vai defender a humanidade, enquanto a *Grande Mãe* só defende seus próprios filhos. *Maria* sai, também, para modificar homens e mulheres.

Há outras características de *Maria* levantadas por Abreu, que ajudam a compor sua força arquetípica: o silêncio, a obscuridade, aquilo que não é evidente. A função de *Maria* para com uma filha mulher, por exemplo, é recolher todo seu

poder para dá-lo à filha e prepará-la para o universo feminino, para competir no mundo e ocupar, por fim, o lugar da própria mãe. Sua função também é ensinar o amor aos homens. *Maria* é capaz de amar, independente do outro: é um "amor espiritual". Esse amor é diferente do amor dos arquétipos amorosos, que precisam da figura do amante a todo tempo, e dependem dela. *Maria* tem o amor dentro de si mesma, e o usa quando quer. *Maria* também ganha a possibilidade de usar a impiedade, e pode matar em nome de algo maior. Portanto, assume características guerreiras. E assumir a impiedade guerreira não é uma coisa fácil para a heroína feminina. Ela muda as leis, tem a função guerreira de instaurar novos tempos, assim como o guerreiro, mudando a face das relações do mundo. Ela sai para modificar homens e mulheres.

Para conseguir se estampar de fato, a personagem vai ter de cumprir as funções do arquétipo. Se não, vai regredir. Explicando melhor: para o arquétipo, a estampagem está posta como um problema inevitável. Ou consegue a consciência, ou terá de regredir ao arquétipo anterior. *Otelo*, de Shakespeare, é um bom exemplo: devia ser guardião, se põe como um herói amoroso, mas acaba regredindo a guerreiro quando mata Desdêmona. Outro exemplo, desta vez hipotético: uma *Maria* pode escolher colocar tudo o que está construindo a perder, por causa de um ciúme próprio de uma *Grande Mãe*. E então sua queda será muito forte. "Estampar" é estampar a potência do arquétipo.

Cada arquétipo estampado carrega consigo o poder e a consciência das estampagens anteriores. Assim, um *Sábio* só é *Sábio* porque aprendeu a ser *Guardião, Guerreiro, Grande Mãe e Amoroso.* Dessa forma, cada arquétipo possui a capacidade e a força de seus anteriores.

Abreu nota que os arquétipos de *Guardiães* e *Sábios* foram muito pouco desenvolvidos pela dramaturgia, pela literatura ou pelo cinema. A grande maioria da produção se ocupa dos *Heróis Guerreiros*, da *Grande Mãe* e dos *Amorosos.* Um dos dramaturgos do grupo perguntou a ele: será que isso se deve ao fato de que *Guardiães* e *Sábios* são trajetórias menos dramáticas? Abreu respondeu que concorda que elas sejam menos dramáticas, mas justamente por terem sido tão pouco desenvolvidas. Ele fala do momento em que escrevia a peça *O Livro de Jó*[47]*:*

---

[47] O texto de *O Livro de Jó* está no livro NESTROVSKI, A. (ed.) **Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002. p 113-179.

> Um dos problemas que que tive para escrever o Jó foi este: como é um homem que é paciente!? Jó, para mim, seria um arquétipo do sábio. E a imagem que a gente tem do sábio é uma imagem "nirvânica", de completude. Mas não é assim. Eu pensei: eu vou ter que trabalhar este sujeito com todos os elementos e as capacidades dos outros heróis, das estampagens anteriores. Ele tem um embate com a divindade. Há uma frase da Jocasta, no Édipo de Sófocles, em que ela diz "malditos deuses!", em que ela rompe com as divindades. Eu trouxe essa frase, essa ideia, essa força, para a mulher de Jó e para ele também. O impulso de Jó é blasfemar e romper com Deus. A luta dele é esta: ele sabe que sua vontade de blasfemar e romper com Deus nada é contra a sua consciência de que Deus aniquila tudo, assim que o quiser. Então: ele está com a espada ali, e seu desejo é cortar a cabeça de Deus, mas ele sabe, como sábio que é, que Deus seria muito mais forte. Ele chega até o limite da blasfêmia e do desespero, porque está perdendo tudo, mas permanece sábio. Para escrever esta trajetória, pensei, será preciso investigar todos os possíveis riscos e todos os elementos das outras trajetórias anteriores.[48]

Em sua dramaturgia, Abreu vai trabalhar muito com a figura da mulher e do homem sábio, pois se interessa por essas trajetórias tão pouco conhecidas e desenvolvidas, que estão acima das dos *Guardiães*. Enquanto o *Guardião* sustenta o mundo, o *Sábio* inventa o novo. A sabedoria é sua totalidade, e os *Sábios* têm todas as características e todas as estampagens num só arquétipo. Como já passaram "por tudo", podem se dar ao luxo de serem tolos, de serem infantis, de terem a malícia, a comédia, o humor e a brincadeira, o desprezo pelo poder, pelas características do mundo. São capazes de rir de si mesmos, mas sabem que têm poder, quando lhes for exigido isto. O final da trajetória dos *Sábios,* segundo Abreu, é sempre apoteótica.

O interesse de Abreu pelos arquétipos menos explorados ultrapassa questões do próprio teatro. Por meio deles, entende melhor seu papel como dramaturgo. É o que compartilhou com a Companhia, para finalizar a questão:

> Nós sempre tivemos os mitos, só que eles não foram trabalhados dramaticamente. Já que nós não temos mais a vivência do mito hoje, precisamos trazer a energia arquetípica para as relações dramáticas. É isso que vai justificar socialmente aqueles valores, os valores dos mitos. Grandes mães e heróis guerreiros nós já temos muitos, isso já está saturado. Há muitos valores que precisam do suporte das histórias para serem aceitos socialmente, valores que não

---

[48] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

mais os da guerra e da geração de filhos, simplesmente. O mundo está caminhando para outros valores, que precisam do suporte das histórias.[49]

8. Outros caminhos: o personagem no Teatro Nô e na obra de Dostoiévski

Se nos distanciarmos do teatro ocidental, podemos encontrar outros parâmetros para a organização dramatúrgica. O Teatro Nô[50], pelo qual Abreu muito se interessa, sobretudo por seus aspectos narrativos, tem como elemento fundamental o personagem, na revelação dos paradoxos dos seres humanos. O teatro Nô tem procedimentos muito contemporâneos. Nele, o personagem é tão fundamental quanto a trama. O teatro Nô trabalha com a vivência da perda da memória como problema fundamental, e o personagem central geralmente não sabe quem é. Apesar disso, tem que agir, mesmo sem memória.

Abreu preparou o penúltimo encontro com a Cia. dos Dramaturgos, o último antes que os integrantes mergulhassem nos processos de escrita, para falar de Mikhail Bakhtin. Disse que precisou "preparar-se espiritualmente" para falar dele, pois Bakhtin é um autor difícil de se enfrentar. Não que seja difícil de entender, mas porque seu pensamento é muito amplo e sugestivo. Abreu considera Bakhtin um grande aliado do criador. Ele faz uma reflexão concreta e profunda, quase a reflexão de um criador, tamanha a proximidade com a criação e a preocupação com o processo criativo. Abreu considera Bakhtin um autor fundamental para um dramaturgo, para quem está preocupado com processos de criação.

Uma obra que considera muito importante é *A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento – o contexto de François Rabelais*[51], em que Bakhtin constrói uma reflexão a comédia e as imagens cômicas. Abreu considera esta obra como a "Poética do Riso" que Aristóteles não escreveu.

---

[49] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[50] GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
[51] BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média.** São Paulo-Brasília: Hucitec/EdUnB, 2008.

Outra obra fundamental do autor é *Problemas da Poética de Dostoiévski*[52], que Abreu considera um livro de cabeceira para um criador. Nesta obra, Bakhtin faz uma análise ampla de como Dostoiévski organizava sua criação. É um escritor que podemos considerar como uma voz contemporânea, pois realiza uma mudança da obra sob o ponto de vista do olhar para o mundo e para a forma.

Abreu acredita que Bakhtin pode oferecer outros caminhos de construção da dramaturgia. Isso porque nossas referências cultas vem sempre da *Poética* de Aristóteles, das grandes sagas e dos estudos feitos a partir dessas obras. Para Abreu, "nossos moldes são as grandes obras clássicas; nós estamos bastante 'contaminados' pela visão clássica do mundo, que é uma visão parcial"[53]. Bakhtin oferece uma poética que se contrapõe à de Aristóteles, o que é muito útil ao processo de criação de dramaturgia, mesmo que trate especificamente de literatura. A obra de Bakhtin vai tratar profundamente da escrita de Dostoiévski, mas Abreu não se aprofundou em tais questões. Interessava mais aos dramaturgos e ao próprio Abreu, no momento dos encontros, tratar dos elementos geralmente não levados em conta na criação.

Na construção do personagem clássico, o caráter e o pensamento estavam sempre em conflito. Quanto ao caráter, é como se as forças da vida e da morte estivessem liberadas no personagem. Ele, então, faz força para conter essa energia, que por princípio lhe causa sofrimento e inadequação. Nas tragédias, é essa força de contenção do caráter que vai aparecer nos diálogos. Em situações muito tensas, muito dramáticas, o personagem clássico vai se manter calmo, porque ele não pode ceder, não pode deixar que as forças de vida e de morte que estão em conflito saiam dele antes do momento escolhido pelo dramaturgo, este sim o momento em que não vai mais conseguir segurar sua pulsão.

Já o pensamento do personagem é a "carapaça" que o tenta civilizar e levá-lo a uma relação ética e social com o mundo. O pensamento é ameaçado pelo caráter. O pensamento é tudo aquilo que no personagem diz respeito ao aprendizado: a moral, os valores, a condução e a conveniência social, etc. Já o caráter é o que "vem do fundo", aquilo que de fato vai determinar a personagem.

---

[52]BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

[53] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Se na organização clássica pensamento e caráter estão em conflito, na dramaturgia moderna vai aparecer o “personagem ideológico”, ou o “homem ideia”. Nele, o pensamento transforma o caráter, ideia que será trabalhada por Dostoiévski. Para Abreu, se na concepção clássica da personagem o diálogo era “falso”, em conflito com o caráter, na personagem moderna o diálogo vai ser mais “verdadeiro”, porque a personagem precisará da ideologia como pensamento para reforçar a sua ação. Se Édipo matou seu pai por conta de seu caráter, Raskolnikov matou a velha usurária por causa do pensamento, da ideia, e o fez de uma maneira muito cruel e violenta, pois não é seu caráter que age ali.

O personagem grego clássico, das tragédias, é um personagem íntegro, portanto: existe unidade entre o que ele fala e o que faz. O diálogo não existe por si mesmo, mas é resultado de seu caráter em conflito com o mundo. Já na dramaturgia de Shakespeare começa a haver uma cisão entre o caráter e o que o personagem verbaliza. O que ele fala já não é necessariamente o ele que faz. A ação vai se contrapor ao discurso, e o teatro perde a unidade “ética” própria do teatro grego clássico. O discurso começa, então, a se descolar da ação. No teatro mais contemporâneo, o personagem não vai conseguir sequer organizar ou articular sua fala, e a ação vai se tornar mais evidente do que o discurso, uma ação sem amparo do pensamento ou de uma moral, evidenciando um ser humano muito mais sob o domínio da ação.

Essa dissintonia entre ação e pensamento vai se dar de uma forma muito criativa em Dostoiévski, de uma forma diferente, segundo Bakhtin. Ele começa a construir os personagens não mais a partir do ponto de vista do caráter, não mais a partir do que o personagem é de fato. Mas vai construí-lo a partir do que o personagem pensa, do que ele acha que é. Bakhtin chama a isso de “homem de ideias”, de personagem ideológico:

> A personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracteriológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: “quem é ele?” A personagem interessa a Dostoiévski enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski, não importa o que a sua personagem é no

> mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.[54]

Abreu considera que este personagem ideológico de Dostoiévski pode ser muito trágico, talvez até mais trágico do que o homem grego, cujo destino já estava traçado pelos deuses. Se Raskolnikov, por exemplo, o personagem de *Crime e Castigo*[55], constrói sua própria ideia de mundo e age em função dela, vai ter que pagar o preço dramático de sua ação, sem respaldo, sem destino traçado. E isso sem nem sequer ter o "benefício" do reconhecimento da tragédia grega, quando o personagem finalmente sabe quem é. O personagem, este ser incompleto, pode surpreender a todos, a ele mesmo e até a seu autor.

Para Abreu, é função do dramaturgo descobrir qual força dramática a personagem pode ter, sendo ela homem, mulher, criança, velho, velha, etc. Uma possibilidade interessante se abre a partir de Bakhtin e Dostoiévski, que é trabalhar a ação dramática ditada pelo pensamento, como eixo dramático mesmo, ao invés de trabalhar a ação movida pelo caráter, como fazia o teatro clássico, em que o pensamento estava sempre conjugado à ação.

Outro elemento que Dostoiévski trabalha em seus personagens, ainda a partir do que escreve Bakhtin, é a autoconsciência. Um personagem que sabe quem é, que sabe de seus limites, de seus defeitos, que tem consciência de si próprio, é um homem que consegue ver a si mesmo como ser incompleto. Abreu percebe, então, que um personagem também pode, portanto, ter força dramática em si, independentemente da trama. Um exemplo disso, ainda em *Crime em Castigo*, é o personagem Marmieládov, um bêbado compulsivo que sabe que é um "canalha" e sabe que não terá forças para ser diferente. Isso tem um alto teor dramático e é outro elemento que se pode trabalhar na dramaturgia.

Mas de que maneira é possível levar autoconsciência para a cena, para o personagem de teatro, para um tempo da ação que não é somente discursivo? Para Abreu, a autoconsciência é um momento de intensidade que pode estar na peça, mas não todo o tempo. O momento em que a autoconsciência chega para o personagem será altamente dramático, e irá afetar o público. Segundo Abreu, a

---

[54]BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
p. 46.

[55] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo.** São Paulo: Ed. 34, 2011.

autoconsciência exposta é um processo ativo do personagem, e a ação é de suma importância para o teatro. Raskolnikov (de novo o exemplo do personagem de *Crime e Castigo*) age, entra em embates com outros personagens, não fica "só falando" a respeito de suas ideias. Nas obras de Dostoiévski, o diálogo resulta numa categoria da ação, não é só reflexão. A ideia leva a história e a impulsiona, provocando a ação. As palavras ferem, as palavras dizem coisas difíceis, fazem coisas, provocam coisas.

Muitos outros pontos podem ser trazidos para a dramaturgia daquilo que escreve Bakhtin sobre Dostoiévski, pontos nos quais não iremos nos aprofundar neste texto: a polifonia, o narrador permeável, o sonho com potência de realidade para o personagem, a questão do riso. O que importa para Abreu é que Bakhtin nos apresenta outros modelos que podem servir com referência diferente para a dramaturgia contemporânea. Abreu considera que talvez seja bom sair do modelo clássico da escrita, até para depois retornar, ou pelo menos para modificá-lo um pouco. É possível utilizar outro padrão, outra poética, outras possibilidades de desenvolvimento de dramaturgia que não passem pelo modelo clássico.

9. Depois da *Escrita Aberta*

O último encontro de Abreu com a Cia. dos Dramaturgos aconteceu quase ao final do projeto *Escrita Aberta*. Os textos de cada um dos dramaturgos já haviam sido escritos e passado por três ciclos de leituras dramáticas (um interno à Cia dos Dramaturgos, o segundo feito em escolas de teatro com a presença de alunos e professores, e um terceiro aberto ao público, numa sala de espetáculos, que sofreu a ação de um diretor sobre o texto). Abreu não chegou a ler os textos dramatúrgicos; leu apenas os relatórios finais de cada um. Quis, dessa maneira, reservar um espaço de atuação paralela, de provocação e estímulo. Para Abreu, "a coisa mais importante foi o próprio processo, ele sim o grande mestre, se a gente estiver atento a ele".[56]

A percepção que Abreu tem do processo, a partir do que leu nos relatórios de cada um, é que fez muita diferença trabalhar coletivamente. Pois, mesmo que o trabalho seja de única autoria, não significa que tenha que ser solitário. Mesmo uma

[56] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

obra coletiva só funciona se as individualidades criativas são fortes, salienta Abreu; para ele, é preciso romper com a ideia de que a criação é solitária, obra de uma só pessoa, pois até mesmo o imaginário é comum, é de todos, e ninguém cria nada fora do imaginário.

> No momento eu que eu estava me formando como dramaturgo, não existia essa ideia. Era separado, mesmo. Não só era uma criação individual como era inimiga; um era inimigo do outro. Não se encontravam dois dramaturgos nem na mesma mesa, a não ser que estivessem brigando. O "espírito da época" era entendido como individual. [...] É preciso romper com a ideia de que a criação, e por extensão a própria vida, é algo solitário. É ao conjunto de imagens da civilização, da cultura, da sociedade, do que paira sobre determinado momento histórico, que vamos nos reportar, ou ainda aos nossos predecessores. Necessariamente a vida e a criação são coletivas.[57]

Outra coisa importante salientada por Abreu é que estiveram presentes em vários trabalhos os momentos de "empacação" durante o processo de escrita, momentos esses em que o dramaturgo se sente como um "perfeito idiota", um "incompetente". Para ele, isso é próprio do processo de criação, que é complexo. É muito raro que não haja crise na criação. O momento árido, o da tela em branco, é também criação, é também processo. Também o momento de nervosismo é criação, e podemos entendê-lo assim. Abreu diz a todos o que foi aprendendo, com o tempo:

> O melhor nesses momentos é relaxar; manter a tensão criativa, sem dúvida, mas poder olhar o trabalho com paciência. Isso pode não resolver a pressão, mas traz confiança ao trabalho de que o momento de virada vai chegar. Acho o momento de desespero fundamental no processo de criação, pois até mesmo ele está inserido numa trajetória mítica: passar por dificuldades, por separações, encarar a "prova fundamental"...[58]

Perante a obra que se vai fazer, ninguém sabe nada ainda, absolutamente. Pode-se saber daquilo que já se fez, mas não sobre o que ainda será feito. Abreu diz que, quando passa por momentos de dificuldade na criação, sabe que existe algo que precisa aprender. E que, quando conseguir superar essa dificuldade, sabe que estará avançando, que terá aprendido alguma coisa que não sabia antes. Para Abreu, quando a criação é muito fluida e decorre sem muitos problemas, talvez seja

---

[57] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[58] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

sinal de que se está fazendo uma síntese de coisas que vêm sendo trabalhadas e amadurecidas. E talvez o dramaturgo não aprenda nada. O problema é que corremos o risco de, num momento de dificuldade, de “empacação”, reduzir a proposta inicial, diluir a complexidade desejada. Mas isso talvez tenha que ser a última possibilidade, quando não existir mais saída. Para Abreu, é preciso que haja franqueza entre o autor e a obra.

O momento de fechamento do texto foi para muitos um momento de dúvidas, tão decisivo quanto o momento de “empacação”, pois no fechamento também se corre o risco de reduzir a complexidade da obra. No momento inicial da pesquisa tudo é possível, os criadores agem com muito prazer, são muito criativos e trazem coisas novas, interessantes. Da metade para o fim do trabalho a situação se modifica, e o que era interessante e novo começa a entrar no já sabido. Todos começam a resolver tecnicamente as questões, para não encarar as dificuldades do processo. Mas, para Abreu, isso também é próprio do processo: perto do final há muito cansaço e se corre o risco de jogar fora três quartos de todo o trabalho e de todo o empenho. E age aqui também o “espírito da época”: o trabalho começa revolucionário e termina ultraconservador.

É preciso entender também que o final da peça não corresponde ao final da ação, necessariamente. Essa é outra reflexão que Abreu trouxe aos dramaturgos. Propôs um olhar sobre este problema a partir dos clássicos, novamente. Para ele, os clássicos trabalharam muito bem o prólogo e o epílogo. A peça se dava na ação propriamente dita, e o momento de maior intensidade coincidia com o momento final da ação, mas depois a peça continuava. Abreu perguntou, então: será que nossos problemas com os finais não surgem porque confundimos o final da peça com o final da ação dramática? Se isso estiver acontecendo, não teremos nem final da ação dramática, nem final da peça. Se essas coisas se juntam, a peça perde a força, pois o final da ação é um momento que precisa ser intenso. Abreu deu exemplos: Édipo segue para o exílio, para Colono, para outra trajetória, ao final da tragédia. Shakespeare trabalha o epílogo como um “rescaldo” da ação: ainda pode haver choro, lamento, reflexão. A ação já se encerrou, mas ainda acontece alguma coisa. O epílogo pode ser quase o início de uma nova trajetória.

O final também não é a solução dos problemas levantados pela peça. É muito mais que isso. Pois nem tudo tem solução, nem tudo exige solução. De novo Abreu parafraseou Eric Bentley: o teatro pode ser visto como experiência viva, como

experiência patética, dolorida ou risonha, pela qual alguns personagens passam. Vista dessa maneira, a peça não precisa, necessariamente, solucionar nada, mas proporcionar uma experiência intensa. Isso não quer dizer que a peça não possa trazer uma moral, que não possa deixar claras as intenções do autor. Mas Abreu acredita que isso não pode ser maior do que a peça em si. A "moral" deve estar em consonância com tudo o que aconteceu antes, de maneira coerente. O final de uma peça é difícil por si, pois é preciso fechar todos os fios levantados em sua extensão.

Para além da experiência humana como objetivo da dramaturgia há, sem dúvida, as intenções políticas e filosóficas de quem escreve. Mas é a ação que determina a peça.

O que fez Shakespeare em suas peças, a respeito disso? De maneira muito inteligente, termina as peças ainda na ação, ou seja, deixa para que o epílogo dê conta de suas conclusões e aspectos filosóficos. Ou ainda, coloca suas reflexões em momentos fundamentais da ação. Abreu comenta:

> Às vezes a gente fica tão preso àquilo que a gente quer dizer, à crítica que queremos fazer, que nos esquecemos do teatro. Aí, não há fim que nos salve. Primeiro, é preciso cuidar da ação, acabar a ação na peça. Depois, aí sim cuidar dos conteúdos políticos e filosóficos. Se isso não acontecer nessa ordem de importância, mesmo que eu tenha um ótimo conteúdo político e filosófico, a peça será frouxa; não vai convencer como teatro.[59]

Abreu salientou outra coisa a partir do que viu nos relatórios dos dramaturgos a respeito do trabalho. É uma questão geral dos processos de criação: qual é o lugar da lógica? Questionou esse procedimento, e perguntou: será que não existem perguntas que não têm respostas?

> Nós somos criados e moldados na racionalidade, na ciência, na lógica. E muitas vezes nossa criação fica encapsulada numa ideia fechada. É claro que o dramaturgo e o artista devem saber o que querem fazer. Mas talvez isso não deva ser tão onipotente. Talvez "o que eu quero fazer" não precise ser uma camisa de força para o processamento do material, pois ele deve respirar. Até mesmo o dramaturgo não é o mesmo, depois de alguns meses de trabalho; ele já se ampliou, já se aprofundou. [...] A ideia é importante, mas não é a única coisa importante. A intenção é importante, o pensamento é importante, a nossa crítica ao mundo é importante. Mas o que mais importa na dramaturgia é a ação, e também a personagem. Pode-se ser muito fiel ao pensamento que norteia a obra. Mas é

[59] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

> preciso saber que ele terá que ser trabalhado com ação e com personagens. E falar em ação e personagens é falar em experiência humana. [...] Teatro é uma linguagem específica, que propõe algo claro com o público; toda linguagem propõe um relacionamento objetivo com o público.[60]

Depois das considerações a respeito de elementos presentes no conjunto dos relatórios, Abreu ouviu perguntas e falou sobre aspectos particulares de cada projeto. Resta notar que estava muito estimulado neste encontro final. Falou com paixão, com muito interesse e energia. Isso pode significar que de fato os encontros foram uma troca, algo que recebeu, para além do conhecimento que doou. Sua paixão, na verdade, parece ser o teatro e o público. Ao trabalhar com aqueles dramaturgos, Abreu pareceu mais interessado em ajudar o teatro a dar certo com seu público, para muito além de fazer com que dramaturgos melhorassem individualmente em suas capacidades técnicas.

---

[60] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

CAPÍTULO 2

A dramaturgia para atores numa dinâmica coletiva de criação, no âmbito de um grupo teatral – a experiência de Abreu com a *Cia. Livre*, em seu projeto *África-Brasil*

No primeiro semestre de 2010, a Cia. Livre começou a realizar a série de estudos para iniciar seu projeto *África-Brasil*. Logo após uma sequência de aulas abertas à população, mais focadas em aspectos históricos e antropológicos da relação entre o Brasil e o continente Africano, Luís Alberto de Abreu foi especialmente convidado para alguns encontros, com o objetivo de trazer questões relativas ao processo de criação. O projeto *África-Brasil* resultará num espetáculo, criado em dinâmica coletiva. Por isso também Abreu foi convidado, pois o desejo expresso da Cia. Livre e de sua diretora, Cibele Forjaz, é que os atores possam ser potencializados para este tipo de processo criativo. A pergunta que motivou o convite para Abreu foi esta: se há treino de corpo e de voz para o ator, por que não fazer o mesmo com a dramaturgia?

Na relação com os dramaturgos convidados nos trabalhos anteriores da Cia. Livre, os integrantes constataram que os atores têm papel fundamental na dramaturgia da cena, na reelaboração do material estudado, que já é organização dramatúrgica. A Cia. Livre criou um procedimento de criação a que os integrantes chamam de "deglutição cênica", que é uma maneira de os atores, e também os outros criadores da Cia., "traduzirem" cenicamente o material de estudo. Semelhante ao *workshop* num processo colaborativo[61], a deglutição trata o material estudado, como o próprio nome já indica, de maneira a ser "comido" pelos criadores e devolvido em forma cênica. Por essas características é que a Cia. Livre já considera as "deglutições cênicas" como dramaturgia. O resultado delas indica o primeiro caminho criativo do estudo em direção ao espetáculo. Até porque, no momento da

[61] No Processo Colaborativo, o *workshop* é a principal dinâmica criativa de levantamento de material, dos atores e dos outros criadores envolvidos, para a organização e escritura da dramaturgia final do espetáculo. Esse assunto não será tratado nesta dissertação de mestrado, que se deterá nos pressupostos de Luís Alberto de Abreu para a experiência pedagógica em questão. Antonio Araújo desenvolveu o processo colaborativo em sua tese de doutorado: ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

deglutição, os atores e todos os criadores já escrevem textos, pequenos roteiros e algumas organizações do material a ser processado.

A ideia de trazer Abreu para os encontros vem, portanto, na tentativa de estreitar a relação dos atores com o dramaturgo na sala de ensaio, e com os procedimentos dramatúrgicos de criação. Os integrantes da Cia. Livre partem da premissa de que a relação com o dramaturgo no processo de criação pode ser mais horizontal, mais profunda e mais rica, se a dramaturgia for "treinada" pelos atores, ou seja, se os atores puderem alargar ainda mais sua capacidade de visão no processo criativo.

Além disso, na avaliação de Newton Moreno, dramaturgo convidado da Cia. Livre, que foi responsável pela dramaturgia de *Vem Vai - o Caminho dos Mortos*, desde experiências anteriores já havia, para ele e para a Cia., o desejo de pensar a dramaturgia a partir de estruturas mitológicas. Por isso também Abreu foi convidado, pois este tem sido um interesse de trabalho e de estudo dele.

Abreu coordenou, portanto, uma série de cinco encontros semanais com a Cia. Livre, de 09 de julho a 1º. de julho de 2010, nos quais estavam presentes não só os atores, mas diretora, dramaturgos, cenógrafa, iluminadora, produtora – todos os integrantes da Cia. Livre, além de convidados. Mesmo com a participação de pessoas de tantas áreas diferentes do fazer teatral, houve uma parte prática, já que a abordagem previa o foco no trabalho propositivo dos atores, além de exposições e discussões teóricas.

De maneira semelhante à experiência com a Cia. dos Dramaturgos, a presença de Abreu se colocou como possibilidade de troca e interlocução, e menos como um professor que dará a "aula". Chamou as aulas de "troca de inquietações". Abreu se interessou por esta troca porque os objetivos de estudo são comuns entre ele a Cia. Livre: as linguagens, a construção da dramaturgia, a estrutura da mitologia, os mitos, as histórias, o entendimento de porque eles permanecem ativos no tempo desde o período neolítico. Interessa saber, também, como se pode "saltar" da estrutura mitológica para a contemporaneidade com a mesma "simplicidade" dos mitos, com uma estrutura semelhante.

Abreu sabe que as respostas que podem ser obtidas para essas questões são transitórias, são inconsistentes; portanto, ele "desiste" de encontrar as respostas definitivas e decide continuar perguntando, o que em sua opinião se mostra uma postura muito mais interessante para a criação. As respostas acontecem e duram

enquanto determinado trabalho está sendo realizado. Depois de terminado, essas respostas não necessariamente irão servir ao próximo trabalho.

Essa opinião de Abreu vai além de si própria. Considerar as respostas que obtemos como “válidas por enquanto” é parte de sua maneira de ver a pedagogia da dramaturgia. Ou seja: por mais que se tenham informações e experiências sobre dramaturgia, cada novo material teatral a ser organizado pelo dramaturgo trará novas e outras questões, sobretudo àquele dramaturgo que se interessa em não somente reproduzir o tipo de teatro que já existe e existiu, mas, e antes, procura estar com as antenas ligadas na contemporaneidade. Dessa forma não há, para Abreu, quem seja “bom dramaturgo”, “bom artista”. O que há é a obra de arte que resultou potente. Ser um bom dramaturgo não é, para Abreu, um lugar seguro e adquirido ou um título que se possa ostentar, mas uma qualidade a ser conquistada com cada trabalho, esse sim considerado bom no encontro com o público, sua finalidade máxima. Essa ideia está de acordo com a maneira de Abreu de pensar a criação como processo do material.

Dessa maneira, os estudos e a pesquisa servem muito mais ao material do que ao dramaturgo. Não é o dramaturgo que “se torna melhor”. Para que o processamento do material e a organização da cena possam ser potentes, todas as informações a respeito da linguagem e de processos criativos estarão à disposição desse dramaturgo, que poderá reconhecê-las e utilizá-las a seu favor, para um ótimo processamento, para que o encontro da peça com o público alcance as intenções que o motivaram. Aí, então, o dramaturgo será um bom dramaturgo.

Embora as questões da Cia. Livre fossem semelhantes às dele, Abreu acreditou que pudesse trazer algumas novas questões que a Cia. não tinha, ou que talvez a Cia. pudesse trazer novas questões para ele. Na necessidade da Cia. Livre, a questão é o ator na construção da dramaturgia, como já explicado. Foi a atriz Lúcia Romano quem sugeriu o estudo e propôs que houvesse um “treinamento dramatúrgico”. Para ela, os atores de um processo colaborativo “parecem sair em desvantagem” na criação. Seria preciso, então, que o ator pensasse a dramaturgia não só como o “seu papel”, ou “como eu estarei no espetáculo”. A questão para a diretora Cibele Forjaz é a mesma, mas também outra: por que a estrutura tem de vir depois, como um arremedo, no processo colaborativo? Por que não se pode partir de uma estrutura para o trabalho, da relação entre estrutura e cena?

Abreu concorda que, num processo coletivo ou colaborativo, quanto mais o ator entender de dramaturgia melhor será o diálogo, assim como quanto mais o dramaturgo souber da interpretação, do “material do ator”. O entendimento da cena pelo ponto de vista do ator é muito diferente. Entre o diretor e o dramaturgo já existe a diferença, mas do ator ao dramaturgo ela é muito maior. Para o ator, a dramaturgia sai dele mesmo, na ação. Além disso, a relação ator-diretor é muito diferente daquela ator-dramaturgo, na opinião e nas experiências de Abreu.

A partir dessas primeiras considerações é que Abreu propôs que fosse feito um trabalho prático, para onde todas as reflexões pudessem convergir.

1. Considerações iniciais e parâmetros de interesse comuns

Diferentemente da experiência pedagógica com a Cia. dos Dramaturgos, na qual existiam 12 projetos diferentes, a serem realizados por 12 dramaturgos separadamente, com a Cia. Livre todos os integrantes estão envolvidos num único projeto, com um interesse comum, com problemas comuns, com temática comum e num mesmo desejo de passar por processo de criação de dinâmica coletiva. As funções de cada criador se complementam, e será interesse de todos tratar de como se relacionam todas essas partes.

Abreu propôs, além do trabalho prático como centro dessa experiência, que alguns pontos de interesse comuns sejam estudados, para que sirvam a esse trabalho prático. Compartilhou de alguns autores que têm sido referência em suas pesquisas e estudos. Ele iniciou dizendo que é preciso

> conhecer a extensão do material a ser trabalhado, pesquisado e estudado no processo de criação. Será preciso discriminar, escolher, fazer opções – opções geométricas, aquelas que organizam o material. Se temos balizas, parâmetros, sofremos menos quando estamos perdidos - embora estar perdido seja inerente ao processo criativo.[62]

Abreu se interessa muito pelos gêneros teatrais e pelas diferenças entre as linguagens, por achar que isso tem importância e pertinência na contemporaneidade. Para Abreu, apesar de saber que não existe gênero puro nem mesmo linguagens claramente delimitadas, se o artista souber como cada um dos

---

[62] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

gêneros e das linguagens se estrutura, é possível processar melhor o material. Se o dramaturgo conhece como se estrutura o gênero épico, por exemplo, poderá usá-lo num contexto mais múltiplo, sem correr o risco de se perder, de ter o trabalho "diluído". O reconhecimento das linguagens e dos gêneros que estruturam o trabalho podem também potencializar as relações no processo criativo, segundo Abreu.

Abreu vai tratar da ação interna dos personagens como característica fundamental do teatro dramático. Para ele, o dramático é subjetivo; trata do processo do personagem para entrar ou sair de seu problema. Já a característica do gênero épico é a ação externa.[63] O épico é veloz, eletrizante, envolvente, sobretudo quando está distante de aspectos dramáticos. O épico é objetivo, é feito de imagens; ele se desenvolve rapidamente para o olho humano, que vê rápido.

Para Abreu, a grande perda da linguagem teatral foi a dos elementos épicos. O dramático tem sua base nos diálogos, como expressão do "mundo interno" dos personagens; não há neles o território da ação. No teatro dramático, os cenários é que irão se ocupar da configuração do território. Já a narrativa, épica por excelência, traz sempre um território; mesmo num pequeno conto ela indica um universo completo.

Na opinião de Abreu, o épico pode nos levar a outros mundos, ao mundo feérico, mágico, no qual as coisas fantásticas e misteriosas têm existência. E, se é possível "ver" o que a narrativa traz, pode-se "crer" na existência daquilo. "O que é possível é plausível", escreveu Aristóteles na Poética[64]. O épico é, pois, para Abreu, essencialmente visual.

Para Abreu, é importante para o ator saber que, na dramaturgia, a cena dramática se estrutura em torno de um núcleo, que pode ser pouco ou muito intenso; mas é preciso saber que há um núcleo. Esse núcleo funciona de maneira hierárquica, em relação às outras partes. Uma cena até poderá ter mais de um núcleo, mas então será preciso saber do risco que se tem do drama "se perder" um pouco, desviar em direção ao gênero épico. Saber isso, reconhecer as estruturas de cada gênero, segundo Abreu, é importante para que se chegue mais perto do que se quer. Da mesma forma acontece com o lírico: é preciso reconhecer a capacidade

---

[63] O épico, na acepção de Abreu, foi tratado também no capítulo 1 desta dissertação.

[64] ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 20.

que este gênero tem de permitir a participação do público, ligado que está a uma ideia de pulsação, de ritmo, e que a escritura da cena não precisa prescindir dele.

Para Abreu, o teatro se organiza pelos núcleos, como um fractal. Usa como exemplo a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles: os espectadores logo podem perceber o que está "em jogo", e podem esperar o núcleo principal aparecer, o "núcleo duro" aparecer, que é quando Édipo descobre que matou o pai. Esse é o núcleo da tragédia. O público pode reconhecer a existência do núcleo que está por vir e esperar ansioso para participar da cena mais significativa, da "grande experiência". Pois, mesmo que o público não conheça a historia da peça, conhece a estrutura da tragédia, segundo Abreu. Pode reconhecer que há um sujeito ali, em *Édipo,* que está alterado demais e vai passar por uma experiência importante. A estrutura da tragédia indica que o herói está afetado, em estado alterado. Ela é feita de *Pathos*, palavra de origem grega que está ligada à experiência. Os heróis clássicos, como Édipo, se mostram já muito afetados logo de início para que depois eles possam "virar" sua trajetória com a violência necessária à tragédia.

Para a Cia. Livre, o trabalho do ator está relacionado à abordagem dos mitos, à transmissão de experiência[65]. Abreu concorda com esta visão. Para ele, a história não é "a coisa" a ser transmitida, ainda não é a experiência fundamental; será preciso mergulhar mais profundamente. Abreu trouxe à discussão o autor Vladimir Propp, para quem o conto, o mito, é um derivado do rito, um derivado "da coisa em si"; o mito expressa o rito, portanto. Para Abreu, esse é o motivo da dificuldade de se entender os mitos indígenas, por exemplo, assunto estudado pela Cia. Livre na criação do espetáculo *Raptada pelo Raio*. Isso só seria possível se mergulhássemos no material, entendêssemos como aquilo se deu na origem. Mas o ator precisa "da coisa", precisa ter propriedade da experiência para narrar, precisa do conhecimento:

> Narrativa não é entendimento, não é para os ouvidos; antes, está relacionada com o mito e o rito. Para narrar é necessário viver a narrativa, fazer com que ela traga a experiência do rito, dos elementos do rito. Para o público, não basta só escutar a narrativa. Esse o nosso problema, nossa questão artística: nós trabalhamos com a narrativa, mas não com o rito. Não conhecemos os ritos. Estamos afastados da cultura. Só temos os mecanismos, mas estamos afastados;

---

[65] Na dramaturgia dos últimos espetáculos da Cia. Livre (*Vem-vai, o caminho dos mortos* - 2007 e *Raptada pelo raio* - 2009), o interesse pelos mitos e por uma relação da cena com o rito esteve muito presente. O projeto *África-Brasil* carrega alguns interesses e questões dos processos anteriores.

> não temos mais a consciência do rito. [...] Quando uma menina da antiguidade ouvia a história da bela adormecida, ela sabia do que se tratava, sabia que ela iria viver aquilo daqui há pouco; ela sabia exatamente o que iria viver em relação "ao outro". Hoje, essa é só uma história interessante.[66]

A função do artista, para Abreu, não é só criar artifício ou mecanismo, mas também transmitir a experiência, a verdade vivida. Porque a capacidade de artifício o artista já tem; para fazer "coisas bem feitas", para a reprodução do que já existe, a "artesania" já é conhecida. Mas, e as coisas que queremos fazer? Abreu completa seu questionamento: "arte não é só questão de forma, de capacidade de formalizar, mas também precisamos perguntar: 'essa forma expressa o quê'? Que importância isso tem pra nós?"[67]

A narrativa representa um grande interesse para Abreu, assim como para a Cia. Livre. Ele busca conhecer quais são os elementos que compõem a narrativa e quais seriam os objetivos de narrar, no teatro. Para Abreu, narrar não é só contar a história, não é só fazer com que a narrativa sirva para que o enredo da peça siga adiante. Narrar, no teatro, talvez possa ser mais que isso. [68]

Na opinião de Abreu, nós perdemos a capacidade de narrar, de ler e de falar poemas, assim como de sermos ouvintes. Como poderíamos despertar isso novamente? A performance da narrativa pode ser intensa com a comunidade de ouvintes, no espaço entre o narrador e quem escuta, "no meio", criando vínculos. Porque, se a narrativa é criada ali no momento, é criada também pelo ouvinte. Portanto, ela não depende só da performance do narrador. Para Abreu, embora o público não esteja acostumado com a narrativa,

> se nós estamos propondo a narrativa e o narrador no teatro, a resposta deve ser nossa, a responsabilidade é deve ser nossa. Não podemos culpar o público porque ele "não está preparado" para o nosso teatro.[69]

---

[66] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[67] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[68] O capítulo 3 desta dissertação, a propósito da experiência com os Narradores de Passagem, desenvolve a importância da narrativa para Abreu.
[69] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Outra característica da linguagem teatral que Abreu faz questão de desenvolver nos encontros com a Cia. Livre é a questão do "tempo". Para ele, o teatro é uma linguagem de freio. Segundo Eric Bentley,

> Em vez de descrever o teatro como uma forma resumida, abreviada, como se alguma coisa lhe estivesse faltando, deveríamos citá-lo como uma arte em que se percorre mais terreno em menos tempo.[70]

Quando o ator freia numa cena, provavelmente isso quer dizer que ali existe um núcleo dramatúrgico. Para Abreu, o freio é o momento de maior intensidade. Ele exemplificou isso com uma cena de *Hamlet*, no momento em que o príncipe tem a seus pés o tio assassino totalmente vulnerável, rezando. Para o personagem, nesta circunstância, Shakespeare escreve um lindo monólogo. Outro exemplo está em *Macbeth*, na cena em que o protagonista está prestes a matar o rei. O momento de maior intensidade é aquele no qual o autor "gasta" a poesia, a palavra. O lírico, "puro estado" do personagem, pode ter os ouvidos do público disponíveis num momento intenso da ação. Esse "ponto de freio", em que a ação pode parar um pouco, acaba por estruturar a cena, na visão de Abreu.

Se o ator (e também os outros criadores) sabe que pode existir um freio dramático, que isso é característica da linguagem dramática, ele pode, num processo de criação, construir um núcleo de intensidade, no qual o personagem "se revela". Depois, há que criar todo o desenvolvimento para se chegar ao núcleo, como explicou Abreu. Já o gênero épico não precisa de desenvolvimento para se chegar ao núcleo. Nele, as imagens estão organizadas lado a lado, e isso é o que cria sentido.

As relações entre o épico e o dramático são importantes para a Cia Livre. Uma questão ficou pendente desde o espetáculo *Raptada Pelo Raio*: como é possível que o personagem tenha a força do narrador, de "ser" narrador?[71] A resposta de Abreu para esta pergunta começa com uma pequena digressão:

> O freio está relacionado à intensidade da experiência, ao momento mais importante! O restante será só códigos de acesso à experiência. [...] Normalmente os diretores cortam o momento da intensidade, do freio, em Shakespeare e nas tragédias. É que é preciso construir o caminho até lá, até o momento intenso.

---

[70] BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 159.
[71] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

> Shakespeare só gasta a sua poesia, só freia, nos momentos de intensidade, em que o público precisa ouvir, ter tempo para ouvir, responder e se emocionar. É preciso reconhecer isso como um momento dramático, e não épico. Shakespeare freia, não corre, dá intensidade. É um momento de vivência, não apenas de "contar algo". [...] É preciso que um ator consiga fazer isso: ser lento e intenso, realizar o prazer de uma narrativa épica numa linguagem freada como a dramática. O teatro é lento e intenso; não é Shakespeare que é antigo e velho. Por que ouvimos a poesia de Shakespeare? Porque ele escolheu o melhor momento. Quando escreve as peças dele, ele é dramaturgo, e não o poeta dos sonetos. Ele é dramaturgo que coloca a poesia no melhor momento, depois de nos conduzir até ali. [...] O lirismo é estado puro. [...] Também não basta tratar o personagem dramático como se ele fosse épico, como se ele se revelasse somente a partir de suas ações externas. O mundo interno do personagem freia a ação. [72]

Para Abreu, tanto o gênero épico quanto o lírico afastam o tempo real. O épico coloca o espectador numa posição mais "segura", porque distante, anterior, afastada, com imagens já organizadas. O tempo do épico é o passado. O lírico é o tempo do presente absoluto, diz Abreu, é um gênero relacionado ao pulso; e o pulso só existe no presente. A dança e a música também são assim, como o lírico: uma fruição do momento presente, no ritmo presente, presa ao pulso presente, não ao futuro ou ao passado.

Já o teatro dramático, nesta organização de Abreu, tem um "tempo em fluxo": faz referência ao passado, está preso ao passado e aos desejos dele, embora se possa ver a dor dos personagens, por exemplo, no tempo presente. Por conta disso, o espectador pode prever um futuro que, invariavelmente, "não vai dar certo". Passado, presente e futuro: o espectador, para o teatro dramático, tem percepção do tempo como fluxo. Na opinião de Abreu, o público tem prazer de ver uma trajetória inteira, o que só se faz possível no tempo-fluxo. Neste sentido, ao oferecer a possibilidade de acompanhar uma "trajetória inteira", o teatro estaria mais próximo do rito do que do mito ou do arquétipo.

Ao entender a relação entre o tempo e os gêneros usados na obra é possível estabelecer, quando da construção de uma dramaturgia, em qual "terreno" se quer trabalhar. Para Abreu, é possível usar vários ou todos os elementos. É possível, por exemplo, no "terreno dramático" usar elementos épicos e líricos. Mas preciso definir em qual "terreno" se trabalha, até para que se possa usar os outros elementos com

---

[72] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

mais liberdade. O mais importante, para Abreu, é que o teatro seja potente, "afinal, é de teatro que se trata"[73], justifica.

2. Relações criativas entre ator e dramaturgo

O ator consegue, em improvisações voltadas à criação de dramaturgia, um material muito importante para ele, um material de vivência. Então, na sequência, o dramaturgo vai escrever uma cena a partir daquele material. É assim que, em geral, ocorre nos processos coletivos de criação, naqueles em que o material de todos os envolvidos interessa como pensamento e dramaturgia[74]. Quando chega a cena escrita pelo dramaturgo, é comum que o ator não reconheça ali a intensidade e a característica de seu próprio trabalho, pois a cena resultante não parece ter vindo a partir de sua improvisação. Para Abreu, é comum e esperado que isso aconteça.

Essa questão pode ser um importante aprendizado para o ator em processo, assim como para o dramaturgo, para o diretor e todos os outros: o que o ator vivenciou como improvisação é um dado pessoal dele, uma vivência pessoal e intransferível. O que é necessário, a partir daí, é a comunicabilidade da experiência. Trata-se de transmissão, não mais de "sentir", como na improvisação. Quem deve sentir alguma coisa, a partir de agora, é o público, na opinião de Abreu. Portanto, a forma vai ter que mudar para que a experiência seja transmitida.

Walter Benjamim é um autor muito caro a Abreu. É dele que Abreu parte para desenvolver a ideia de que a experiência, por si só, é intransferível.[75] Para transmiti-la, será necessário torná-la ficção, contar, narrar, organizar. A experiência deve ser metaforizada para poder ser transmitida em sua integridade e intensidade. Este é o problema do teatro e da dramaturgia, segundo Abreu. Será necessário trabalhar o material da experiência original, "fazer a ponte", senão corre-se o risco de ficar no rito, na vivência particular.

---

[73] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[74] Abreu desenvolve este ponto em seu texto O Processo Colaborativo. In: ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo. **Cadernos da ELT** - número 2, junho/2004.

[75] BENJAMIM, Walter. O Narrador – Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov In: _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Maria Luz Moite, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992. p. 27-57.

Para Abreu, a qualidade da performance teatral pode ser percebida na medida em que emite indícios de verdade, indícios poderosos de vida. Mas não é vida; é organização, é jogo. A linguagem está a serviço da comunicabilidade da experiência. Muitas vezes, a linguagem é estudada como se fosse um enigma a ser decifrado, com um fim em si. Mas, para Abreu, ela pode ser vista como comunicação da experiência, ou seja, a linguagem pode ser pensada como "relação" e não só como linguagem. E ainda mais longe: para ele, o material da experiência é que vai definir o uso da linguagem.

O ator, portanto, se souber dessa qualidade intransferível de sua experiência pessoal, pode trabalhar para que a cena torne a experiência comunicável, como organização própria do processo criativo. Por outro lado, o dramaturgo que escreve a partir de improvisações ou *workshops* dos atores (no caso da Cia. Livre de "deglutições cênicas") deve estar atento ao mesmo fato. Ao observar o ator que improvisa ou expõe seu material na qualidade da vivência pessoal, é preciso que o dramaturgo esteja atento não só aos temas presentes, às ideias construtivas para a linguagem, às falas que podem ser aproveitadas, mas também ao estado cênico do ator, às intensidades apresentadas por ele.

Por sua experiência como dramaturgo junto aos grupos de teatro, Abreu acredita que grande parte do material cênico vindo do ator e devolvido à cena pelo trabalho de dramaturgia não corresponde às intensidades, aos estados vivenciados pelo ator. Talvez por conta disso é que o ator não reconheça aquele material como sendo seu.

3. O Tempo como trauma fundamental

Antes de propor o trabalho prático de dramaturgia com a Cia. Livre, Abreu tratou ainda de outros assuntos de interesse comum entre ele e a Cia. Um desses assuntos, acredita ele, é a questão do tempo como sendo o trauma fundamental do ser humano, ao lado da discussão sobre o rito. Abreu traz à discussão outro autor muito importante para ele, Mircea Eliade, o qual discorre e reflete sobre a questão do tempo e dos mitos fundamentais das culturas, a saber: os mitos de criação, de um lado, e os mitos de renovação, de outro lado. Nesses mitos e ritos fundamentais, que ocuparam a mente das pessoas de tempos passados, o trauma fundamental era a consciência do tempo; não a questão da morte em si, mas a questão do tempo:

> É significativo, entretanto, constatar uma certa continuidade de comportamento humano no que concerne ao Tempo, através das idades e nas múltiplas culturas. Esse comportamento pode ser definido do seguinte modo: *para curar-se da obra do Tempo, é preciso "voltar atrás" e chegar ao "princípio do Mundo".*[76]

A consciência do tempo traumatiza mais que a morte, pois o tempo é cruel, traz a degeneração, a decadência, a fraqueza, a doença. O tempo é devastador. Ter consciência do tempo é ter consciência da degeneração e do processo de decadência, e a grande questão humana passa a ser: "como é que paramos o tempo?" Aqui está para Abreu a importância dos mitos de renovação, que acionam, nos ritos, as forças primevas da criação.

Como Abreu já havia dito anteriormente, usam-se os mitos (as histórias) para alcançar os ritos. O mito e o rito são objetos de vivência de um grupo. O grupo vivencia, não somente assiste.

> Os mitos nos levam ao espaço feérico, convocam as forças da criação. É claro que naqueles tempos antigos do mundo neolítico os dias eram povoados de deuses e de mistérios, diferentemente do deus patriarcal de hoje, que está distante. No rito estavam também as divindades operando ali, entre as pessoas. É então que a figura da morte entra no rito. Seus movimentos são fortes, diferentes do humano, energizados. A morte vem mascarada, o que define o espaço não mais como o reino dos homens, nem no tempo dos homens. Vivencia-se outra coisa, o trivial da vida humana vai diminuindo. É momento, então, da chegada do herói, do ser que vai enfrentar a morte. Ele pode ser um homem, um animal, um semideus, não importa: se cumpriu funções humanas ele será humano. E então, o herói começa a combater. Todas as pessoas presentes no rito, eram encarnações do próprio herói, não só assistiam, mas vivenciavam aquilo junto com o herói. O ato do herói era revivido, eram invocadas as forças de tornar vivo novamente aquele mito, pelo rito, para representar a continuidade da espécie. Aí, ou a morte leva vantagem sobre o herói, ou o contrário, o herói com muita luta consegue afastara a morte. Assim, a morte se afasta do mundo e as forças da vida se liberam de novo [...] Aquele rito conseguiu paralisar a ação nefasta do tempo.[77]

Para Abreu, o gênero épico é uma das formas que o ser humano encontrou para parar a ação deletéria do tempo através da memória, seja ela real ou

---

[76] ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 81.

[77] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

inventada, para sair do movimento contínuo e parar a consciência terrível de que o tempo nos vai levar à decadência.

O gênero épico, na acepção de Abreu, é uma organização das ideias e das imagens da memória, para além do uso de Brecht, em seu teatro dialético. A ideia épica de Abreu tem mais similitudes com a narrativa antiga, de caráter fortemente literário, como na *Ilíada* de Homero ou ainda nos contos antigos, ou ainda com o cinema, que também organiza as imagens de maneira épica. Para ele, o épico nos tira do tempo presente e nos leva primeiramente ao passado, como acontece no uso da expressão "era uma vez". No passado, é possível "se acalmar", pois é um distanciamento do tempo presente. O caminho épico é o caminho do passado. Organiza as imagens que na vida e nos sonhos não estão organizadas. Por isso tem-se tanto prazer ao ouvir narrativas, e também com o cinema, segundo Abreu, porque as imagens vêm organizadas, com geometria.

A imagem épica clássica é muito objetiva. O narrador épico não pode falar do que acontece, por exemplo, na cabeça de uma pessoa (o que acontece muito na literatura moderna); ele pode somente imaginar isso. Mas pode narrar o que o sujeito faz. E então o ouvinte pode saber o que o sujeito da história pensa através do que ele faz. Abreu dá como exemplo o D. Quixote, de Cervantes: sabemos o que ele pensa através do que ele faz e do que fazem com ele, e também através do que ele verbaliza. O narrador clássico, portanto, narra aquilo que nós podemos ver. O épico é "síntese no tempo", para Abreu, e assim é diferente do tempo da vida. Mas o épico, diferentemente do gênero dramático, é uma síntese ligada à escolha, não a uma pulsação; é uma construção artística que opera com escolhas.

Para Abreu, assim como para a Cia. Livre, as linguagens artísticas estão ligadas ao mito e ao rito; eles têm função e importância semelhantes. O ator seria como o xamã, ou como o barqueiro Caronte, aquele que, como a figura grega, tem a função ritualística do transporte de almas de um mundo a outro. O ator também leva as pessoas ao outro mundo, ao mundo feérico, e por isso tem uma função social importante, na medida em que faz a ligação entre o mundo real e o outro mundo, esse um mundo criado em que ocorre a anulação das forças do tempo.

Se o rito é feito para iniciados e se o mito é para as pessoas de determinada cultura (e será preciso ter acesso a esta cultura para ter acesso aos mitos correspondentes), a arte é mais acessível a todos, na opinião de Abreu:

> no teatro a gente tenta estabelecer de novo a crença de que tudo é possível, de que tudo pode acontecer e de que nada é estranhável, inclusive o mundo ser modificado. [...] As linguagens começaram a se dividir a partir do rito, o que foi muito importante para o desenvolvimento da linguagem. [...] Mas a imaginação foi se estreitando, e foi ficando restrita aos artistas.[78]

A imaginação é uma importante característica do ser humano. A capacidade de imaginação é a capacidade de mudar o mundo, de alterar o real. A imaginação é aquilo que sonha o mundo, que o modifica. Para Abreu,

> se não há lugar no presente, é importante saber "morar" no futuro, ou seja, imaginar. [...] Meu trabalho como dramaturgo é essencialmente esse: imaginar, antes que as coisas imaginadas de fato existam. O trabalho do ator também: é passar pelo processo de imaginar, antes de existir. O ator não pode tomar o texto como algo existente. Ele também precisa imaginar.[79]

4. Proposição de um trabalho prático

Para Abreu, o dramaturgo não é escritor, o dramaturgo não é poeta lírico. O dramaturgo é um organizador de cenas, das quais o texto é somente um dos elementos de composição. Nas palavras de Abreu, ele é "uma figura esquisita": ele escreve pra cena, embora não participe dela. Ele não tem uma palavra sequer para dizer e tem que estabelecer uma poesia.

Como já exposto, a experiência pedagógica de Abreu com a Cia. Livre previu como parte central um trabalho prático, um exercício, um exemplo do tipo de processo que Abreu costuma realizar, seja quando escreve sozinho, seja quando escreve para um grupo de teatro e em colaboração com os integrantes dele. Foi ele quem desenvolveu este tipo de dinâmica, de acordo com as necessidades advindas de seus diversos processos de criação e de escritura. O trabalho prático parte da ideia de que a criação surge de um núcleo, de uma imagem inicial, imagem essa que será depois processada para a organização da dramaturgia.

---

[78] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[79] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Esses aspectos não são óbvios. Muito do material teórico sobre dramaturgia de que dispomos hoje trata de regras e aspectos a serem considerados quando da escrita teatral. Mas, aqui, Abreu traz a ideia do processo de criação como uma questão central, aliada a um processo indutivo, aquele que considera a "lei do material"[80]. O processo indutivo, ao contrário do dedutivo, não impõe ao material resoluções e escolhas prévias. É a partir daquilo que o material vai oferecer que a criação se dará, incluindo questões de gênero e linguagem.

O processo de criação proposto aqui por Abreu reconhece que as primeiras escolhas se dão no âmbito da sensibilidade. Ou seja: escolhemos como ponto de partida para a criação aquilo que nos toca, que nos "espanta" diante do mundo, mais do que uma ideia intelectual ou política, por mais importante que ela seja. É claro que posicionamentos políticos, filosóficos e sociais estarão presentes na obra a ser realizada, se isso for importante para os seus criadores. Mas Abreu fala aqui da imagem inicial, do núcleo sensível e intenso a partir do qual tudo irá se formar.

A proposta de trabalho prático para a Cia. Livre servirá também para que todos os conteúdos tratados anteriormente, seja nos estudos ou nas pesquisas, encontrem lugar na criação. É uma via de dupla importância: não seria possível fazer o trabalho sem todas as questões postas anteriormente, assim como essas mesmas questões só encontrarão sua substância no trabalho prático.

Aqui está uma apreciação do artista como pedagogo. A maneira pela qual Abreu elabora sua "aula" e se interessa por compartilhar seu conhecimento e seu processo de criação é esta via de mão dupla, em que transitam aspectos teóricos diretamente relacionados a questões vindas do processo de criação enquanto tal, que por suas vez voltam a iluminar as questões teóricas. E, sobretudo, e como grande objetivo, interessa a Abreu a dramaturgia que está a serviço de um bom encontro com o público, para uma experiência intensa.

4.1 Primeira parte

Ao final do primeiro encontro, da primeira aula, Abreu pediu a todos os participantes uma tarefa, que deu início ao trabalho prático: cada um deveria trazer uma experiência importante da vida (de sua própria ou de outrem), uma experiência

[80] Este aspecto foi desenvolvido por Abreu na experiência pedagógica com a Cia. dos Dramaturgos, conforme o capítulo primeiro desta dissertação.

fundamental, de um acontecimento importante. Mas aqui ele fez uma observação: é preciso não escrevê-la, não trazê-la escrita, mas trazê-la para contar oralmente.

Para completar a tarefa, Abreu pediu a todos que lessem seu artigo *O Narrador Contemporâneo – Considerações a partir do narrador de Walter Benjamim*[81], porque pretendia discutir elementos pontuais a respeito do narrador, deste ponto em diante. No texto em questão são apresentadas as diferenças entre o narrador tradicional e o narrador contemporâneo presentes no pensamento de Benjamim.

Na aula seguinte, três pessoas trouxeram a tarefa que Abreu havia pedido na aula anterior. Enquanto cada uma das narrativas de experiências eram realizadas, de forma oral, Abreu foi fazendo anotações em seu caderno. Quando todos terminaram, ele deu seguimento à proposta do trabalho prático.

4.2 Segunda parte

A sequência do trabalho ainda não é encenar o material trazido pelas narrativas das experiências. Para Abreu, era importante, no momento inicial, que os artistas se colocassem num lugar sem definições, sem ainda saber o que fazer. O que se tinha ali, no início, eram narrativas de fatos importantes trazidas pelos integrantes do grupo: esse é o material de trabalho. A narrativa original vai sofrer o processo; ela será "desprezada". Ou melhor: para Abreu, é preciso estar livre para seguir na organização, senão se corre o risco de "fechar" o material logo no início, na forma e na estrutura em que ele já está. É aqui que importa, novamente, tratar a criação num processo indutivo, deixar o material "vibrando", deixar o material levar os criadores, induzi-los.

Abreu propôs que cada um dos presentes selecionasse uma imagem dentre as três narrativas de experiências que foram ouvidas, uma imagem "que afetou". Interessava, como início, como primeiro passo, aquilo que afetou sensivelmente; não esteticamente, nem estruturalmente.

Ele sugeriu que ninguém escolhesse uma imagem de sua própria narrativa, porque já se está muito afetado com a própria história (embora quem traz originalmente a história pode ajudar muito durante todo o processo de construção da

[81] O artigo ainda não foi publicado. O texto, na íntegra, está incluso no anexo C desta dissertação, a partir da página 175.

dramaturgia). Alguém pode se afetar com um detalhe pequeno, com uma pequena imagem que nem era tão importante para quem narrou, mas que se tornou importante para quem recebeu; é preciso dar espaço para que tal coisa aconteça.

Na escolha que cada um fizer, importam tanto a imagem relatada quanto o relator, o "estado" do relator; ambos são critérios de escolha. Porque muitas vezes o relator não foi capaz de transmitir a experiência toda, porque a experiência ainda está nele, muito imbricada e misturada. Então, para processar o material, o dramaturgo vai ter que saber qual é a experiência que está no relator, para olhar o material de maneira mais abrangente, com "outros olhos". Ou seja: Abreu propõe que o relator também seja parte do material a ser processado.

É preciso escolher a imagem inicial com calma, porque a primeira imagem escolhida é sempre "suspeita". Abreu sugere que se deixe de lado esta para procurar outras imagens para serem as iniciais. Se não for possível encontrar outra tão potente, então "está provado que a primeira era mesmo a mais importante", como disse Abreu.

4.3 Terceira parte

De maneira muito simples, cada uma das pessoas contou qual imagem escolheu. Depois Abreu comentou cada uma delas. Reparou que a maioria das pessoas daquele grupo preferiu imagens menos dramáticas e mais épicas. Escolher um ou outro tipo de imagens para o início do trabalho não é aleatório, segundo Abreu, mas já faz parte do processo de criação de cada um.

As imagens épicas escolhidas foram aquelas mais desvinculadas do relator: uma colina, um barco esperando a família chegar, um raio de luz que ilumina o homem sentado na poltrona, etc. As imagens dramáticas foram aquelas mais dependentes do relator, mais próximas do *Pathos*, relacionadas a razões e causas: o instante em que o menino levou um tapa na mão, ou o pintor que pinta com uma arma apontada para sua cabeça. As imagens dramáticas pertencem ao momento intenso da narrativa e dependem dele para ter sua força. Uma imagem dramática já é um núcleo para a dramaturgia a ser desenvolvida. A imagem épica, por sua vez, vai ter que ser associada a outras imagens fortes.

4.4 Quarta parte

O próximo passo do trabalho prático proposto por Abreu foi começar a processar o material escolhido. Se o escolhido foi uma imagem épica, o caminho será diferente do dramático, e vice-versa. Para tanto, é necessário entender que a organização épica é uma associação de imagens que precisa, para ser teatro, ser associada a outras para construir a ação teatral; é preciso *enredar*, pois a imagem épica sozinha, segundo Abreu, "não se segura" no teatro; será preciso encontrar outras imagens épicas, "abri-las" todas, até constituir uma ação. Já com a imagem inicial dramática acontece o contrário: é necessário abrir para outras imagens a partir da imagem escolhida, que se constitui agora como núcleo.

No teatro, para Abreu, algo deve haver entre as imagens para que o público se afete, como numa experiência. Diferentemente do cinema, o teatro não é feito somente para ser visto, como é próprio do gênero épico, mas para que o público se envolva e participe. Depois de dizer isto, Abreu propôs a sequência do trabalho prático. Na quarta parte, cada um dos participantes processa as imagens escolhidas das narrativas, seja na forma de cena escrita ou na forma da representação, de cena apresentada. Esse processamento da cena já traz as escolhas de núcleos dramáticos, que pressupõem conflitos intensos, de preferência conflitos internos, sugere Abreu:

> A partir da escolha da imagem - não da história como um todo, mas da imagem que afetou – vocês começarão o processo de VER. Ver o território onde ela se dá, ver outras coisas também... Vocês não podem ficar só com essa imagem inicial, mas terão que processá-la com outras imagens. Muitas vezes, essa imagem com a qual vocês começaram a trabalhar será somente a imagem geradora, o pontapé inicial. Ela pode vir a ser substituída por outra imagem mais consistente, mais interessante, que aparecer. E então, é essa nova imagem que passa a ser o núcleo. [...] Para conseguir o dramático, deve haver uma hierarquia entre os núcleos. É necessário saber qual é o melhor ganho, entre uma escolha e outra.[82]

Para Abreu, é possível ter vários núcleos escolhidos, num encadeamento épico. Mas será melhor se esses núcleos se encadearem, se tornarem "amigos" relacionáveis. Da mesma maneira, é bom também se os personagens não permanecerem como indiferentes, conforme desenvolve Aristóteles na *Poética*:

---

[82] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

> Ações [...] devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais – eis os casos a discutir.[83]

Para Abreu, a forma em que a tarefa será trazida não importa; o importante é a composição em si. Pode ser texto escrito, representação, pintura, roteiro... Abreu explica: "Aliás, dramaturgia não é escrever texto; é organizar as ações e os conflitos"[84].

É preciso também não desistir da imagem inicial escolhida. Abreu diz que isso é como se fosse uma "tentação do demônio" do processo de criação:

> Quando se está escrevendo, chega-se sempre a um ponto difícil que "não vai", que "não tem jeito". Nesse momento, sempre chega uma "ideia genial", que vem de fora. Mas, por sua vez, ela também vai chegar a seu problema, e aí vai aparecer outra imagem genial... é importante ficar com a imagem inicial, porque a questão não é a capacidade de organização, ainda. É uma questão de vivência. Teatro é arte de sensibilidade e experiência humana. É preciso procurar a experiência na imagem escolhida; se não há experiência lá, dê você a ela a experiência, juntando a outras imagens poderosas. [85]

Abreu propôs, então, o desenvolvimento para o trabalho que começou com as narrativas. Ele começou a falar em linhas gerais das narrativas apresentadas, o material de trabalho inicial a partir do qual uma dramaturgia pode se dar. Abreu vai falar aqui como dramaturgo, de como ele faria diante do material se o fosse processar. Ele sabe que a sua não é a única maneira, e disse isso. Abreu começou reconhecendo nas narrativas as estruturas teóricas citadas pelos autores de suas referências: Vladimir Propp, Eric Bentley, Walter Benjamim.

4.5 Quinta parte

---

[83] ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 73.
[84] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[85] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

No encontro seguinte, Abreu começou pela tarefa pedida anteriormente, a apresentação da primeira organização do material inicial a partir de imagem recolhida da narrativa de outra pessoa. Então, foi tecendo comentários e trazendo discussões teóricas a partir do que era apresentado.

Não cabe aqui, neste momento, fazer uma longa descrição dos trabalhos trazidos pelos integrantes da Cia. Livre, para então reproduzir os comentários feitos por Abreu. Mas é possível dizer que, quando Abreu comentou o trabalho trazido, ele o fez sem impor juízo de valor, de "certo" ou de "errado". Abreu criticou o material com a perspectiva do processo que se daria a partir desse início, trazendo sempre a criação para o processo indutivo, aquele que respeita sobretudo o material. Abreu estabeleceu relações entre o material, as opções feitas e o conhecimento sobre a linguagem teatral, grande parte dele já tratada em encontros anteriores com a Cia. Livre. Portanto, nada está "errado", mas tudo está em processo, ainda.

5. Possíveis desdobramentos do processo de criação

Muito embora os encontros com Abreu já estivessem perto do fim, a ideia proposta por ele foi que os processos continuassem a partir do que já se tem. Além de criticar o trabalho de cada um, ele deu algumas sugestões, apontou alguns caminhos para a continuidade, ofereceu propostas de abordagem e processamento do material.

5.1 Visualização

Como uma dessas propostas de processamento do relato, Abreu compartilhou com a Cia. Livre considerações a respeito da obra *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, de Ítalo Calvino[86]. Calvino escreveu esta obra, uma série de palestras a respeito de assuntos que o interessavam muito, num contexto em que a discussão sobre a arte considerava o seu esgotamento e o seu fim, às vésperas do século XXI. Abreu contou que a obra de Calvino "sossegou o seu coração" em relação aos caminhos da arte. Isso porque Calvino acredita, entre outras coisas, que a visibilidade na arte, que é qualquer forma de "ver" e de "fazer ver", continuará

[86] CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio***:* lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

sendo fundamental no futuro. Abreu vai se utilizar do conteúdo do quarto capítulo do livro, *Visibilidade*[87], para organizar uma maneira de se aproximar da criação da dramaturgia.

Para Abreu, um procedimento importantíssimo na criação é poder "ver" o que se quer escrever, criar. A ideia de visibilidade trazida por Calvino reapresenta aos leitores procedimentos de meditação religiosa a partir dos escritos de santo Inácio de Loyola. Para Abreu, esse procedimentos podem servir à criação, na medida em que "paralisam" o fluxo de imagens e as selecionam. É como se fosse possível, através deles, poder ver uma imagem de cada vez e aprofundar a experiência. Assim, esse procedimento de "ver" seria uma espécie de luta contra o fluxo da imaginação que assola a todos, a toda hora.

Como exercício prático, reposicionando Calvino, Abreu sugere vários estágios para "ver" o material a ser processado[88]. O primeiro deles seria **ver/visualizar** o território do acontecimento, o lugar, o momento do dia, a luminosidade, as coisas, as pessoas, em que época do ano se está, os aspectos do clima - tudo o que há nesse território, tudo o que pode ser visto externamente. Esse, segundo Abreu, seria um exercício épico de ver, de dominar o território épico da ação, de dominar todas as imagens que estarão na escrita. Depois de dominada a visualização do território, é necessário, como segundo passo, **transportar-se para dentro do lugar da ação e ver mais de perto.** Nesse ponto é possível realizar uma aproximação com os aspectos dramáticos da experiência, pois que se trata de ver mais perto das pessoas/personagens, e todas as circunstâncias serão vistas de perto. Nessa fase, a visualização começa a fazer os "climas" serem perceptíveis, ou seja, já é possível perceber o medo ou a excitação, por exemplo. Um silêncio não seria somente uma "atmosfera silenciosa" como na fase anterior, mas um indício de como estão as personagens, talvez de uma circunstância na qual o medo já esteja num nível insuportável, por exemplo. Aqui é possível, também, sentir os cheiros das coisas, a temperatura, as sensações físicas. O passo seguinte seria **estar dentro, inserido, ser testemunha**, poder mergulhar no mundo interno de cada personagem e ver em cada uma delas seus momentos fundamentais, ver até mesmo o que se pode passar dentro da cabeça delas. Trata-se de se colocar no lugar dos seres imaginados, estar dentro deles, a ponto de ver o suor que escorre pela testa como sintoma do medo

---

[87] Ibidem, p. 95-114.

[88] Um procedimento semelhante será sugerido por Abreu com os *Narradores de Passagem,* no capítulo três.

que a personagem sente, por exemplo, sendo também afetado por cada um dos que estão ali naquele território. Aqui é possível entrar num registro dramático, por "ver" o que acontece internamente com as personagens criadas, além de ser possível entrar também na pulsação de um momento lírico, na qualidade de testemunha.

Abreu desenvolveu a *Visibilidade* de Calvino até esse ponto. Para ele, "ver" em todos esses estágios é fundamental para que possamos fazer a escrita do material. Feito isso, seria a hora de exercer a criação propriamente dita e fazer escolhas para configurar a obra. E, talvez, na opinião de Abreu, o material resultante da imaginação seja até melhor que o inicial.

É possível partir da visualização para recriar histórias já conhecidas. O próprio Abreu fez isso quando escreveu *Auto da Paixão e da Alegria.* Abreu cita também o que fez Dario Fo, partindo da escrita de algo já existente:

> Ele sai da escrita da Bíblia, por exemplo, com o texto que cria a partir da ressurreição de Lázaro, história que todo mundo já conhece, e fica livre no território para criar sua própria obra, a partir de um ponto de vista de outro tipo de personagem, que olha de fora a ação de Jesus e dos discípulos. [...] O processo de criação da dramaturgia tem no dramaturgo aquele que imagina a coisa antes dela acontecer. [89]

5.2 Reconhecimento das forças arquetípicas e estampagens

No trabalho prático proposto por Abreu para a Cia. Livre, partiu-se de uma narrativa de uma experiência importante; dela foram escolhidas imagens iniciais sensíveis e potentes, que foram estabelecidas como núcleo a ser desenvolvido. Para o desenvolvimento do material, depois de uma primeira abordagem, Abreu propôs o processo de visualização, a partir de Calvino.

Ainda outros caminhos são possíveis para o desenvolvimento, segundo Abreu. Nesse processo de visualização o território foi encontrado, visto, e nele surgiram possibilidades de personagens. Ao encontrar os personagens, pode-se perguntar: que forças arquetípicas atuam neles? Que forças passam pelos personagens, que forças os atravessam?

---

[89] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

No primeiro capítulo desta dissertação, na experiência pedagógica de Abreu com a Cia. dos Dramaturgos, já foi desenvolvido um ponto importante para que se possa entender o que Abreu propôs. Trata-se do entendimento dos mitos, dos arquétipos e do fenômeno das estampagens, para o uso na dramaturgia. Abreu apresentou essa possibilidade também aqui, com a Cia. Livre, considerando como aspecto fundamental que o ator possa lançar mão desse "reconhecimento".

"Reconhecimento", dos mitos e dos arquétipos, talvez seja a melhor palavra para explicar os objetivos de Abreu com este conteúdo. Pois não se trata de saber quais e quantos são os arquétipos e os mitos, para usar diretamente na dramaturgia. Para compreender o que Abreu propõe, é importante entender o arquétipo e a estampagem como uma "qualidade de energia" que atravessa os personagens. Não de trata tanto de fazer com que eles passem por determinada trajetória, que uma *Grande Mãe* tenha que ter filhos, por exemplo. Mas a "energia" de gerar e conservar, assim como o desejo de ter os filhos para si somente, é o que pode estar presente, impulsionando a história e o personagem. Isso abre muitos caminhos e não restringe a dramaturgia; ao contrário, a potencializa e canaliza sua força. É possível compreender, desse modo, que um determinado personagem carrega com ele um mundo todo. Assim, para Abreu, a capacidade de reconhecer os arquétipos e a "energia" contida neles pode ser motor do desenvolvimento da dramaturgia e do trabalho do ator.

Estas ideias apresentadas por Abreu são configurações possíveis para a dramaturgia, pontos aos quais podemos nos remeter quando do desenvolvimento do material dramatúrgico. Mas nem tudo vai caber na noção de personagem clássico, nem na ideia de força arquetípica. O que Abreu dispôs nos encontros não são regras fechadas. Ele próprio disse que se pode inventar um personagem totalmente diferente disso, diferente das possibilidades existentes, e dá um exemplo da peça de Beckett, autor que, de alguma maneira, encontrou caminho surpreendente:

> E se olharmos para Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*? Quais as forças arquetípicas? Qual seriam o caráter e o pensamento deles? Talvez fosse mais correto dizer que eles estão à procura da estruturação de seu pensamento, ainda; embora o caráter deles deva ser forte, já que nos comovemos ao ver personagens que conseguem esperar algo por tanto tempo.[90]

---

[90] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

5.3 Imaginação, geometria e vitalidade

Abreu compartilha da ideia de Walter Benjamim de que experiência humana é incomunicável, por si só. Como é que se comunica a vida? Como é que se comunica a experiência incomunicável? Essa são questões muito importantes para Abreu. Poderíamos dizer que elas se posicionam de maneira crucial na obra dele e em suas experiências pedagógicas. Grande parte das coisas que Abreu faz procura uma maneira eficaz de transmitir experiência humana.[91]

Para que possamos comunicar experiência será preciso criar uma vida paralela e ficcional, de tal forma que a organização dessa "vida paralela" esteja em relação direta com a vida real, e possa ser usufruída e acessada pelo público. Na opinião de Abreu, esse processo de ficção pode parecer um "resfriamento" da experiência. Mas arte é geometria, é organização, é "encaixe", e fazer arte trata-se de, sobretudo, conseguir fazer boas composições.

Abreu trouxe novamente à discussão outro autor importante para ele, Herbert Read. Para este autor, a arte deve conter duas coisas, embora aparentemente excludentes, que são a geometria e a vitalidade:

> É essa a integridade da arte: uma concentração incansável na unidade formal, na vitalidade artística, com o objetivo de servir a arte à consciência evolutiva da humanidade, no esforço total de estabelecer um mundo humano em meio a um universo indiferente.[92]

Abreu acha essa discussão de fundamental importância. É preciso dar especial atenção à geometria, pois ela será capaz - ou não - de trazer a experiência, que é a vitalidade. É claro que a geometria sem a vitalidade (a forma sem o conteúdo, a organização sem a experiência) tampouco vai interessar. Mas nossa memória, como afirma Abreu,

> existe por conta da forma; ela guarda somente a moldura das coisas, as imagens. E isso se elas forem importantes, obviamente. Na dramaturgia [...] a forma, sozinha, tem que ser a moldura de um universo inteiro, se não ela não terá sentido e não alcançará o outro.[93]

---

[91] A importância da experiência humana para Abreu será tratada também nos capítulos 3 e 4.
[92] READ, Herbert. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.p. 190-191.
[93] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

Num processo de criação, é preciso pensar na geometria para que o material possa sair da intensidade de uma improvisação, no exemplo do teatro, e chegar à cena com uma vitalidade semelhante. Essa é a questão da dramaturgia. E só se pode fazer esta passagem criando ficção, na opinião de Abreu.

O trabalho do artista é, prioritariamente, imaginar. É um trabalho de composição "interna" e de imaginação. Isso também vale para o ator: ele precisa ser artista da imaginação. E é fundamental que ele saiba o que está chegando ao público daquilo que ele está fazendo. O ator precisa saber que não é ele que está ali, na cena, mas estão ali sua imagem, suas ações, os personagens, as circunstâncias e a situação. É a imagem do todo que é recebida pelo espectador. O papel fundamental da dramaturgia é estruturar esse material, que por sua vez será reestruturado, novamente, pelo ator. Peter Brook escreveu sobre a imaginação que acontece com o dramaturgo e depois com o ator, no livro *O Teatro e seu espaço:*

> Uma palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Este processo acontece dentro do dramaturgo. E é repetido dentro do ator. [...] a única maneira para dizer a palavra é através de um processo paralelo ao processo criativo original.[94]

Num processo de criação de dinâmica coletiva, cujo início ainda não tenha um texto estruturado, a capacidade de imaginar e "dar geometria" ao material é ainda mais importante. No trabalho prático proposto por Abreu para a Cia. Livre isso ficou muito visível, pois a experiência de um passa a ser a imagem do outro. É assim que começa o processamento. Depois disso ainda vêm o processo de construção da dramaturgia propriamente dita, os ensaios e o encontro com o público.

5.4 Enredo e *Canovaccio*

Outra possibilidade para o desenvolvimento do material é ampliar o núcleo já estabelecido. Para Abreu, é o momento de colocar a cena, ou o roteiro que já foi escrito, num contexto maior. Podemos chamar isso de estruturação da trajetória, do

---

[94]BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço.** Rio de Janeiro: Vozes, 1970. p. 9.

trajeto que contém o passado, a ser imaginado, e também o futuro, a partir do núcleo escolhido: o enredamento, o teatro sendo estruturado no tempo-fluxo de passado-presente-futuro (e isso deve acontecer mesmo que toda a ação ocorra no tempo presente). O que deve ser ampliado pode não ser necessariamente o núcleo em si; a ampliação é do trabalho como um todo.

Abreu "descobriu" uma maneira de trabalhar a ampliação do núcleo dramatúrgico que considera bastante potente. Ele compartilhou de sua maneira de trabalhar e propôs aos participantes a feitura do enredo e do *Canovaccio*[95].

O *Canovaccio* é a trajetória da peça a ser escrita. Ela não precisa ser lógica, ou seja, não precisa ser construída numa sucessão de causas e consequências (até porque, como diz Abreu, "nós mesmos, na vida real, não temos causas e consequências"). Ao construir essa trajetória, é preciso reconhecer que dramaturgia é um artifício que tem um objetivo. Esse objetivo, no teatro clássico, era causar terror e compaixão. Se considerarmos que existe um objetivo a ser conquistado com a organização da dramaturgia, começaremos a alterar a nossa própria lógica de construção, a nossa própria lógica de lidar com o material, e alterar a criação. Ela não será causal, mas significativa: "não importa se é uma organização clássica ou um encadeamento épico; há muitas maneiras de se fazer dramaturgia. Mas chegar ao momento intenso é que é o importante."[96]

O *Canovaccio* é, ainda, uma trama larga, uma trama vazia, em que se colocam apenas as coisas fundamentais. O ator, o diretor e o próprio dramaturgo ainda têm espaço para colocar sua criação. Mas, embora vazia, no *Canovaccio* a trama já está feita e a personagem já tem caminho aonde ir. O *Canovaccio* tem a função de colocar os momentos no tempo teatral.

Abreu considera o *Canovaccio* muito estimulante para os atores também, para que organizem a cena depois da improvisação e já comecem a transformar em ficção o momento intenso improvisado. Assim, algumas questões importantes já merecerão lugar: como vai se desenvolver essa ação, para onde ela vai? Para que caminho vai esse personagem? O ator pode fazer a organização da trajetória ainda que não seja só para a cena em que trabalha, mas para o todo da peça, vislumbrando cenas posteriores.

---

[95] Sobre Enredo e *Canovaccio* ver também o primeiro capítulo desta dissertação.
[96] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

O enredo vem antes do *Canovaccio,* e se estrutura a partir dele. O enredo é um texto curto que cuida de responder à pergunta: "de que se trata a peça?" ou ainda "de que se trata a história?". O enredo diz respeito à ação. Os personagens não precisam ter nomes, ainda (podemos chamá-los de tio, irmão, pai). Já no *Canovaccio*, os nomes são importantes.

Mesmo sendo curto, o enredo é mais difícil de escrever que o *Canovaccio*, segundo Abreu. Se o enredo já está estruturado, a dramaturgia não se perde mais, "porque o enredo estará sempre nas nossas costas, ou seja, a gente já tem circunscrita a base da criação."[97] É muito difícil quando se vai ao *Canovaccio* sem o enredo, porque o *Canovaccio* já é criação, nele já se está em processo de criação.

O *Canovaccio* é imagético. Ele é composto basicamente de imagens, embora conceitos possam estar presentes também. Se isto acontecer, na opinião de Abreu, os conceitos devem estar subordinados às imagens. Explicando melhor: o que está no *Canovaccio* não é o que se quer dizer com a cena, mas as imagens que estarão presentes nela. Nesse ponto, para Abreu, o dramaturgo não é diferente do ator:

> se a gente diz que, na sala de ensaio, o ator não deve falar, mas fazer, assim também o dramaturgo; e também todos os outros criadores. Por que seria diferente? Não interessa o que quer dizer o dramaturgo com a cena, mas o que efetivamente ele constrói para que aquilo seja dito. [98]

O enredo pode se constituir, se "ambientar", em qualquer lugar do mundo. Já o *Canovaccio* acontece na cena. Isso porque o *Canovaccio* já é uma opção de linguagem: já se optou pelo teatro (e não pelo cinema, por exemplo). No *Canovaccio* será preciso então imaginar as cenas "vendo" um palco ou outra área de representação; será preciso que o dramaturgo veja não mais numa relação aberta, aquilo que "acontece no mundo", como seria no enredo, mas ver as imagens já no espaço cênico.

A partir do *Canovaccio,* todos os criadores já podem ir às improvisações, aos rascunhos, aos "rabiscos". O dramaturgo também improvisa, ainda. Abreu diz, a respeito disso, que

---

[97] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[98] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

> O dramaturgo improvisa parado, digamos assim, e isso o difere do ator, mas o trabalho é também intenso e cansa muito. O processo imaginativo do dramaturgo às vezes pode ser tão denso ou frustrante quanto as improvisações dos atores às vezes são, para eles. Imaginar, que é a improvisação do dramaturgo, é ver as coisas no espaço. É necessário que ele dirija a sua improvisação até constituir um território da ação no qual as personagens começam a acontecer. [...] Sabemos que relações dramáticas são importantes no teatro. Então, como queremos também as ações internas, vamos dando condições para que no jogo da improvisação dos atores haja intenções provocadas, advento do passado da personagem, coisas internas também, etc. [99]

6. Considerações finais

A Cia. Livre é um grupo de teatro que apoia sua criação em dinâmicas coletivas. Interessa ao grupo que todos os integrantes de um projeto estejam presentes na criação de forma muito ativa. Essa experiência trazida por Abreu foi muito importante, assim como a intuição inicial de que os atores podem se aproximar da dramaturgia para criar de maneira mais potente.

Num tipo de processo como aqueles realizados pela Cia. Livre, a função do dramaturgo é muito mais do que "costurar" o material trazido pelos atores e outros criadores. "Costurar" não é processar. O que o dramaturgo faz é muito mais do que isso. É o responsável por processar o material, organizá-lo para que se transforme em experiência.

A experiência com a Cia. Livre começou no interesse de olhar para o ator produzindo dramaturgia, sem que ele deixe de ser o ator, na percepção de que ele "sai em desvantagem" num processo de criação de dinâmica coletiva. Assim, o que Abreu fez foi tratar de tudo o que considera importante para esta relação criativa, entre diretores, atores, dramaturgos e os outros criadores. Mas o resultado dos encontros trouxe uma percepção contrária.

Os encontros aproximaram os atores da dramaturgia, sem dúvida. O trabalho prático proposto por Abreu colocou a todos os criadores, independentemente de sua função, "no mesmo nível" de relação com a criação, com aquilo que move o artista em direção a seus impulsos e ideias. Abreu colocou o processo de criação claramente como um caminho desconhecido a cada nova criação, desconhecido

---

[99] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

para todos igualmente, e colocou o material a ser processado no centro da discussão.

Mas, nesse contexto, o que se percebe é que o olhar do dramaturgo não pode se confundir com olhar do ator e do diretor, e que talvez o dramaturgo seja a figura mais afastada. O dramaturgo precisa também se sentar na plateia, afastar-se da cena, para ter aferição de como a obra está chegando ao espectador. Ele não pode se perder no meio do material, envolver-se até esse ponto. Porque a dramaturgia, o espetáculo como um todo, não está só no texto. Para o ator é diferente: o espetáculo está "entre" ele e o público.

A percepção da diretora da Cia., Cibele Forjaz, mostra que, ao contrário do que no início se apontava, o trabalho do dramaturgo é que se problematiza. Ela disse nunca ter imaginado que o dramaturgo "também carregasse pedras"[100], não tinha percebido a dimensão completa de todo o trabalho de composição, de que o dramaturgo tem que colocar também, como todos os outros criadores, "tijolo sobre tijolo" no processo de criação. Quando o texto chega, diz ela, "parece que o dramaturgo é um deus!", parece que não precisou nem suar para criar. Ao que Abreu responde: "Sim, parece que é assim; essa sensação se dá porque o material chega à sala de ensaio já organizado; mas na cabeça do dramaturgo passa muita coisa, muita coisa desorganizada".

---

[100] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

CAPÍTULO 3

Em busca da restauração da narrativa – a experiência de Abreu com os *Narradores de Passagem*

Quando Luís Alberto de Abreu aceitou o convite de Maria Thaís Lima Santos para estar no projeto original da Escola Livre de Teatro de Santo André, em 1990, não imaginava quantos anos ficaria ligado à escola e nem como se modificariam as características de seu trabalho por ali. Várias e diferentes foram as aulas que Abreu coordenou na ELT. Foram muitos anos de dedicação a ela: no início, Abreu coordenou núcleos de dramaturgia, depois um núcleo de pesquisa de comédia popular, entre tantas participações como dramaturgo para as montagens das turmas de formação de atores. Num processo mais recente, iniciado em 2002, Abreu coordenou um núcleo de dramaturgia voltado para processos colaborativos. Este núcleo de Abreu funcionou em consonância com um núcleo de direção, coordenado por Antonio Araújo. Entre outros trabalhos desse núcleo específico, foi realizada uma adaptação do romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, feita pelos dois núcleos unidos, na qual Antonio Araújo coordenou os diretores e eu, Lucienne Guedes, os atores. Nesse caso, Abreu tratou de estimular e inquietar os alunos-dramaturgos para realizar uma adaptação de um romance, em processo colaborativo. Como desdobramento desta experiência, a Escola Livre acolheu, no ano de 2004, uma proposta nova que unia dramaturgia, direção e interpretação num núcleo de estudos sobre Dinâmicas Coletivas de Criação, coordenado pelos três professores.

Embora esse núcleo trouxesse a riqueza de um processo colaborativo com cerca de 50 pessoas, do mundo de Dostoiévski, do trabalho de adaptação da literatura ao teatro e de outros temas trazidos pelos alunos, de novos estudos e nova bibliografia para processos coletivos, essas experiências diziam respeito, ainda, a coisas que Abreu conhecia bem, dominava muito bem. Será na formação do *Núcleo de Narradores de Passagem*, em 2005, que o artista se porá à prova, por si mesmo, saindo da cena teatral em direção a um outro público.

Por mais que possamos ver o trabalho de um artista como um material objetivo, que vem de “fora dele” e vai para “fora dele”, Abreu acredita que sempre se parte da dimensão sensível de um sujeito único que olha o mundo e se espanta com ele. Assim foi com o *Núcleo de Narradores de Passagem*. Foi ideia do próprio Abreu que este Núcleo se constituísse, e esta ideia alcançou abrigo na ELT.

Movido por uma experiência pessoal, na qual conviveu durante um longo tempo como acompanhante num ambiente de tratamento hospitalar, Abreu notou quão grande era a solidão e o desamparo de quem estava em tratamento, e também dos acompanhantes. A impessoalidade destas relações se revelou enorme. Segundo o relato de Abreu, na sua grande maioria os doentes não são nem sequer chamados pelo próprio nome pelos médicos e enfermeiros. A falta de preparo humano é de todos, diante da proximidade da morte. Sabemos que a doença e a morte, em nossos tempos, não são tratadas como parte integrante da vida. São vistas como algo que deve ser escondido, que nem deve ser visto. Foi depois desta experiência pessoal que Abreu sentiu a necessidade de levar a cabo o projeto com os narradores, uma ideia sua.

Embora há muito tempo Abreu já se interessasse pelo uso da narrativa no teatro, no projeto do *Núcleo de Narradores de Passagem* era necessário reconhecê-la de outra maneira. A ideia era (e ainda é, pois o núcleo continua em atividade, embora como organização independente da Escola Livre de Teatro) criar um grupo de pessoas para escrever narrativas e formar/preparar narradores que pudessem ir a hospitais e casas de tratamento para doentes terminais. Esses narradores, de posse de suas narrativas de passagem, teriam a incumbência de estabelecer um vínculo com trabalhadores do hospital, família ou com o próprio doente, trazendo a elas tais narrativas, na crença de que, através deste contato, as narrativas pudessem fazer parte do imaginário daquele momento difícil, e ajudar a reintegrar o doente e sua família a uma sensação de pertencimento maior, da humanidade, que é aquela composta por todos os que já se foram e todos a aqueles que sofreram perdas e continuaram vivos.

Abreu propôs, portanto, que a função da narrativa antiga, essencialmente épica, com alto teor de oralidade, fosse restaurada nos dias de hoje. Sem dispor de elementos teatrais outros que não a voz e, sobretudo, a própria narrativa, público e narrador se encontram para que a fala se dê não como representação, mas como contato no qual o ouvinte (e não mais espectador tradicional de teatro) acessa seu próprio imaginário, tornando-se tão ativo quanto o narrador no fenômeno ficcional. Para Abreu, longe de tais coisas serem certezas precisas, o *Núcleo de Narradores de Passagem* era o início de uma busca.

1. O narrador e a restauração da narrativa nos dias de hoje

No ensaio de Luís Alberto de Abreu intitulado *O Narrador Contemporâneo* (ainda não publicado), encontramos estes dois parágrafos que justificam seu projeto:

> Parece necessário, no entanto, que o narrador seja re-criado a partir da função que ele desempenhava na sociedade agrária, ou seja, constituía uma figura *mercuriana*, um intermediário entre o fato humano e seu sentido, entre a experiência humana e sua transfiguração ficcional para que essa mesma experiência humana possa ser sensibilizada e transformada em aprendizado.
>
> Assim, a versão contemporânea do narrador não poderia se reduzir ao clichê que nos acostumamos a imaginar: um homem ou uma mulher cheios de gestos e que com voz pausada conta uma história a um grupo de ouvintes atentos. Um narrador é bem mais do que um bom contador de história. [101]

Abreu reconhece em seu texto a necessidade de um narrador contemporâneo que não seja a simples reposição daquele invocado por Walter Benjamim[102], embora este autor seja a fonte do pensamento dele sobre a narrativa. Benjamim trata do narrador antigo, já distante de nós no tempo, apresenta a configuração de um narrador que é a mistura de dois tipos arcaicos, a saber: o viajante/marinheiro (que traz as experiências de longe, de outras culturas) e o camponês sedentário (que possui histórias da realidade vivida por seu povo e também as tradições de seu lugar). Walter Benjamin já apontava o desejo de Abreu, e relaciona este narrador à experiência humana e menos às histórias em si, seja esta experiência sua ou retirada de outros. Na experiência do narrador oral, portanto, havia uma dimensão utilitária, que é "aconselhar", transmitir sabedoria para o enfrentamento da vida. Esta figura, ainda segundo Benjamin, foi enfraquecendo diante das mudanças históricas que trouxeram o surgimento do romance e da imprensa, e a substituição do valor de experiência pelo valor da informação na sociedade burguesa, entre outros aspectos. Dessa forma, a transmissão da experiência oral foi relegada a um plano inferior:

---

[101] O artigo ainda não foi publicado. O texto, na íntegra, está incluso no anexo C desta dissertação, a partir da página 175.

[102] BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da Cultura. Trad. por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

> É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção. Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais frequente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam. É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências.[103]

Abreu já demonstrava muito interesse no uso da narrativa para o teatro, desde as primeiras peças. Mas não o fez somente por questões de forma ou estilo. Antes, encontrou na narrativa uma possibilidade de resgate da importante função teatral, aquela que considera o público como a grande finalidade do espetáculo, para além de interesses comerciais ou midiáticos. Na ação dos *Narradores de Passagem* existe também a possibilidade do alcance de mais pessoas, sem que o pesado aparato da peça teatral tenha que se deslocar, somada ao fato de que muitos narradores podem estar em ação simultaneamente em vários lugares.

Abreu escreveu outro interessante artigo, intitulado *A Restauração da Narrativa*[104], escrito anteriormente ao projeto dos *Narradores,* em que desenvolve seu pensamento sobre a narrativa, ainda no âmbito do teatro e da dramaturgia, uma reflexão sobre o processo histórico de separação entre o universo público e o privado, ocorrido desde a Idade Média até os dias de hoje, e o que o teatro sofreu com isso. Tal separação, segundo Abreu, afetou muitíssimo a relação entre espetáculo e público, alterou e limitou as funções dos criadores teatrais e também o que ele chama de "geometria da cena". Apoiado na leitura do texto de Mikhail Bakhtin, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*[105], Abreu desenvolveu a ideia de que a sociedade sofreu modificações imensas naquilo que podemos chamar de "imaginário comum":

> Foi a capacidade de ler sinais, imagino, que levou Mikhail Bakhtin, a escrever "Cultura popular na Idade Média e no Renascimento", um livro que considero fundamental para qualquer dramaturgo ou estudioso ligado a teatro ou não. Nele, o filólogo russo, a partir de um sinal (o riso) discute, entre outras coisas, todo o processo que levou a sociedade a transitar de uma forte noção de corpo social presente na Idade Média à afirmação de corpo individual como

---

[103] Ibidem, p.28.

[104] ABREU, Luís Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 599-609.

[105] BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o Contexto de Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

> noção predominante no período do Romantismo. No bojo dessa transformação (e isso já é dedução minha), valores, procedimentos, ações, imagens, histórias coletivas perdem a importância em relação a valores, procedimentos, ações, imagens e histórias individuais.[106]

A arquitetura das cidades deflagra estas mudanças de maneira muito perceptível, por corresponder diretamente às relações entre o público e o privado. Se antes as casas possuíam as janelas no contato direto com a rua, permitindo que a cidade tivesse ligação com o interior das casas e das pessoas, assim como de cada casa se podia obter notícia da cidade em tempo real, sem nem sequer precisar sair, isso se transformou enormemente. Nas cidades brasileiras de hoje, por exemplo, as casas estão distantes das calçadas, e cada vez mais amuradas. Aquilo que é "público", da comunidade, não mais diz respeito a quem se fecha em verdadeiras cidades-condomínios, estas que têm seu habitantes selecionados, impermeável à cidade e às suas diferenças.

A arquitetura é só um exemplo, embora muito concreto, da mudança nas relações entre o público e o privado. Walter Benjamim[107] irá apontar a decadência da forma narrativa para o homem de acordo com mudanças nas relações de trabalho. E alterações no campo concreto, ou mesmo no campo simbólico dos seres humanos, inevitavelmente provocam alteração na expressão humana e, portanto, na arte. A partir de Benjamim, Abreu escreve que

> No interior de uma noção forte de "corpo social" estabelece-se um imaginário comum de mitos, crenças, histórias, memórias etc. (...) Foi de dentro de um imaginário e de experiências tornadas comuns que floresceu a narrativa como transmissora do conhecimento e, mais importante, de experiências individuais para o repertório coletivo.[108]

---

[106] ABREU, Luís Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 599-600.

[107] BENJAMIN, Walter. *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.* In:_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da Cultura. Trad. por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[108] ABREU, Luís Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 600.

Se o corpo social forte não mais existe, perde-se também a importância da narrativa, desfalece o imaginário comum. E o teatro entra em crise, se afasta de seu público, que já não o reconhece como seu, coletivamente.

Da tragédia grega, mantenedora da cultura e da tradição do povo grego, o teatro chegará ao ápice do individualismo feito forma com o melodrama. Para Abreu, se o herói trágico transforma o mundo, o herói melodramático (a quem irá comparar a um herói adolescente) é uma vítima desprovida de força e incapaz de perceber que seu mal é social. Se o território de luta do herói trágico é o mundo, e ele parte em busca da força moral e da grandeza de seus objetivos, o universo de luta do herói melodramático é o dos seus próprios sentimentos, restritos ao (pobre) círculo familiar; e ele quase sempre perde. As narrativas presentes na tragédia e em todo o teatro antigo falavam de grandes feitos do passado, relembrando e fazendo ressuscitar nossa história e nossa herança recebida. A narrativa e a ideia épica se enfraquecem totalmente com o melodrama, que representará o aqui-agora, sem memória, sem história e (quase) sem contexto social. É dessa maneira que o melodrama não mais nos deixará ver, como espectadores, o âmbito público de nossas vidas, já que está totalmente centrado no indivíduo, herói perplexo e paralisado diante de um mundo que não entende.

Para Abreu, não se trata de diminuir o valor do gênero dramático ou melodramático. As peças teatrais feitas na conformidade destes gêneros alcançaram muita importância na história. Mas não foi à toa que muitos encenadores e dramaturgos do século XX que quiseram mudar os parâmetros de um teatro naturalista e/ou essencialmente dramático foram buscar respostas em formas mais arcaicas de teatro e no uso de recursos épicos. O uso da narrativa é um dos mais importantes aspectos do teatro épico de Brecht, por exemplo.

Ao incorporar a narrativa ao teatro, permitimos que as qualidades dela também possam existir no âmbito da ficção, para além da narrativa que preserva “fatos reais” de uma cultura. O ator-narrador não representa um personagem somente; antes é o veículo entre a narrativa e a imaginação de sua audiência. Um público que é convidado a imaginar, e não somente a acompanhar o que lhe é mostrado; é um público ativo. Tratar o público como ativo, como parte integrante dele, é considerá-lo fundamental para que a experiência estética possa ocorrer completamente. O público pode ser afetado pelo espetáculo e pelos atores, e também o ator pode ser afetado pela narrativa e pelo contato com quem o ouve.

Então, de maneira semelhante à narrativa realizada em outro contexto que não o teatro, a narração da experiência, na acepção de Abreu, estará unida ao corpo e à voz de um ser humano presente, de uma pessoa feita testemunha da humanidade. A professora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo escreve, a respeito das qualidades da narrativa : "a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável"[109].

O narrador desejado por Abreu é um narrador contemporâneo, a ser buscado. Ele precisará corresponder ao nosso presente, de acordo com as necessidades do presente. É aí que se fundamentará a busca do *Núcleo Narradores de Passagem*, no esforço de recriar a experiência como ficção, como síntese, e trazê-la ao envolvimento e vínculo com o público ouvinte.

Uma das integrantes do *Núcleo de Narradores de Passagem*, Isabella Terra, realizou uma entrevista com Luís Alberto de Abreu. Cito aqui um trecho da entrevista, no qual ele explicita a diferença entre o narrador de Benjamim e o contemporâneo[110]:

> **Pergunta de Isabella:** Em sua caminhada, Abreu, você já encontrou algum tipo de narrador que se aproximasse muito daquele descrito por Benjamin?
>
> **Resposta de Abreu**: Muitos. Muitos, mesmo. Principalmente com relação à técnica da narração. São pessoas que começam a contar histórias, não tem jeito; as pessoas se juntam para ouvir. Minha mãe era uma delas. Não tinha jeito de não ouvir. Geralmente são pessoas idosas. Tem um narrador que é muito bom, de Tiradentes, ele tem umas imagens lindíssimas, ele senta, começa a contar... não tem jeito. Você para o que está fazendo para ouvir. Isso é uma técnica muito refinada. É uma técnica muitas vezes intuitiva, pois ninguém aprende isso na escola. Quando a gente ouve uma vez, duas vezes, três vezes, a gente nota uma determinada estrutura. É uma técnica que ele desenvolveu. Então ele se aproxima muito do narrador *benjaminiano* pela técnica, pela transmissão da tradição. Mas o que não existe hoje é a preocupação com a função, que era agregadora, transmissora de uma experiência humana. Isso não existe mais porque a sociedade industrial utilizou um outro meio de comunicação: baseado na informação, ou na venda de histórias. O cinema, por exemplo, é o grande narrador da sociedade industrial. Porque é um meio de comunicação que atinge várias pessoas, mas é um meio de comunicação pertencente a um grupo, um meio privado, que muitos não têm acesso. Os antigos

---

[109] SARLO, B. **Tempo Passado**: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Cia das Letras, 2007. P. 24.

[110] SARAIVA, Isabella Cristina Terra. **Um Novo Olhar à Figura do Narrador***:* Narradores de Passagem. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) Unicamp, Campinas.

> narradores não tinham acesso a isso. Então eles começaram a transmitir ficção cada vez mais dissociada da comunidade. Por exemplo, as comunidades todas, do Brasil inteiro começaram a receber "narrações" cinematográficas de Hollywood, que muitas vezes nem transmitiam a realidade da comunidade norte-americana. Isso não transmitia valor algum, pois era ficcional ao extremo, ou melodramas que não tinham relação alguma com a comunidade brasileira. Não que isso não deva existir, deve sim, mas a agravante é que houve uma desqualificação de todos os narradores da comunidade. Um filme Hollywoodiano entra nas comunidades muito mais fortemente que qualquer narrador, pois vem acompanhado da força da tecnologia, da modernidade e o narrador é essa figura interpessoal, que deve ser resgatada em primeiro lugar. Depois a função desta figura, desse narrador, teria que ir para todos os meios de comunicação: cinema, TV, etc. Então o cinema teria que expressar aquela comunidade, e a partir daí sim estabelecer uma relação de troca com as comunidades do outro lado do mundo.

Se o campo de ação do narrador contemporâneo pode ser todos os meios de comunicação, mesmo os de massa, a função principal da narrativa, como proposta por Abreu, é comunicar uma “experiência”.

Mas um acontecimento, um fato testemunhado, uma notícia, não são necessariamente “experiência humana”. Nem todo fato presente na informação é experiência; nem toda memória é experiência; nem toda lembrança corresponde à “verdade”. Como salienta Beatriz Sarlo numa entrevista[111], frequentemente não são os protagonistas de determinado tempo histórico aqueles que detém a lembrança, até porque muitos deles já estão mortos. Quem narra é um sobrevivente, um sobrevivente que muitas vezes sofre a condição de narrador daqueles que se foram, carregando enorme carga de fazer justiça com suas palavras. Walter Benjamim também chegou a afirmar o esgotamento do relato, pois o choque diante das guerras teria destruído completamente a possibilidade da “experiência transmissível”.

A notícia é um *resto*, um *resíduo* do que pode ter sido a experiência humana. Enquanto a descrição do fato pode nos paralisar de horror ou nos deixar perplexos, a natureza da experiência compartilhada é outra. Ela já sofreu a ação do tempo e, portanto, já selecionou aquilo de mais importante. Não que não haja sentimento envolvido no ato de narrar. O narrador, ao transmitir seu relato, revive uma dor que aconteceu há muito tempo, reorganiza a memória, recompõe seus valores; mas ele

---

[111] Entrevista concedida por Baetriz Sarlo ao jornal o Estado de S. Paulo, dia 01/04/2007, intitulada *Passado que Condena.*

não mais grita de desespero. Não se trata de deixar com que o fato se enfraqueça pela ação do tempo, mas de resgatar a sua importância em outra síntese, síntese feita pelo tempo, no corpo do narrador; trata-se de colocar o ser humano (narrador) entre o fato e o outro ser humano (ouvinte). A narrativa, vista dessa maneira, permite a reorganização da experiência humana, da pessoa que narra e também da pessoa que a ouve. Se isso for aceito como uma problemática também pertencente ao teatro contemporâneo, podemos dar razão a Abreu quando afirma:

> Talvez o artista tenha renunciado a ser o meio de expressão das variadas experiências humanas para expressar a si próprio. Talvez o artista tenha aberto mão de expressar o mundo e a vida para expressar o próprio mundo e os próprios sentimentos[112].

2. Da noção de "experiência humana" aos *Narradores de Passagem*

Ao escrever a peça *Bella* Ciao, em 1980, Abreu se deu conta do que era ter, como ponto de partida para a arte, o que chama de experiência humana. Já nomeava seu trabalho como *processo* de criação, do qual a pesquisa era parte fundamental, assim como uma dimensão coletiva, junto ao grupo *Mambembe*. No programa de estreia da peça *Bella Ciao* está escrito:

> O processo de trabalho de *Bella Ciao* iniciou-se no final de 1980, quando a classe trabalhadora, depois de anos de silêncio forçado, solidificava sua posição dentro do espaço político nacional. E sentimos a necessidade de tentarmos aproximar a nossa arte da realidade que palpitava nas ruas.

A princípio, a pesquisa para *Bella Ciao* iria tratar de descobrir a realidade da vida dos operários, inclusive indo até suas casas. Mas foi durante a pesquisa que Abreu se viu diante do que iria impulsionar seu trabalho por muitos anos: ao entrevistar um operário que falava pouco, a sala foi invadida pela mulher, que não aguentou ouvir tudo do outro cômodo e veio falar. E a fala dela, segundo Abreu, trazia não informações ou histórias do operariado em si, mas das experiências e das

---

[112] ABREU, Luís Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 605.

imagens da própria família, repleta de dificuldades, riscos e ausências. Na participação da mulher do operário é que Abreu "descobre" a importância da experiência, maior do que as informações e os fatos revelados pela pesquisa até então. A partir desse fato Abreu começa a fazer pesquisa "do humano", como ele nomeia[113].

Ao propor o trabalho e a fundação do núcleo de *Narradores de Passagem*, Abreu explicita o esforço dele em modificar a si mesmo, em estudar e compartilhar suas inquietações, em alterar o status de seu próprio teatro. Junto com o que parece ser uma crise do autor em relação à linguagem escolhida por tantos anos de trajetória, Abreu caminha para a especificidade da narrativa oral – ainda que ela precise ser pensada como "escrita" ou dramaturgia, nos dias de hoje[114].

3. A primeira fase dos *Narradores de Passagem*: preocupação com a construção da figura do narrador.

Chamaremos aqui de primeira fase do *Núcleo Narradores de Passagem* aquela que aconteceu na Escola Livre de Teatro, ainda fazendo parte de seu corpo de atividades regulares (de agosto de 2005 a junho de 2006). Nessa fase inicial, diferente daquela na qual o Núcleo afirmou sua autonomia em relação à escola, muito teve de ser feito para que se descobrisse qual a melhor maneira, inclusive pedagógica, para tratar do narrador e da narrativa. De nada adiantaria somente um campo referencial teórico, a exemplo dos conteúdos que até agora foram levantados neste capítulo. Era necessário desenvolver o narrador contemporâneo em sala de aula, ao mesmo tempo em que, para tanto, seria fundamental tratar do desenvolvimento do processo técnico da escrita da narração. Pois os narradores precisavam "ser formados" dispondo das narrativas, e *vice-versa*. E para nenhuma dessas coisas havia material já especialmente desenvolvido.

Foi dificultoso separar narrador de narrativa, nesse primeiro momento do trabalho. Ao conduzir o estudo sobre a escritura de narrativas, Abreu iluminava aspectos da *perfomance* do narrador, e o contrário também acontecia. O

---

[113] Essas informações a respeito de *Bella Ciao* estão em entrevista de Abreu a Rubens Brito, in: BRITO, Rubens. **Dos peões ao rei***:* o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. p. 12-15.

[114] A questão da narrativa oral ter que ser escrita nos dias de hoje está também presente na entrevista concedida por Abreu, em anexo a esta dissertação.

conhecimento de dramaturgia, de linguagem teatral, assim como aspectos da representação do ator, influenciavam e permitiam um ponto de partida para a pesquisa, ainda que fosse só o início.

Para alguns alunos, o entusiasmo, o preparo e a paixão demonstrada pelo professor Abreu foram fundamentais. Cabe dizer aqui que foram selecionadas, para participar do Núcleo, pessoas que preferencialmente não eram atores, que tinham uma idade um pouco mais avançada (os mais velhos eram os mais desejados, mas os candidatos deveriam ter ao menos 25 anos), tempo disponível para fazer um trabalho voluntário até mesmo fora do horário de aulas e não ter expectativas em relação a "subir ao palco". Assim, com a paixão demonstrada pelo professor, a incerteza da pesquisa em seu início se transmudava na expectativa do contagiante encontro.

Nada se sabia sobre os narradores contemporâneos, muito pouco se podia intuir. Tampouco o tema da morte foi algo fácil para os integrantes recém-chegados. Pois todo o trabalho iria se debruçar, no início, sobre a produção de narrativas e sobre a formação de narradores que pudessem tratar da morte, junto a doentes terminais e suas famílias.

Abreu inicia os trabalhos com a turma de modo a infundir confiança nas próprias intuições dos alunos, na sensibilidade deles, de maneira semelhante ao que fez nas outras experiências pedagógicas. "Todos já temos o narrador em nós", provocou Abreu. "E se a experiência já está em nós, o material do narrador também já está". Levantar e saber identificar experiências humanas relevantes seria o impulso do trabalho.

Todos os integrantes do núcleo passaram juntos pelo início dos trabalhos, narradores e "escritores". Mesmo aqueles que demonstravam interesse somente para ser narradores ou, ao contrário, para ser só escritores de narrativas, deveriam passar por todo o processo.

Depois de estudos e discussões sobre a visão da morte como "passagem" e sobre como a doença e a morte são tratadas na contemporaneidade, paralelamente a estudos sobre o narrador na antiguidade, Abreu pediu a todos que trouxessem um depoimento pessoal sobre a morte. Era fundamental que cada integrante trouxesse uma experiência própria, ainda que fosse algo acontecido não consigo mesmo, mas com outra pessoa próxima. A qualidade da experiência humana era o critério, sua importância.

É claro que foi muito difícil. Se a morte não é algo desejado como assunto em nenhum lugar, por que seria diferente neste grupo? Abreu pediu a todos, diante disso, que se aproximassem deste tema até que surgisse uma certa naturalidade para falar dele.

Na aula seguinte, todos trouxeram experiências interessantes, o que comprovava o que Abreu havia dito em momento anterior ("todos temos a experiência e o narrador em nós"). Cada um dos alunos narrou sua experiência, e poder da narrativa para acessar o imaginário "se fez carne" frente a todos os alunos. Não era mais teoria, portanto, nem hipótese somente. A potencia da narrativa da experiência tornou-se possibilidade real.[115]

O passo seguinte foi pedir aos participantes que escolhessem um dos fatos narrados naquele dia, que não fosse o seu próprio, e que tivessem liberdade para torná-lo ficção. Note-se bem: Abreu propôs que todos tivessem muita liberdade para lidar com o material, para potencializá-lo na transmissão da experiência. E tal liberdade só poderia vir, neste caso, da experiência relatada pelo outro, e não por si mesmo, já que o narrador original está por demais ligado ao próprio relato. Os pontos fortes das narrativas originais certamente seriam mantidos, ao passo que agora seria necessário retirar a experiência de quem a trouxe, da intensidade da vivência subjetiva, e submetê-la ao mundo. Uma segunda pessoa, portanto, é que ficou responsável por "escrever" a narrativa daquele primeiro que a trouxe.

Essa dinâmica proposta por Abreu é semelhante ao que acontece no processo colaborativo, para a criação de uma dramaturgia "de todos". O depoimento pessoal de cada artista é importante para a criação, porque o processo colaborativo deseja um espetáculo que corresponda ao pensamento de todos os envolvidos sob o mesmo material, embora tal depoimento vá ser processado pelos outros criadores e, sobretudo pelo dramaturgo. Assim também Abreu propõe aos narradores: que partam de uma experiência própria que depois será processada pelos outros até que chegue à forma desejada para encontrar o seu público.

Portanto, não havia nada de extremamente novo nesta proposição. Mas o resultado a se esperar era muito diferente. Nos *Narradores*, se um processa o material oferecido pelo outro, não é em função das especificidades dos papéis num

---

[115] O procedimento utilizado por ocasião do encontro de Abreu com a Cia. Livre, conforme está descrito no capítulo dois desta dissertação, é semelhante, embora servindo para outro desdobramento: a construção da cena em processo de criação da dramaturgia de um espetáculo, partindo do depoimento pessoal.

processo artístico, mas porque de fato pode-se perceber que a "distância" do material dá condição e liberdade necessária para que ele se torne ficção.

Abreu preparou pressupostos épicos-narrativos para a escritura das narrativas, o que apresentou aos participantes do núcleo. Neste momento, ele se baseou naquilo que Vladimir Propp expõe, a respeito das estruturas dos contos maravilhosos[116]. Na segunda fase do Núcleo tais pressupostos se alargaram, como veremos. Mas, por enquanto, as narrativas dos alunos deveriam corresponder aos parâmetros de Propp sobre o conto.

Embora este autor estruture as partes do conto numa determinada ordem – ***início***, ***apresentação do mundo trivial***, ***chamado do herói e separação***, ***iniciação*** e ***retorno -*** ordem esta reconhecida pelo interesse do ouvinte/leitor, no caso das narrativas de passagem seria necessário buscar a utilização de cada uma das partes, embora não rigidamente seguindo a mesma ordem.

Assim, Abreu propõe que as narrativas, a serem escritas a partir do depoimento do outro, contivessem, primeiro, uma preocupação com o ***início***. É no começo da narrativa que a história vai estabelecer credibilidade com o ouvinte. É aqui que se diz onde e quando a história/experiência se deu. Nos contos tradicionais, é comumente usado o "*Era uma vez, num reino distante...*" Dessa forma, definindo um tempo e um espaço fora do alcance da realidade mais próxima, o "outrora" já permite ao ouvinte que "se transporte" para a imaginação. Do contrário, o ouvinte pode ser perdido pelo narrador, enquanto busca, durante a narrativa, reconhecer a veracidade dela para parâmetros cotidianos e históricos. É aqui, neste início, que com um começo potente, o narrador "galvaniza" (é o termo usado por Abreu) o interesse do ouvinte e garante a atenção dele.

Se o ouvinte foi "galvanizado", tudo está pronto para o passo seguinte, que é **apresentação do mundo em que vivem as personagens** das narrativas, o mundo em que, por enquanto, vivem tranquilamente. É o momento de trazer as imagens do "mundo trivial", das relações cotidianas dos personagens com o território em que vivem, antes dos problemas que virão. Por exemplo:

Naqueles dias frios de inverno, era comum
que todos vissem a menina passar como que

---

[116] PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984. E _____. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

> *dançando pelas ruas, saltitante. Todos podiam ver a menina passar através de suas janelas, pois naqueles dias frios todos trabalhavam do lado de dentro, aquecidos pelo fogo das lareiras. Quando ela passava, daquele jeito, um sorriso aparecia no rosto de cada um. Às vezes alguém até abria a janela e acenava pra ela...*

É nesse mundo que foi apresentado como um dia comum, de atividades corriqueiras, que ocorrerá o que Propp chama de o **chamado do herói** e a **separação do mundo trivial**. Em geral, este chamado será feito por um ser de um outro lugar, um ser do "mundo das grandes forças". Em geral também o herói não saberá se aceita ou não este chamado, esta missão. É aqui neste momento também que o herói poderá se reconhecer como tal: é a qualidade do chamado que o faz herói. É a missão que o qualifica.

Se o ser, agora feito um herói, aceita o chamado, ele parte e encontra sua **iniciação.** Será necessário dar provas de coragem e determinação para que a história siga. Só quando o herói tiver feito sua iniciação, semelhante a um rito das sociedades primitivas, às vezes mesmo recebendo um novo nome, é que ele pode enfrentar o grande desafio, e vencer. A história, aqui, muda de patamar. O herói reequilibra o mundo trivial, de sua origem. Só então pode haver o **retorno** para sua casa, se assim o herói o desejar: porque é comum, nestes "contos maravilhosos" analisados por Propp, que o herói permaneça nesse mundo novo, no qual travou sua luta.

Todos os aspectos estruturais de Propp serviram muito bem à narrativa de passagem, como propôs Abreu. Mas isto não significa que a escrita das narrativas de passagem seja sempre lógica ou racional. Há que se lembrar de que tudo partiu do depoimento de uma experiência humana pungente, do fato valorizado e ressaltado por nossa instância sensível diante do mundo. Além disso, as narrativas de passagem nascerão da necessidade de restaurar a figura do narrador, da busca por retomar as relações com a oralidade.

Assim, não basta escrever boas histórias a partir de um modelo reconhecido. É necessário entendê-las num contexto épico, aqui entendido como aquele em que

as imagens configuram o material, em que a oralidade é o maior desafio. É preciso, portanto, escrever-ouvindo. Se a ideia é que a imaginação do ouvinte seja acionada em sua potencialidade, a característica mais fundamental desta escrita que se deseja ouvida é trabalhar na configuração de imagens, outro procedimento épico. O narrador, ainda na instância de quem escreve, não pode permitir que adjetivos substituam a visualização e a imaginação do ouvinte. Será mais interessante dizer, por exemplo, que

> *Quando eu cheguei, a menina não estava na janela, como de costume. Ao passar pela porta da frente eu vi aquele pequeno corpo da menina, bem magrinho, acocorado no canto do corredor, com a cabeça entre as mãos, o rosto todo molhado, e com o olhar voltado para as tábuas do assoalho.*

do que

> *Quando eu cheguei a menina estava muito triste, e também parecia muito brava.*

O fundamento da oralidade, segundo o que propõe Abreu, é ver as imagens, fazer com que o ouvinte também as "veja", para que a imaginação de cada um seja ativada. Se o narrador/escritor da narrativa explica o que está "sentindo" e não aquilo que "viu", destruirá a possibilidade do ouvinte criar a imagem do fato ocorrido por conta própria. Na narrativa, é mais importante aquilo que se vê do que aquilo que se sente. Será mais forte imaginar do que saber do sentimento da personagem. As palavras precisam alcançar a função de "fazer ver".

Abreu tem uma imagem muito viva para esta relação do narrador com quem ouve. Ele disse, numa das aulas: "o ouvinte está nos pedindo veementemente:' me tire do chão!, eu quero voar!'. As narrativas são asas invisíveis que podem nos fazer

voar infinitamente."[117] Dessa maneira, o ouvinte pode tomar para si as estruturas míticas usadas nas narrativas, e pode se reconhecer nelas. É possível, inclusive, que a pessoa "pense" que a história é dela.

A narrativa é a ficção construída a partir do processamento de uma experiência, é a "experiência tornada comunicável". Por ser ficção, a narrativa pode percorrer caminhos até mesmo impossíveis, inverossímeis, sem que isto afete sua credibilidade ficcional. Isto faz parte de sua força, de seu alcance. Pois aquilo que é passível de ser imaginado também é passível de acontecer.

Chegamos assim a outra questão: embora a narrativa não seja realidade, mas antes ficção que parte do real, embora possa atingir imagens "impossíveis" e mágicas, é necessário pensá-la como síntese. Não serão todos os detalhes que permanecerão nela. Pois a narrativa, na ideia de restaurar a função do narrador nos dias de hoje, precisa estar ligada à ideia da oralidade, do narrador de tradição oral. Portanto, como propôs Abreu aos *Narradores,* a memória e as lembranças são sua força performática, digamos assim, e também seu esforço de construção. A síntese é importante característica da memória. O tempo opera no narrador em busca da síntese, selecionando naturalmente as imagens que vão embora da memória e aquelas que permanecem. "Aquilo que é da tradição oral é o que cabe na memória", anotou o aluno Márcio Castro, integrante do Núcleo, em seu caderno. Sintética, a narrativa caberá na memória do ouvinte, que poderá também se tornar um reprodutor da pequena história, e assim por diante[118]. Mesmo sendo escritas, as narrativas de passagem, no caso deste trabalho específico, precisam perseguir a síntese das lembranças que atravessaram o tempo, que seleciona as melhores e mais precisas imagens.

A essas características da escritura da narrativa pode-se somar, ainda, uma preocupação com a oralidade, na escolha das palavras. Se a narrativa for uma síntese, se tiver sua base numa forte experiência humana da realidade, se a narrativa consegue se entender como sequência de imagens épicas, incitando à visualização, já muito será garantido no contato com o ouvinte, muito já terá sido

---

[117] A partir dos registros e anotações em cadernos de aula; fonte própria/pessoal.

[118] Este será um dos motivos que levarão Abreu a escolher a narrativa, e também o cinema, como possibilidade pessoal de trabalho, afastando-se da linguagem teatral. O problema central da crise do teatro, para Abreu, reside no fato do alcance de público. A narrativa, ao contrário do teatro, tem possibilidade de ser reproduzida rapidamente, muitas vezes, sem depender de muitos recursos, e os narradores podem ser multiplicados facilmente, também. Esse assunto será também desenvolvido no capítulo final desta dissertação.

feito em nome da transmissão oral. Mas oralidade não é coloquialismo, necessariamente. Excesso de coloquialismo pode trazer a impressão que aquilo que se conta "não é muito importante, afinal", "é algo cotidiano". Ao contrário: a narrativa é importante, o narrador é aquele que detém a palavra, que carrega em sua função a história de toda a humanidade. O narrador, como já falamos, é de um outro tempo, de quando ainda havia mistério no mundo, e, embora precise ser *restaurado* na contemporaneidade, ainda será responsável por elevar a dimensão da vida com a sua fala, na acepção de Abreu. O narrador se coloca como testemunha, como pessoa que sabe muito sobre aquilo que fala. A narrativa e o ato de narrar não serão uma simples conversa, portanto. É um "acordo" que se faz entre narrador e ouvinte: "eu falo, você escuta". O excesso de coloquialismo colocaria os dois, aquele que fala e aquele que escuta, num mesmo patamar.

Tudo o que salientamos até aqui a respeito dos conteúdos que Abreu coloca em relevo nas aulas, no desejo de restaurar a narrativa e o narrador, serve tanto ao momento da escritura como ao momento de narrar. Como dissemos no início do capítulo, esta primeira fase do *Núcleo Narradores de Passagem* era o momento inicial, em que o âmbito prático esclarecia o teórico, e vice-versa. Abreu estava à procura da melhor maneira de tratar desse assunto e compartilhar de seu conhecimento anterior, numa situação de trabalho coletivo e de produção de conhecimento, também.

Havia também um outro problema: não temos mais acesso aos narradores tradicionais, nem às narrativas, nos dias de hoje. Os remanescentes dessa antiga função são escassos e não sabemos onde eles estão, salvo poucas exceções. Era necessário, portanto, recriar condições originais "em laboratório":

> (...) A gente pode fazer uma pesquisa, pinçar os elementos constitutivos da narração, e aí reproduzir em laboratório, como se fosse um processo científico mesmo. Isso é feito aqui (no *Núcleo Narradores de Passagem*). Já que não temos as condições de quando o mundo foi criado, a gente faz um laboratório e experiencia o *Big Bang* aqui. E a arte permite isso. Por isso é que temos os estudos, as pesquisas, as aulas práticas, as discussões: para desenvolvermos conceitos científicos acerca deste tema, auxiliando na recuperação desse tipo de arte pré-capitalista. Temos que transformar o contador de histórias num narrador[119].

---

[119] SARAIVA, Isabella Cristina Terra. **Um Novo Olhar à Figura do Narrador***:* Narradores de Passagem. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) Unicamp, Campinas. p. 136.

Duas outras professoras fizeram parte do *Núcleo Narradores de Passagem*, além de Abreu. Verônica Nobili e eu, Lucienne Guedes, tínhamos a função de fornecer dinâmicas práticas para o trabalho dos narradores, ainda em sala de aula. Deixemos, porém, as descrições e as investigações práticas do narradores para um outro estudo. O que nos interessa aqui é salientar que houve muitos cruzamentos, muitas descobertas e contaminações, de um lado a outro. O núcleo como um todo pôde chegar a alguns parâmetros: quanto à fala e ao fluxo da narração, o narrador pode usar de pausas, de repetições, de reiterações; é bom também que ele se utilize de palavras difíceis e abra possibilidades para a linguagem poética, pois isso traz a atenção do ouvinte; quando um narrador passa por um momento importante da narrativa, é importante que não faça isso rapidamente; quanto mais fortes e claras forem as imagens, mais tempo se pode dar a elas; aquele que narra não pode querer se livrar rapidamente de pedaços "mais inverossímeis", pois é exatamente aí que o narrador deve imprimir maior credibilidade.

A credibilidade que o ouvinte dá ao narrador vem principalmente quando este segue um fluxo que é o da memória, um tempo que é próprio do esforço de lembrar. O contrário acontece quando o narrador impõe um ritmo ao que fala, sem preocupar-se em configurar e "ver" cada imagem. Ele precisa dar a impressão de que o que diz é de natureza oral. Não precisa de muitas provas de oralidade, mas é preciso dar credibilidade à narrativa. Isso tem a ver sobretudo com o fluxo, com o tempo da fala; o narrador precisa dar ideia de que aquilo é fluente. Dessa forma, é preciso estar atento aos ritmos que a própria narrativa propõe, ao invés de definir um só ritmo, *a priori.* Ao estar atento aos ritmos, pode-se dar especial atenção às pausas e suspensões: é muito bom quando o narrador para para lembrar. Mas algumas pausas criam expectativas, e outras as podem destruir. São as imagens que devem dizer quando pausar e quando não.

A narrativa nasceu de uma situação de partilha. Na Idade Média, as histórias/narrativas aconteciam no ambiente de trabalho manual e artesanal, ou ainda como decorrência natural da chegada de um viajante vindo de "outros mares". A atenção do ouvinte era, pois, algo já dado e permitido:

> O mestre sedentário e os aprendizes viandantes trabalhavam juntos na mesma oficina; e todos os mestres tinham sido aprendizes-viandantes antes de se

> fixarem no seu país ou no estrangeiro. Se a arte de narrar teve nos camponeses e nos homens do mar os seus velhos mestres, é na oficina que vai ter a sua alta escola. Nela se juntam a notícia trazida de longe pelo viandante e o conhecimento do passado transmitido ao sedentário.[120]

Para o narrador contemporâneo (e também para a narrativa) será necessário saber configurar o interesse do ouvinte. E isso não tem a ver com a capacidade de representação do narrador, como se fosse um ator. A voz do narrador tem mais a ver com o rádio do que com o teatro, digamos assim, com a capacidade de ambientar imageticamente um lugar e uma narrativa só com a sua voz e alguns poucos gestos. O narrador não se exibe, mas conduz o outro à imaginação. Ele indica, não "se mostra". O que "brilha" é o que se passa dentro de quem ouve. Aqui podemos retomar um aspecto anterior, que é o da importância das imagens: quando o narrador conta o que está sentindo, ao invés de narrar o que viu, o foco de atenção fica no ator-narrador, e não na narrativa, que é o que interessa, como meio de despertar a imaginação do ouvinte. "Quem" está narrando não importa tanto; o que importa é o domínio que ele tem daquilo. Aí, então, narrador e narrativa se fazem um só.

O que existe é o narrador, não o personagem, no caso dos *Narradores de Passagem*, em uma perspectiva não-teatral. Quem está ali é a mesma pessoa, com o mesmo nome que tem na vida cotidiana. A voz é a mesma, mas só um pouquinho modificada. Pois a narrativa vai modificar o narrador. Mas ele não é personagem. Se a narrativa foi escrita para ser falada, ela é um guia firme, sintético; o narrador "dá o sopro" e dialoga com ela.

4. A segunda fase dos *Narradores de Passagem*: a preocupação com o desenvolvimento da oralidade na escrita.

Chamaremos de segunda fase dos *Narradores de Passagem* esta que se inicia com a saída do grupo da Escola Livre de Teatro. Este sempre foi o objetivo de

---

[120] BENJAMIN, Walter. *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.* In:_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da Cultura. Trad. por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 29.

Abreu, desde o início da proposta: que o grupo se constituísse como um corpo voluntário e autônomo, já trabalhando nos hospitais e outras instituições.

No decorrer dos anos que se seguiram à saída do núcleo da escola, muitas coisas mudaram: alguns integrantes saíram, muitos outros novos chegaram para fazer parte do grupo. Sempre foi uma preocupação das pessoas que organizavam o núcleo a formação dos novos narradores e a "reciclagem" dos antigos, na medida em que o trabalho de campo impulsionava mudanças e também muitas dúvidas. O trabalho com a formação de novos narradores veio acontecendo sistematicamente. Mas as narrativas foram sempre as mesmas, tantas quantas eram quando o grupo saiu da escola. Abreu chegou ainda a escrever algumas narrativas novas, mas o trabalho de campo revelou outras demandas. Os narradores precisavam de narrativas para outro público, para outros assuntos que não só a proximidade da morte e "a passagem" em si. Precisavam de narrativas que falassem de dependência química, de maternidade e paternidade precoce, de pessoas que precisam da ajuda de outras para se locomover, dos doentes de AIDS em tratamento hospitalar, dos médicos que se distanciam da sensibilidade humana em seu trabalho, das dores dos tratamentos, além de mais narrativas específicas para crianças.

Se havia novas necessidades para as narrativas, um novo corpo de escritores se fez necessário. Foi assim que os *Narradores de Passagem*, juntamente com Abreu, começaram um novo grupo, em abril de 2010. Mas, embora semelhante, o conteúdo estudado não foi o mesmo.

Somente alguns poucos integrantes do novo grupo haviam feito parte dos *Narradores* em algum momento. Foi necessário, portanto, que Abreu tratasse novamente dos aspectos da narrativa, da oralidade, de suas justificativas para restaurar o papel do narrador.

Como muito trabalho já havia sido feito nesses anos todos, essas questões já estavam amadurecidas. Abreu iniciou as aulas com a figura do narrador antigo. Antes de pedir que os alunos trouxessem um relato pessoal de alguma experiência importante, muito se falou sobre a função da narrativa, sobre aspectos mais filosóficos a respeito da aprendizado e da superação de dificuldades, sobre o trabalho já desenvolvido pelo núcleo de narradores.

Depois chegou a hora de trazer os relatos. Nesta nova constituição do grupo, foi importante diferenciar bem narrativa oral de literatura. Muitos encontros foram

usados para este fim. Porque as narrativas iam sendo construídas, mas não tinham características de oralidade. Abreu comentava os textos trazidos a cada aula, e muito pouco ou quase nada se aproximava da tradição oral. Talvez isso se deva ao fato de que aqueles que buscaram o núcleo quisessem somente escrever; talvez essas pessoas se vissem como escritoras de literatura, em potencial. Na primeira fase do núcleo isso não aconteceu, porque era condição para todos os alunos participar de tudo: relatar, narrar, escrever, etc.

O que fez o "professor" nesta situação? Foi preciso reinventar. Mais uma vez, Abreu, frente a seus alunos, precisou deixar de lado o que havia preparado, deixar de lado aquilo que já sabia, para se dirigir ao incerto. Abreu, então, "proibiu" todos os alunos de escrever as narrativas. Foi necessário investir todo o tempo do estudo na compreensão do que é a oralidade, na diferenciação entre o que é épico e o que é lírico, entre imagens objetivas e descrição de sentimentos, entre o sujeito que narra e o poeta.

"Proibida" a escrita, todos os experimentos se tornaram orais. Foi preciso que os alunos narrassem muitas vezes, se familiarizassem com a história que ia se estruturando no mesmo momento da fala, com a seleção natural das imagens que ocorre quando a memória é o único motor daquilo que se narra. E a cada dia de encontro os progressos vinham acontecendo, embora com muita dificuldade.

A cada aula uma nova tarefa era pedida, no mesmo sentido de aproximação da oralidade. Por vezes Abreu pediu como tarefa que se contasse a narrativa muitas vezes no ambiente familiar e do trabalho. Assim, a narrativa chegava mais desenvolvida na sala no encontro seguinte. Mas a melhor conquista não era esta: aos poucos, sem perceber, aqueles escritores estavam funcionando como narradores. Quando algum aluno tentava ingenuamente "enganar" a todos, a diferença era visível: "este escreveu e depois decorou o texto". Não "estava" narrador, e perceber a diferença gritante entre os procedimentos auxiliou, sem dúvida, na compreensão da narrativa oral.

Foi fundamental que Abreu trouxesse um estímulo vindo de Ítalo Calvino: o processo de visualização[121]**.** Primeiro é necessário VER o que se quer escrever, ainda à distância, ainda de maneira a não se envolver. OUVIR, do mesmo ponto de

---

[121] CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio***:* lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Esse procedimento foi usado de maneira semelhante na experiência com a Cia Livre.

vista, também é importante. Neste passo, nos aproximamos de DOMINAR todas as imagens épicas que estarão na escrita, tudo o que existe naquele território que será o da ação. O segundo passo sugerido por Abreu, a partir de Calvino, é o de TRANSPORTAR-SE para o lugar visto e ver de perto, sentir o cheiro das coisas, a temperatura, as sensações. A terceira parte é TESTEMUNHAR, agora de fato, o que acontece ali, colocar-se no lugar dos seres imaginados. Depois de tudo isso, com todas as imagens visualizadas e vivenciadas, é que se pode escrever. E saber de todo o território não quer dizer que se vai escrever todos os detalhes, mas sim dominar o lugar e conhecê-lo a fundo, para usar se quiser. Além disso, a visualização permite até que nos surpreendamos com as coisas que vêm à nossa imaginação.

Para Abreu, trata-se disso: quando não conseguimos escrever, quando aparece uma aridez criativa, é porque não estamos conseguindo ver o suficiente.

Nessa segunda fase do núcleo também foi explicitada a estrutura da narrativa, de maneira semelhante à primeira parte, baseada nos escritos de Vladimir Propp. Mas aquilo já veio transformado. O que antes foi nomeado como ***início*** e ***mundo trivial***, agora veio com o nome de ***prólogo***. O ***chamado*** e a ***iniciação*** agora ficaram unidos no que Abreu chamou de ***desenvolvimento***, onde de fato ocorrem as ações mais importantes. O antes nomeado ***retorno*** agora é, simplesmente, ***epílogo.***

Estas diferenças de nomenclatura não são casuais. São mudanças importantes, que passam a existir por causa do amadurecimento de questões artísticas e pedagógicas. Antes, na primeira fase, ao trazer a estrutura do conto conforme constrói Propp, foi preciso trabalhar muito para que os alunos pudessem perceber que uma estrutura não define o procedimento criativo com qualquer material, indistintamente. É preciso que o relato da experiência de passagem, neste caso, encontrasse seu próprio desenvolvimento. Assim, Abreu vai explicar, agora, que a grande experiência transformadora do sujeito que vive a experiência da narrativa (o personagem, digamos assim), que viverá a superação da dificuldade primordial, pode estar em qualquer dos três estágios propostos: no prólogo, no desenvolvimento ou ainda no epílogo. Será importante, para escrever a narrativa, um processo indutivo[122], que é capaz de “ouvir” o material a ser processado, antes

[122] O processo indutivo também foi desenvolvido nos dois capítulos anteriores.

de impor uma estrutura. Prólogo, desenvolvimento e epílogo, como derivados da estrutura de Propp, passam a funcionar agora não como modelo, mas como suporte que pode ser reconhecido no trabalho, mas que não o define no princípio. E então o ouvinte poderá realizar-se na "tranquilidade" do épico.

Abreu provocou a todos: "que tal lápis e papel serem só suporte? Somos todos narradores". Podemos ver também as estruturas, e todos os estudos, como suporte.

5. Considerações finais

Ao examinar neste texto as experiências de Abreu com os *Narradores de Passagem,* torna-se palpável a possibilidade de usar a narrativa e de restaurá-la, trazê-la de volta à cena teatral e a uma potencialidade na relação com o público, nos termos propostos por Luís Alberto de Abreu. Em outras áreas que não a artística também podemos perceber um interesse pelas narrativas. A área educacional vem utilizando narrativas autobiográficas no contexto da escola, com o intuito de promover conhecimento sobre si mesmo e os outros, afirmando a narrativa como propiciadora da comunicação de experiências humanas, da "construção do sujeito", assim como a área da psicologia social e da assistência social. Não é à toa que este assunto gera inquietação e interesse na contemporaneidade.

Sabemos que a arte, mesmo que não tenha havido um pressuposto anterior na construção da obra, acaba por ser veículo de ideias, de propostas de relação com seu público e com o mundo. A forma enuncia seu próprio conteúdo. E o artista tem, sim, um papel fundamental neste processo. A grande responsabilidade pela criação de um imaginário comum está mesmo nas mãos dos escritores, dos artistas, e até mesmo dos intelectuais.

Se hoje prevalece um estado de memória tornada espetáculo ou de uma arte mercantilizada, segundo Beatriz Sarlo a guinada se dará quando os acadêmicos se comportarem como intelectuais e escreverem uma história que chegue à esfera pública, e não fique restrita ao seu meio[123]**.** Mas também a literatura e o teatro poderiam inverter este estado de coisas. Em seu livro *Tempo Passado*[124], Sarlo nos

---

[123] Entrevista feita a Beatriz Sarlo pelo jornal O Estado de S. Paulo, publicada no dia 01/04/2007, intitulada *Passado que Condena*.

[124] SARLO, B. **Tempo Passado***:* Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

faz pensar: como seria se a literatura (e o teatro!) se arriscasse a fundo no terreno minado da memória e do trauma, não para revivê-lo ou resgatá-lo infinitamente, e sim para entendê-lo? O que a autora propõe é que não usemos a memória e as lembranças somente para recordar, mas que possamos fazer disso uma maneira de compreender. E a literatura e a dramaturgia podem, dentro de suas especificidades, operar em outra dimensão que não a do mundo factual, podem sonhar com o ser humano que poderia existir. Ainda em *Tempo Passado*, Sarlo cita Susan Sontag: "Talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento"[125]. E com esta ideia termina o primeiro capítulo do livro: é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar.[126]

É nessa esfera que incluo o posicionamento do artista, anterior à feitura da obra, tentando-se valer de suas aspirações na busca de uma estética ou de uma linguagem que as faça valer. É nessa esfera que o trabalho de Luís Alberto de Abreu interessa, para além de sua dramaturgia: a inquietação de um artista pelo mundo em que vivemos, que carrega sua herança de outros tantos tempos. E é nas aulas, também neste trabalho com o *Núcleo de Narradores de Passagem*, que Abreu encontra interlocutores, que outras pessoas podem ser estimuladas a pensar nestas questões e, porventura, estimular de volta o próprio pedagogo.

---

[125] *Idem,* página 21.
[126] *Idem,* página 22.

CAPÍTULO 4

O artista-pedagogo inquieto

Além das três experiências pedagógicas tratadas neste trabalho, Abreu coordenou muitas outras. Tem sido professor de toda uma geração de artistas e de pessoas ainda em formação. Além disso, foi parceiro de trabalho de muitos artistas da contemporaneidade. Apesar dessa vasta experiência, o material de referência disponível ainda não acompanha essa importância.

Sabemos que a obra de Abreu e seus pressupostos de criação não dão conta de toda a arte contemporânea. Ela tem sua especificidade, como pudemos ver anteriormente, na busca da restauração da narrativa, de uma potente relação com o público, em processos de criação que "respeitam" o material, na posição crítica frente ao "espírito da época". Embora se utilize dos clássicos e da teoria dos gêneros, Abreu se esforça para vislumbrar outras possibilidades de criação dramatúrgica também, reconhecendo o valor de todos os estudos como impulsionadores da dramaturgia. Da mesma maneira se interessa pelos mitos e arquétipos: não como uma "fórmula" universal a ser aplicada, mas como aspectos a serem considerados quando se constrói dramaturgia que visa o público.

Outra coisa que podemos notar é que seu interesse pedagógico está em consonância com o artístico. Abreu, ao se interessar por compartilhar seu conhecimento, pesquisas, experiências e estudos, se mostra como artista que quer a troca, que precisa receber em troca algo que o faça caminhar, que possa problematizar e melhorar seu trabalho. Sua atitude pedagógica e sua criação artística revelam-se um ao outro. Abreu também participou de muitas dinâmicas coletivas de criação, para as quais carrega sobretudo a pergunta "o que o indivíduo tem a dar ao coletivo?" e não "o que eu tenho a ganhar com isso?" Abreu é um artista-pedagogo da contemporaneidade que, assim como Anatoli Vassíliev ou Peter Brook, cria enquanto ensina e ensina enquanto cria, além de desejar aprender, seja criando ou ensinando.

Pudemos notar que, na experiência pedagógica de Abreu com a *Cia. dos Dramaturgos*, uma dinâmica funcionou muito bem. À medida em que Abreu discorria sobre os pontos encontrados nos projetos de cada um, surgiam perguntas às quais Abreu ia respondendo com suas referências teóricas e, sobretudo e principalmente, com sua própria experiência. Grande parte de suas respostas carregavam um aspecto "vivo", de quem "sofreu na pele" os entraves da criação. Mais do que isso, aqui se revelou também um importante posicionamento de Abreu quanto à

dramaturgia e aos processos criativos: para um dramaturgo, Aristóteles sem dúvida é leitura fundamental, assim como a leitura dos clássicos do teatro e da literatura, além de estudar as formas de pensamento e raciocínio. Mas não é disso que se trata, a dramaturgia. Não existe uma quantidade de coisas que você precisa saber para ser um bom dramaturgo. O trabalho se faz na obra. Cada obra específica necessita da melhor expressão que se possa dar a ela como dramaturgia. Para Abreu, um bom dramaturgo não é alguém que conseguiu um bom nível de conhecimento; o bom dramaturgo é a boa obra que fez, ele existe na obra. Não se chega a um estágio de "bom dramaturgo" ou de "dramaturgo ruim". "O grande mestre é o próprio processo. Ele é quem nos ensina; a gente aprende se quiser", disse Abreu ao final dos encontros com a *Cia. dos Dramaturgos*.

Não é raro que durante as experiências pedagógicas Abreu se empolgue muito, fale com muito vigor, não consiga permanecer quieto em sua cadeira. A paixão demonstrada por ele é também responsável pelo interesse que cria em seus "alunos". O que gera nele a empolgação, porém, além da paixão pela linguagem, são algumas questões que surgem nas discussões, sobretudo aquelas que vem na direção de suas inquietações artísticas ou políticas.

Em um dos encontros com a *Cia. dos Dramaturgos* surgiram as questões: Que importância tem hoje a dramaturgia? Está ligada a quê? Será que estamos num mundo no qual os valores não são claros e por isso a dramaturgia também não sabe em que se fiar? Será que a dramaturgia sofre numa época sem valores? Essa foi a deixa para a resposta de Abreu:

> Vocês acham que estes valores que prezamos agora [a não violência, por exemplo] eram respeitados na Grécia antiga? Não eram. Se fossem, aquelas peças, as tragédias, não fariam sentido para eles. Aquilo era uma carnificina, havia muita violência. Por que a necessidade de Eurípides, por exemplo, de escrever *As Troianas?!?* Ele viu alguma coisa errada; as coisas não estavam bem por lá, não! Imaginem se hoje um americano tivesse que escrever uma peça sobre as mulheres iraquianas, para apresentar na Broadway... por que seria diferente? Ele foi escrever sobre os inimigos, e foi levantar a covardia dos gregos na guerra! Quem infundiu o valor da não violência, por exemplo, foram esses escritores, como Eurípides. E estas obras têm valor até hoje. Portanto, eu não vejo muita diferença entre ele e nós, a não ser o grau da violência, a violência globalizada, a expansão da violência física e também a cultural em que nós estamos... Falar que hoje nós não temos valores, é

> adotar o valor de nossa época que tanto criticamos, dizer que "o homem acabou" , que os valores não existem mais...[127]

E então veio outra pergunta: por que então a dramaturgia fica onde ela está, como se não conseguisse acompanhar as necessidades dos nossos tempos? Por que a trajetória do herói hoje é banalizada? Abreu respondeu:

> Eu, como dramaturgo, tenho que conseguir fazer interessante, tenho que tentar arrastar as pessoas de fato, com o que escrevo. Isso tudo e um problema nosso, de nós dramaturgos. [...] Eu não concordo quando se diz que o melodrama é a "tragédia possível", a tragédia dos tempos atuais. Considero isso um raciocínio pequeno. Outra coisa equivocada é ver o mundo de uma forma progressiva tão somente, como se essa nossa época fosse fundamentalmente diferente da época dos gregos, como se agora estivéssemos melhor aquinhoados para algumas coisas, ou pior aquinhoados... essa é uma visão muito etnocêntrica, europeia, do século XIX e principalmente do século XX. E essa ideia nos faz pensar a cultura primitiva como precária. Não acreditamos nem mesmo que os antigos possam ter tido tecnologia para construir o que construíram, a exemplo das pirâmides do Egito...! E essa visão também pode estra relacionada às técnicas teatrais. [...] Nós precisamos responder ao nosso tempo, não reproduzindo os modelos. Tem muita gente que reproduz os modelos criticando o capitalismo, por exemplo. Isso não tem eficiência nenhuma! Não sei se o mundo antigo é tão diferente do nosso, em termos de valores. Isso é a nossa questão, a nossa responsabilidade como artistas. E não podemos colocar a responsabilidade no público, como se ele devesse estar preparado para nós. Ele tem capacidade para reconhecer o que é forte. A responsabilidade é nossa, de sintonizar e tocar este público, independente da mídia, da força da TV. A questão é não ficar reproduzindo os modelos que beneficiam o sistema.[128]

Na experiência com a *Cia. Livre* foi possível notar que muitas perguntas iam surgindo durante sua exposição, ou ainda diante do trabalho prático proposto. Abreu respondia a cada uma delas, considerava cada questão como uma pergunta real, não só como motivo para discussão intelectual. Nessa experiência, ele foi muitas vezes interrompido em sua fala, creio que devido à paixão de todos os participantes, além da de Abreu. Como todos ali, inclusive o artista-pedagogo, estavam repletos dos entraves da criação e do desejo da reflexão de trabalhos já realizados, o assunto mudava de direção muitas vezes, de maneira muito estimulante. Abreu esteve permeável a essas mudanças de assunto; seguia em cada novo assunto,

---

[127] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.
[128] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

com igual interesse, para voltar a sua linha de exposição no momento possível. Dessa maneira também se nota como verdadeiro seu desejo de um encontro "de trocas" e menos "de aulas". Acredito que Abreu veja, em cada desvio no decorrer da aula, uma possibilidade concreta de um assunto importante aparecer. Isso se dá da mesma maneira como diz encarar o processo de criação, suscetível às "vozes" que insistam em ser escutadas.

Algumas das perguntas surgidas nos encontros com a *Cia. Livre* faziam com que Abreu "acendesse a luz amarela" para suas próprias convicções, como explicou o próprio dramaturgo. Questionado por Evaldo Mocarzel quando à importância da catarse e das noções aristotélicas de gerar terror e compaixão na plateia, na dramaturgia contemporânea, depois das questões históricas já problematizadas por Brecht, Abreu responde que o que Aristóteles diz está relacionado também à linguagem teatral, e não somente a conteúdos:

> Os conteúdos, esses sim se modificaram! Quem tratará dos problemas éticos de hoje, em contraponto à realidade grega antiga? Por que a ausência de novos olhares sobre fatos humanos de sempre? A banalização dos temas vem por conta da ausência de narrativas de experiências humanas sobre os assuntos, que pudessem gerar terror também. Se o teatro não é experiência, será somente artifício. [..] [Catarse] quer dizer que, na estrutura da peça, em algum momento o público terá que pulsar, terá que ter diante de si uma grande experiência. Então, será preciso organizar as ações não somente do ponto de vista estético, mas também para conduzir o público a um estado de terror e compaixão. [..] Não importa muito qual terror ou qual compaixão. O que importa é que são categorias da linguagem teatral, da experiência que o público deve ter, e menos uma categoria intelectual.[129]

Há também uma passagem na entrevista feita com Abreu[130] que esclarece esse ponto:

> **Pergunta:** Quando nós falamos de mitologia, de arquétipos, de universalidade, nem todo mundo concorda. Existem posições que exigem que vejamos a cultura sempre como fruto de um sistema político de dominação, e que todo o sistema cultural vai se afirmando, se perpetuando com valores que deveriam ser mudados.
>
> **Resposta de Abreu:** É verdade porque, como a nossa sociedade se desenvolveu, todas essas questões religiosas e ideológicas, do século XVIII pra cá, foram bastante reduzidas, completamente reduzidas, em função de "vencer". A única verdade é

---

[129] Trecho transcrito a partir dos registros de gravação e filmagem.

[130] Trecho da entrevista com Abreu, que está na íntegra no anexo A desta dissertação, a partir da página 124.

> vencer. Neste sentido a mitologia começou a ser tratada como algo muito próximo do misticismo religioso. O que não é verdade, não tem muito sentido. Quando falo de mitologia, as pessoas torcem o nariz porque acham que eu estou falando de elementos políticos e sociais conservadores. Muito pelo contrário! Quando a gente vê a ideia de um personagem, de um herói, é exatamente o contrário. É um sujeito que vem para trazer a revolução. É o herói, o revolucionário. Para que ele exista, vai ter que derrubar o totem, quebrar a tradição. É ao contrário do que se imagina: o mito marcado como material e representação do conservador...! Não sei por que isso. A única verdade revolucionária mesmo é a ciência. Mas isso tem mudado bastante. O problema não é os trágicos. O problema é nosso, depende da maneira como a gente vai olhar aquele material.

Na experiência com os *Narradores de Passagem*, Abreu está cuidando de seu próprio projeto. Foi necessário que ele próprio descobrisse caminhos, mudasse de direção, "inventasse" procedimentos e trabalhasse "sob medida" para as pessoas que estavam interessadas, seja na primeira ou na segunda fase do trabalho (que ainda segue ativo).

Trabalhar "sob medida": o termo explica muito bem a postura pedagógica de Abreu. A grande maioria de seus alunos consegue lembrar, mesmo depois de muito tempo, das coisas que disse o professor. Todos se lembram de sua clareza, de sua simplicidade ao expor conteúdos complicadíssimos. Isso se deve a este "sob medida". Interessa a Abreu que a experiência pedagógica funcione no melhor sentido da palavra, que os encontros produzam conhecimento de acordo com as pessoas envolvidas e com a manifestação de seus interesses e de suas visões de mundo. Porque também tais encontros tratam de arte, cuja condição fundamental para existir é a capacidade de ver o mundo e trabalhar a partir disso.

Abreu diz que está em crise com o teatro. Pode-se notar isso quando acontecem suas respostas de forma tão veemente e apaixonada. Sua crise parece lhe causar tanto indignação quanto paixão. A crise de Abreu está relacionada ao fato de o teatro alcançar, hoje em dia, tão poucas pessoas. Ele acredita que algo está errado com o sistema de produção, que mantém o público alijado do teatro. E a questão de Abreu é com o público, primordialmente. É seu objetivo entrar em contato com o espectador, dialogar com ele, e não buscar ser "o bom dramaturgo". Por conta disso é que a crise de Abreu o encaminha para o audiovisual (cinema, TV) e para a restauração da narrativa. Dessa maneira, seu interesse se posiciona nos dois extremos: na alta tecnologia do audiovisual e no narrador artesanal, de um

alcance enorme de público simultâneo e da possibilidade de milhares de narradores agindo ao mesmo tempo, até mesmo com uma única narrativa, de maneira simplificada e multiplicável. Para ele,

> O teatro foi se fechando, em si. Não é nem se fechando por uma classe social.[...] Se fosse por uma classe inteira, até uma classe alta ou média...! mas não. É para um público muito restrito. É muito esforço, e não dá pra repetir o trabalho anterior; você tem que fazer um trabalho que pelo menos lhe cause algum espanto. E para ficar dois meses em cartaz... para um público de quinhentas, duas mil pessoas, que sejam. Dessas duas mil pessoas, quem aproveitou alguma coisa de fato? Não é esse tipo de arte que eu quero fazer.[131]

O interesse de Abreu vai muito além da linguagem teatral, portanto. Seu posicionamento de artista é anterior à feitura da obra, tenta se fazer valer de suas aspirações na busca de uma estética ou de uma linguagem. É a inquietação de um artista pelo mundo em que vivemos. E é nas aulas, nas experiências pedagógicas, e especialmente no trabalho com o *Núcleo de Narradores de Passagem*, que Abreu encontra interlocutores, outras pessoas podem ser estimuladas a pensar nestas questões e, quem sabe, ajuda-lo a seguir seu próprio caminho.

"Toda a arte é um desafio ao desespero [...] A verdadeira esperança só se pode encontrar através do verdadeiro desespero – a menos que este seja tão 'real', tão profundo, que nos trague e devore." A frase é de Eric Bentley[132]. Nesse momento, a única "troca" possível a oferecer ao dramaturgo em crise nada mais é do que um espelho de suas experiências pedagógicas, espelho esse que não chega a demonstrar por completo a enorme influência que gerou em seus "alunos", estimulando-os a conhecer a linguagem, a estudar, a fazer teatro, a respeitar o seu material, a lidar com o processo coletivo e a procurar incansavelmente por outras possibilidades para uma dramaturgia viva no encontro com seu público.

---

[131] Trecho da entrevista com Abreu, que está na íntegra no anexo A desta dissertação, a partir da página 124.

[132] BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 316.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. A Guerra Santa. In: NICOLETE, Adélia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 445-482.

_____. **A morte de Lorca**. Cópia mecanográfica.

_____. A personagem contemporânea: uma hipótese. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 611-622.

_____. **A quarta estação.** Cópia mecanográfica.

_____. **A questão é qualidade.** Cópia mecanográfica.

_____. A Restauração da Narrativa. **O percevejo. Revista de teatro, crítica e estética**. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

_____. **A troco de nada.** Cópia mecanográfica.

_____. Auto da Paixão e da Alegria. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 205-244.

_____. **Bar, doce bar.** Cópia mecanográfica.

_____. Bella Ciao. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 245-308.

_____. Borandá: Auto do Migrante. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 367-401.

_____. Burundanga, a revolta do baixo ventre. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 45-84.

_____. **Cala a boca já morreu.** Cópia mecanográfica.

_____. **Círculo de Cristal**. Cópia mecanográfica.

_____. **Foi bom, meu bem?** Cópia mecanográfica.

_____. **Francesca.** Cópia mecanográfica.

_____. Guerra Santa. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 445-482.

_____. **Iepe**. Cópia mecanográfica.

_____. **Ladrão de mulher**. Cópia mecanográfica.

_____. Lima Barreto, ao terceiro dia. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 309-366.

_____. Maria Peregrina. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 515-536.

_____. Memória das Coisas. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 403-444.

_____. **O anel de Magalão.** Cópia mecanográfica.

_____. **O Brando.** Cópia mecanográfica.

_____. O homem imortal. In: **Concurso nacional de dramaturgia SESC/APART.** Prêmio Timochenco Wehbi. Textos premiados. São Paulo: 1990. p. 9-61.

_____. O Livro de Jó. In: NESTROVSKI, A. (ed.) **Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 118-180.

_____.**O rei do riso.** Cópia mecanográfica.

_____. Processo Colaborativo. **Cadernos da ELT** - número 2, junho/2004.

_____. **Rei do Brasil ou Império do Brasil**. Cópia mecanográfica.

_____. **Rosa de Cabriúna.** Cópia mecanográfica.

_____. Sacra Folia. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 85-116.

_____. Stultífera Navis – Nau dos loucos. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 169-204.

_____. Till Eulenspiegel. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 117-168.

_____. Um dia ouvi a Lua. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 563-590.

_____. Um Merlin. In: NICOLETE, Adelia. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 537-562

_____. **Travessias** (adaptação de Grande Sertão: Veredas). Cópia mecanográfica.

_____. **Xica da Silva.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ABREU, Luís Alberto de; CAFFÉ, Eliane. **Narradores de Javé.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando; [baseado na obra de SOFREDINNI, Carlos Alberto]. **Hoje é dia de Maria.** São Paulo: Globo, 2005.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia.** São Paulo: Landmark, 2011.

ALTER, Robert. **A Arte da Narrativa Bíblica.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

ARAÚJO, A. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ARENDT. Hannah. **Homens em Tempos Sombrios.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, M. M. **A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média.** São Paulo-Brasília: Hucitec/EdUnB, 2008.

_____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.

_____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Maria Luz Moite, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992.

BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O Dramaturgo como Pensador.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar. Rio de Janeiro, 1969.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

BIÃO, Armindo (Org.) **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade.** São Paulo: Annablume, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína. (orgs.) **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 183-91, 1996.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: T. A . Queiroz, 1973.

BRECHT, Bertolt. Os fuzis da Senhora Carrar. In: **Teatro Completo** vol. 6. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BRITO, Rubens. **Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço.** Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BRUNER, Jerome e WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. **Cultura escrita e oralidade.** São Paulo: Ática, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio***:* lições americanas. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento,1988.

_____. **Mito e Transformação***.* São Paulo: Ágora, 2008.

_____. **O Poder do Mito.** São Paulo: Palas Atena, 1990.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Unesp, 1997.

CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2010.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo.** São Paulo: Ed. 34, 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUBET, François. A formação dos indivíduos: a desinstitucionalização. **Revista Contemporaneidade e Educação**, ano 3, v.3, p.27-33, 1998.

_____. **Sociologia da experiência**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DÜRRENMATT, Friedrich. **A Visita da Velha Senhora.** Lisboa: Portugália, s/d.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Sobre a literatura.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **O Mito do Eterno Retorno.** Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. São Paulo: Jorge Zahar, 1994.

EURÍPIDES. **As Troianas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral Contemporâneo. **Revista Sala Preta**. Departamento de Artes Cênicas ECA/USP. São Paulo, 2001.

_____. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média, nascimento do ocidente.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

GARCIA, Silvana (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

_____. **Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes.** O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GUÉNOUN, Denis. Lettre au directeur du théâtre. **Le Revest-les-Eeaux: Les Cahiers de l'Égaré**, 1996.

_____. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.

_____. **Odisséia**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

JOLLES, André. **Formas simples.** São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Pedagogia Profana**: Danças, Piruetas e Mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1998.

LE GOFF, J. **História e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega** – o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARCOS, Plínio. **Homens de Papel.** São Paulo: Ed. Parma, s/d.

NESTROVSKI, A. (ed.) **Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu:** até a última sílaba. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

_____. **Luís Alberto de Abreu:** um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PALLOTTINI, Renata. **A Construção da Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia.** São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos, CPDOC/FGV**, São Paulo, Editora Revista dos Tribunais, Vértice, 1989/3.

POUND, Ezra. **ABC da literatura.** Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROPP, Vladimir I. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

_____. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

READ, Herbert. **A Arte de agora agora.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

REWALD, Rubens Arnaldo. **Caos Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Ed. Unicamp/Edusp/Perspectiva, 1993.

_____ . **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo.** Trad. Andréa Sthael da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARAIVA, Isabella Cristina Terra. **Um novo olhar à figura do narrador**: Narradores de Passagem. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fóndo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

_____. **Tempo passado:** Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. **Tempo presente**: Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. Passado que condena. **O Estado de S. Paulo.** 01/04/2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama.** Porto: Editora Campo das Letras, 2006.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. **Macbeth**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **Otelo**. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

_____. Romeu e Julieta. In: PIGNATARI, Décio (Org.) **Retrato do amor quando jovem**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. **Ricardo III.** Porto Alegre: L&PM, 2007.

SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teoria do Drama Moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TCHEKHOV, Anton. **A dama do cachorrinho e outras histórias.** Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **Teatro:** A Gaivota, Tio Vânia, As Três Irmãs, O jardim das Cerejeiras. São Paulo: Veredas, 1994.

THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOLSTÓI, Leon. **As Obras Primas de Leon Tolstói** – Contos e Novelas. São Paulo: Ediouro, 2000.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** Porto Alegre: L&PM, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

VINTÉM, ensaios para um teatro dialético. São Paulo: Ed. HUCITEC/ Companhia do Latão, número 2, maio/junho/julho, 1998.

WEISS, Peter. **O interrogatório.** São Paulo: Ed. Grijalbo, 1970.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXOS

Anexo A

Entrevista com Luís Alberto de Abreu

Realizada na sede dos *Narradores de Passagem*, em Santo André, no dia 09/06/2010

Lucienne - Podemos dizer que o seu trabalho no teatro reflete, em alguma medida, o seu posicionamento político?

Abreu – Acho que sim. É a minha formação, a expressão simbólica da minha formação de migrante, de quase operário. A expressão simbólica foi mesmo essa visão de esquerda, lá no começo. Sim, isso ficou de alguma forma. Mas as outras coisas também definem o meu trabalho. A formação popular é importante. Eu nasci numa cidade muito pequena, numa cidade muito comunitária na minha infância. Estes elementos populares, toda uma influência popular, isto vai ter uma presença marcante. E vai ser marcante também toda a ruptura estética da década de 70, 80... São estas duas coisas: esta tradição popular e esta ruptura. Eu sempre convivo com isso. O meu trabalho não é um trabalho de um sujeito que está sempre querendo "quebrar a forma", mas também não é sempre a coisa da tradição. Por formação, eu gosto de trabalhar com as duas coisas.

Lucienne – Se pode notar que em seu trabalho existe o desejo de alcançar o público, independentemente de que suporte ou forma você utiliza para a dramaturgia. Estou certa?

Abreu – Com certeza. Alcançar o público, dialogar, encontrar o público: isto pra mim é um presente. Mesmo quando eu dialogo com uma forma mais complexa, ou menos usual, o objetivo é sempre esse. Quando eu comecei a trabalhar o verso no meu teatro, na *Guerra Santa* ou n'*O Livro de Jó*, entre outras coisas, era pra buscar isso. Comecei a trabalhar o verso porque achei que naquele momento o poder de eloquência que ele trazia poderia atingir melhor o público.

Lucienne – E como se pode saber o que se precisa para atingir melhor o público?

Abreu – É estar atento. Eu li uma frase (me esqueci onde...) em que perguntaram para o Luis Jouvet: o que há nas peças de Claudel, por que elas empolgavam tanto o público? O que havia nas peças do Claudel era a eloquência. A poesia de Claudel é eloquente. E, neste sentido, atinge as mais variadas faixas de público. A poesia é eloquente, é música. Isso eu fui mesmo pesquisar, porque era uma época de crise minha com a dramaturgia e com o teatro que estava sendo feito.

Lucienne – Tudo isso por conta do desejo de atingir melhor o público?

Abreu – É. Eu nunca me "filio"; nunca quis me "filiar", nunca tentei seguir a essas rupturas que às vezes existem no teatro, as rupturas das formas. Isso não me interessa, não. Me interessa, sim, a forma enquanto encontro.

Lucienne – A forma como potência de outra coisa?

Abreu – Potência de encontro, qualidade do encontro. Da mais simples, até a mais sofisticada possível. Talvez isso tenha alguma coisa com a minha formação; talvez tenha a ver com essa coisa de filho de migrante. Filho de migrante não tem território, não tem cidade, não tem cidade mítica, não tem unidade. O migrante tem enaltecida a comunidade do pai e da mãe, que estão lá longe. O migrante não reconhece o lugar para onde vai, nem onde está. Esse dilema do filho do migrante talvez tenha influenciado de alguma forma; uma necessidade de comunicar. É muito complexo, tudo isso... muitas coisas vão formando a gente.

Lucienne – Você acha que, no teatro, tudo o se cria será, inevitavelmente, material pessoal?

Abreu – Mesmo porque a gente é o proponente. A gente propõe, propõe a conversa, a partir de elementos pessoais, a partir de possibilidades de encontro; é uma necessidade pessoal. Eu não sou artista porque eu amo o "coletivo", mas sim tenho a necessidade de dialogar com o coletivo, com as outras pessoas. Eu respeito muito

o coletivo. A aferição da minha colocação, da minha proposta, é no coletivo que eu vou ter. Os meios estéticos - é no coletivo que eu vou ter. A língua é coletiva, poesia. Escrever é uma coisa: vou escrever, em princípio em português. Meu motivo, na coletividade, parte de falar esta língua. E vou ter que encontrar os melhores elementos para isso. Não é só comunicar. É comunicar em nível mais profundo, porque senão eu prefiro conversar. A gente quer se comunicar em outra esfera. Agora: acho muito importante a ligação entre o subjetivo, o pessoal, o individual. Nessa época mesmo, não me é muito cara a ideia de subserviência ao coletivo, inclusive na questão da produção artística, sabe? "O coletivo tem que ter isso...", essas "verdades" que se tem que ter sobre o coletivo... Não me interessam muito, não. A mim interessam muito mais as contribuições que os indivíduos têm que dar ao coletivo.

Lucienne – Acho que vivemos num tempo em que a ideia de coletivo e de indivíduo estão bem confusas mesmo.

Abreu – Sim. Chegamos a um ponto...! Se num determinado momento do passado o coletivo, a ideia do coletivo, tinha uma força muito grande, agora ela está bastante prejudicada, de certa maneira.

Lucienne – E a ideia do sujeito criador individual também está desgastada, não?

Abreu – De certa forma, sim.

Lucienne – Eu lembro que você me ajudou muito uma vez, até mesmo sem querer. Eu estava fazendo a dramaturgia para o Núcleo Experimental do SESI, a partir da obra de Caio Fernando Abreu, com direção do Francisco Medeiros, e você me perguntou como estava indo. Eu estava sofrendo um pouco com a grandiosidade de toda a obra dele; não sabia muito como lidar com isso. E você me disse: "encare isso como parte do desconhecido; caminhe pela tua visão do material. Se você não coloca a tua visão sobre o Caio Fernando Abreu, você não vai conseguir escrever". E ao final eu consegui, um pouco por conta disso.

Abreu – Isso eu aprendi quando eu estava fazendo o Lima Barreto. Porque ele tinha 17 livros, publicações, uma biografia excelente, muito material a respeito dele. Eu fiquei completamente perdido. E eu ali, tentando fazer a biografia dele. Até que um dia eu tive um *insight*: se eu fosse perguntar para a mãe dele "quem foi Lima Barreto?", ela iria falar uma coisa; o pai iria falar uma coisa completamente diferente. A irmã dele iria falar uma terceira coisa. Então: não existe biografia única possível. Aí eu relaxei e fiz a minha versão. Porque eu estava com muito medo de enfrentar o Lima Barreto, com toda uma biografia excelente que tinha sido feita. Como é que eu vou fazer isso? A resposta foi: com a minha versão.

Lucienne – Voltemos à questão do sujeito criador, com isso. O que é subjetivo pode interessar por ser um ponto de vista possível de ser criado, "ficcionado", e não por ser autobiográfico.

Abreu – O subjetivo não tem nada a ver com a própria vaidade, com a *egotrip*. Subjetivo sou eu; eu sou o subjetivo, com todas as manifestações do meu subjetivo, com todo o mundo também, com a minha visão de mundo e com o que eu consigo apreender do mundo. Essa ideia de que "subjetivo não pode ser subjetividade"... isso não é "egóico". O subjetivo nunca é "egóico". Eu crio dentro da minha subjetividade, mas tendo como objetivo atingir o outro. Até que ponto as minhas questões batem com as questões do outro? Como é que eu comunico ao outro as minhas questões sobre o mundo, e como é que eu empolgo o outro com estas questões? Eu tenho uma paixão, e eu acho esta paixão importante, então quero comunicar esta paixão, esta verdade. Como é que eu faço para empolgar a outra pessoa, pra mantê-la interessada? E aí eu vou lançar mão da comedia, lançar mão da poesia, lançar mão da cena, vou lançar mão de tudo. De todo o meu aparelho estético. O cômico entra aqui: o tratamento cômico, o bom humor pra estas questões. São elementos estéticos.

Lucienne – Na entrevista que você deu ao Rubens Brito, que está na tese de doutorado dele, você falou da escritura da sua peça *Foi Bom, Meu Bem?*. O texto traz o sexo como tema, as experiências sexuais e afetivas, desde a infância. Você disse na entrevista que era uma coisa importante, isso: todo o público é especialista

no assunto, todo mundo tem o que dizer a respeito. O dramaturgo já sai “na vantagem”. É assim com a comédia também?

Abreu – Assim é a comédia, não tem jeito. A gente não cria fora do nosso imaginário. E o nosso imaginário é coletivo. O imaginário de uma cultura são as ideias que a coletividade pensa. Você pode até criar imagens novas, que não estão no imaginário ainda, mas a partir da coletividade. Você observou, você sabe que ali tem alguma coisa aportando, alguma imagem nova aportando, você joga para o imaginário. Mas quem chancela isso é o coletivo.

Lucienne – Como, então, um artista escolhe o que ver no mundo? Como é o processo de criação, desde esse olhar até a criação da dramaturgia?

Abreu – Isso é parte daquela questão anterior, sobre o “individual”. Eu vou priorizar apenas o que me toca? Mas aquilo que me toca, este saber sensível, não é o único componente da criação. Existem outros componentes; existe o componente ideológico, existe o componente filosófico... Eu privilegio no processo de criação este aspecto sensível. O que me toca, como princípio gerador. A imagem geradora, a imagem daquilo que me toca. Aí vêm uma série de camadas: a camada ideológica, a camada filosófica... elas vão se colocar por cima desta primeira imagem. Isso eu considero importante. Não vou apenas no aspecto sensível, não. Este aspecto sensível me toca, toca a minha sensibilidade. Por exemplo: de repente eu vejo uma criança. Esta criança está numa situação qualquer. Esta situação me toca, me toca sensivelmente. Por quê? É o princípio básico. O que significa isso? Que relação tem isso? Por que esta cena existe? Com essas perguntas eu já estou operando racionalmente a criação, em cima de uma coisa sensível.

Lucienne – Quando você esteve com a Cia. dos Dramaturgos, este assunto surgiu, em uma das aulas. E você falou da necessidade que o dramaturgo tem de alimentar esta imagem inicial potente, desdobrá-la. Mas que isso significa também correr o risco de se perder.

Abreu – Com certeza. É muito possível que esta sensibilidade, que o que gerou o trabalho, se disperse numa tese. No final das contas você pode estar escrevendo

uma cena que não é uma cena. É uma “ideia desenvolvida”, até porque você esqueceu aquilo que anima a todo mundo, que é a sensibilidade. Talvez a ideologia não seja comum ao público todo, mas o fato sensível é. A arte é estruturada a partir disso, na minha opinião.

Lucienne – Às vezes, nas experiências pedagógicas que coordenamos, nos deparamos com alunos muito interessados em teatro e dramaturgia, mas que não sabem o que escrever. Eles têm vontade de escrever, mas não têm nada que os toque. Isso já aconteceu com você, de ter o trabalho de professor que tem que despertar o olhar do aluno?

Abreu – Sim, acontece muitas vezes. Querer fazer dramaturgia imaginando que ela seja uma matéria curricular. Pensar que o aluno vai entrar na sala, que o professor vai ali dar a ele algumas regras e que, se aprender aquilo direitinho, ele vai sair fazendo. As pessoas não percebem que a dramaturgia começa nelas. Começa no material sensível que elas têm, na capacidade, na sensibilidade delas em relação a escolher, em relação ao mundo, em relação a si próprio. Em geral os alunos não percebem isso. Mistifica-se tudo, que “dramaturgia é isso”, é “aquilo”, que é “inspiração”. Dramaturgia é muito mais um processo de paciência e atenção pra que você possa se perceber, neste sentido. Perceber na verdade o que o toca. Dramaturgia não é colocar personagens dialogando. O aprendizado da dramaturgia está na sensibilidade, no “centrar-se”. Aquilo te tocou? Tocou. E então se começa a processar daí.

Lucienne – É o que você propõe como processo de criação de narrativas, nos *Narradores de Passagem.*

Abreu – Sim, e aqui isso é mais explícito, mais concentrado. Mas mesmo em outros trabalhos de dramaturgia, que não sejam criação de narrativas, em geral estou pedindo para que as pessoas tragam coisas, acontecimento importantes da vida delas, pra começar a partir da sensibilidade. Começar a “desenterrar” a sensibilidade. As pessoas acham que dramaturgia é uma técnica. Quando as pessoas falam de “carpintaria” elas falam do modelo clássico aristotélico. É não é assim. Há inúmeras as maneiras de se trabalhar. E, então, fundamental mesmo é

esta sensibilidade. Pra mim, continua sendo ela. Quando eu comecei lá no CPT de Antunes Filho, ainda em 1987, foi que me veio esta ideia da imagem sensível começar a gerar, ser o princípio do trabalho gerador da dramaturgia. E isso continua até hoje.

Lucienne – Nas suas aulas de dramaturgia, muitas vezes você fala sobre o processo de criação. Entre outras tantas coisas, você diferencia o que seria um processo indutivo e um processo dedutivo. O que você pode me esclarecer sobre isso?

Abreu – No processo dedutivo você tem tudo. Você tem todo um arsenal de raciocínio mental, você estudou, você conhece algumas coisas do material que você vai trabalhar. Então você entra em contato com o material que você vai trabalhar, na forma que você vai trabalhar. Você entra em contato com o material, com a imagem. Viu a imagem, ela te tocou? A partir daí você começa a deduzir coisas, vai deduzindo até formar todo um esquema a partir daquela imagem. A imagem está em determinada pessoa, em determinada situação, que se relaciona com outras situações, cria outra cena... Conseguiu estabelecer o protagonista, a personagem, as relações dos personagens todos... Isso é o processo dedutivo. Ou seja, todo o processo foi feito por você, teve apenas um estímulo de fora e disse “não, deixa comigo!”. Deixa comigo que eu vou trabalhar. Isso talvez não seja o melhor. É muito potente? Sim, é muito potente. Mas talvez sozinho não seja o melhor.
Já o processo indutivo: você teve aquela imagem inicial, você vai pro material. Vai pro mundo, vai procurar este tipo de imagem. Vai procurar na literatura, vai procurar na vida real mesmo. Ou seja, vai reunir um material muito grande. Então você vai encontrar uma imagem, e outra que vai se contrapor contra aquela. No material; está lá no material. Quando você reúne tudo, aí você vai se relacionar com este material, e o processo também. Você vai se relacionando com este material e deixando que o material te conduza. Aí vai chegar num momento em que você vai falar: “isso aqui não dá! Vai ter dois protagonistas? Como é que eu faço isso?” Se você respeitar mesmo o material, você vai ouvir isso. Quem disse que tem que ter um protagonista só? Deixa os dois protagonistas. Não interessa se este protagonista é desta história e este outro é desta outra história. Percebe? Então, o material vai indicando pra você. O objeto nos induz a raciocinar a partir dele.

Lucienne – Esta ideia de processo criativo surgiu estimulada por algum autor?

Abreu – M. Bakhtin trabalha muito com isso. Ele vai falar de Dostoievski, que cria uma obra diferente dos romances da época. Madame Bovary, por exemplo, é um processo todo dedutível, perfeito, perfeito! A poética está presente. Está muito bem engendrado. E então vem o Dostoievski, aquilo é um mar de coisas acontecendo, e você vai vendo: "quem é o personagem aqui..?", "qual é o principal...?". Você não sabe qual é o principal. Não precisava de tanto. Precisa tanto personagem?

Lucienne – Não, acho que não. São muitos mesmo.

Abreu – Muito, muito, e você fica naquele "mar"... Madame Bovary tem os amantes dela e tem o Carlos, que é o marido dela; pronto. Acabou. Agora, no *Crime e Castigo*, você fala "meu Deus do céu...!". Já no final, o romance está acabando, aí entra aquele Svidrigáilov... De onde ele veio?! É genial, isso. Esse é o processo indutivo. Dostoiévski respeitou o material. Imagine se chegasse o tal Svidrigáilov, quer entrar no romance e você diz: "não dá. Segundos os cânones do que eu aprendi não pode e...". Mas ele entra. Se quer entrar, entra. É interessante? É significativo? Então, entra. "Como é que eu vou fazer isso? Não sei, me trouxeram um grande problema!" Azar o nosso. Azar do público também; vai ter que se virar com isso. Isso é material indutivo.

Lucienne – No *Idiota* tem também uma coisa parecida. Já num capítulo bem adiantado do romance o autor escreve que esqueceu de um personagem lá atrás, de uma família inteira, se não me engano, e agora vai traze-la de volta. Mas já passou mais da metade do livro...!

Abreu – Eu não sei por que isso. Talvez porque ele tinha que trabalhar muito, muito rápido, estava sempre sem dinheiro, sempre tendo que escrever pra pagar conta. Então o material "ia tomando" o Dostoievski. E ele ia trabalhando, porque na verdade este processo indutivo tem muito também a ver com a antiga literatura. Ela trabalhava em cima dos outros escritos. Decameron, por exemplo, trabalha em cima de outras histórias, que já estavam feitas. Dante fazia a mesma coisa. Ele vai trabalhar em cima do Ovídio. Cervantes, com Dom Quixote, a mesma coisa. Sempre

trabalhando em cima de outros escritores, sempre em cima de outro material. Ele está organizando os materiais antigos. Não é um processo tão dedutível como a gente vai ter lá na modernidade, essa ideia de que a pessoa tem uma ideia e começa a articular o processo dela. A articulação na literatura antiga era outra. Era articular os materiais. Não era articular a forma pro "meu" material.

Lucienne – Isso fica claro na sua peça *Rosa de Cabriúna.* O jeito de falar das personagens é muito próprio, mas não é só forma. O linguajar está a serviço do imaginário daquele território. Não adiantaria ter esse linguajar se não fosse decorrência das imagens. É isso?

Abreu – Esse é o universo maior. Ele é maior do que a estética. A estética é um componente. Não dá pra eu começar a "criar fora", tomar, por exemplo, a estética como valor em si. A estética é um valor cultural, então temos que levar em consideração a cultura. É um valor social, então temos que levar em consideração a sociedade.

Lucienne – Por que você se interessou em dar aulas, em compartilhar seus estudos e inquietações? Por que você acha que alguém se interessa em dar aula?

Abreu – Acho que, pra mim, isso teve muito a ver com essa "solidão de dramaturgo". É uma coisa bastante solitária. Até hoje eu tenho dificuldade de ter interlocutores, para discutir questões de estética, de dramaturgia. Com os grupos, foi sempre uma reação de não pertencimento. Porque tem os atores e tem o diretor... e aí também tem o dramaturgo. O que o dramaturgo faz? O dramaturgo escreve o texto. Depois que ele escreveu o texto, acabou. Ele está alijado de um convívio que é muito legal, que é o convívio com os atores, o convívio com o diretor, com o processo de criação... E é por causa disso, também, que o dramaturgo se tornou um escritor separado da cena; também por causa disso. Mas, pra mim, acho que dar aula que vem dessa necessidade mesmo, desta necessidade de partilhar. Eu lembro que antes disso eu fiz parte de um grupo de estudo, grupo de três: eu, o Calixto (de Inhamuns) e o Ednaldo (Freire). Comecei a estudar; acho que ficamos estudando uns seis meses. Estudamos *A Poética*, o Bentley, etc. E eu nunca tinha dado curso de dramaturgia. Então, o Antunes Filho me chamou pra organizar um núcleo de

dramaturgia - acho que isso foi em 86 - e então tudo começou. Eu percebi que ali, com o pessoal que estava se interessando por dramaturgia, havia uma possibilidade de interlocução. Era interessante, porque eu poderia estudar e também porque eu era questionado. O próprio fato de você ter que ministrar uma aula, por exemplo, te obriga a estudar, a entender o que você estudou, o que é muito importante. E ainda ter que comunicar isso. E chegam os questionamentos, as questões. Com o pessoal de dramaturgia eu começo a ter um grupo, um trabalho coletivo mais ágil, de estudo, de pesquisa, de investigação. Eu acho que eu comecei a gostar a partir daí, deste processo mesmo de coletivo, do desenvolvimento em forma do coletivo.

Lucienne – Mesmo aí as questões são subjetivas, não?

Abreu – Até aí é subjetivo. Acho que é um interesse nosso, de todos, de conhecimento, uma coisa básica. Um grupo de dramaturgia é o lugar onde eu poderia adquirir conhecimento. Poderia reciclar meus conhecimentos, poderia ser questionado nos meus conhecimentos, e deste jeito poder avançar. Eu nunca tive quem me ensinasse. Isso é uma coisa de que eu também me ressentia. Não dá pra ficar cada um isolado num canto. Isso é uma razão, digamos assim, mais política, com este grupo de dramaturgia. Eu senti que, se eu ficasse sozinho, eu iria desaparecer. O fim do dramaturgo é desaparecer. Precisa ter uma dramaturgia forte, ter muito dramaturgo de uma forma forte para a dramaturgia continuar existindo, e os dramaturgos dentro dela. Acho que foi assim. Em 20 anos a gente pode ver quanto dramaturgo tem por aí; está sobrando...!

Lucienne – Sim, existe mesmo muita gente escrevendo dramaturgia. Mas eu percebo que a grande maioria dos dramaturgos não têm nenhuma relação de afinidade artística com alguém. Não que se deva ter isso para ser igual, não. Mas os dramaturgos não vêm de nenhuma “linha”, não reconhecem nenhuma herança. Parece que todo mundo está descobrindo sozinho as coisas, que ninguém tem aliança com ninguém, que se descobre tudo sozinho, originalmente. Será que ainda se tem a ideia de dramaturgo como gênio?

Abreu – O dramaturgo ainda não conseguiu superar a maldição de ser um criador, um ser dependente da musa inspiradora, da inspiração. O dramaturgo não

conseguiu se desvencilhar disso: de não ser um trabalhador da cena e nem um escritor. As pessoas não entendem que o dramaturgo não é escritor. É outro tipo de criador, que tem que estar ligado à cena, que tem que estar ligado à construção do espetáculo. Fora disso, ele não é. Ele é enquanto espetáculo. Ele pode até guardar o sucesso dele ali, mas isso é registro. Não é espetáculo. Não é teatro. Shakespeare é um grande poeta, mas ele não é "teatro". Suas peças são teatro quando são montadas. Há muitas montagens de Shakespeare que são muito ruins. "Mas é Shakespeare... !", todo mundo diz. Sim, é Shakespeare, mas não foi feito adequadamente. Shakespeare só existe mesmo enquanto teatro. As pessoas acham que dramaturgo é escritor. Como disse, é por causa disso essa coisa isolada. Tem muito da mítica burguesa, da mítica da tradição romântica, do que é isolado.

Lucienne – Existe o problema da propriedade, da autoria, também.

Abreu – Esta questão da propriedade é própria do criador burguês. "A inspiração me foi dada. Eu sou o original, eu sou a origem das coisas". E então tudo se desfaz: a história da linguagem, do social, da cultura. Tudo vai embora porque ele se apropriou da verdade, como é básico da sociedade burguesa. O dramaturgo se apropriou destes valores todos: "eu sou, me apropriei de tudo". Elementos que são comuns, que são do coletivo, ele se apropria e fala: "é meu!". Como faz qualquer pessoa, pra se apropriar da mais valia da cultura.

Lucienne – Há também um aprendizado que não vem de professores "vivos". Quais autores estimularam seus estudos, sua dramaturgia, suas aulas? Quais são suas influências?

Abreu – São aqueles que estão lá na base de minha formação. Depois vieram a mitologia, o Joseph Campbell, o Vladimir Propp, o Mircea Eliade... Estes tiveram uma função posterior pra mim, muito importante na criação. Mas para falar de dramaturgia, Aristóteles e Bentley são muito interessantes. É complicado citar outros autores para falar especificamente da criação, sobre processos de criação. Porque não existem outros, sinto muito! Não existem pessoas que trabalharam tanto como estes dois. Claro, existe a Renata Pallottini, que teve uma investigação bastante significativa sobre estes aspectos, mas em geral não há outros

especificamente sobre a criação, sobre o processo de criação. O que existe é muita informação de como determinado autor trabalha, como determinado autor faz, o que ele faz, o que ele fez, como ele fez, que elementos... Percebe? Sobre o processo de criação você tem pouquíssima coisa. Quando eu li Aristóteles pela primeira vez, eu percebi elementos formais importantíssimos, muitos aspectos, por exemplo, de criação. Uma personagem se cria de caráter e de pensamento: talvez isso fosse de fato importante, pensei. Eu passo a vida inteira referenciado nestes dois elementos; é importante mesmo. Já Bentley vai pegar todos esses elementos aristotélicos, reelaborar o raciocínio de uma forma contemporânea, com uma série de citações, de peças, de exemplos, que os ligam contemporaneamente. É um excelente trabalho. Um trabalho como o dele, com aquela qualidade: que outra pessoa foi capaz de fazer? Podemos começar a discussão pelos gêneros: melodrama, drama, drama burguês, tragédia... Se aprende muito com isso.

Lucienne – Eu me lembro que no processo de adaptação do *Crime e Castigo*, na Escola Livre de Santo André, você estimulou os alunos-dramaturgos da seguinte forma: “Vamos estudar tudo, os heróis, a estrutura poética do Aristóteles, todos os gêneros. Vamos estudar tudo e então podemos, depois, reconhecer as coisas estudadas no trabalho feito.”

Abreu – É assim mesmo, não tem jeito. O conhecimento só se torna criação quando ele passa por você e ele surge de maneira criativa. Não adianta você ler *A Poética* e querer sair por aí escrevendo tragédias. Isso vai demorar muito tempo, até ela entrar e voltar como material de criação. Esse processo nem sei quanto tempo demora. A gente estuda para isso, mas na hora da criação isso tudo não conta. Conta a maneira como você consegue organizar estas coisas. (Isso também não é o processo dedutivo; é o processo indutivo, o do teu corpo.) Como é que teu corpo vai responder? Não adianta você tentar deduzir a organização dessas histórias todas.

Lucienne – Os estudos não oferecem um modelo, portanto.

Abreu – Não tem modelo. O material é muito é muito maior. Se nós próprios nos entendermos como material também será interessante. E então eu posso perguntar: que tipo de peça está se gerando aqui dentro de mim? Que tipo de peça eu estou

pronto para gestar agora? Não adianta falar: “eu estou querendo escrever uma peça sobre isso”. Será necessário me ouvir, para saber que tipo de material está se gerando, dentro de mim. Será necessário ouvir o material, e este material é sensível. Isso é claríssimo! Dou sempre esse exemplo: se eu escrever um enredo, um projeto, guardá-lo numa gaveta e retirar este mesmo enredo depois de 10 anos, e daí começar a escrever uma peça, o que vai acontecer? Com certeza vai ser uma peça completamente diferente daquela que eu teria feito ali na hora, 10 anos antes. Concorda? O que mudou ali? Mudou o material, mudou a gente, mudou o que vai elaborar aquilo. Necessariamente sempre será preciso ouvir o material, aquilo que chega de fora e o material que está dentro do sujeito. Às vezes a gente fica brigando, querendo escrever uma peça “assim”, e a cena não sai. A cena não sai, a cena não sai, a cena não sai, a cena não sai... O que é isso? Em geral é porque, no processo de criação, a gente não está respeitando o material, que está dizendo que a cena é outra cena. Não é a cena que a sua cabeça quer, é outra coisa.

Lucienne –E a respeito dos heróis, das “estampagens” sofridas por cada tipo de herói? E quanto a querer buscar uma universalidade possível na dramaturgia?

Abreu – Acho que é preciso buscar a universalidade e o subjetivo. O princípio das coisas é subjetivo também, como já falamos. Não tem como. O criador é aquele que vai criar. É a visão do mundo, mas está sempre em conflito, está sempre em crise. Se você pegar aquilo que é subjetivo e cair numa ideia de fazer uma escrita tão somente intuitiva, ficaria muito próximo de chegar a uma escrita espontânea ou a uma escrita espírita. Precisa haver comunicação, a relação com a sua cultura, com as outras pessoas. E também há essa necessidade de chegar na universalidade. Este é um mito muito contemporâneo. A teoria da relatividade já explicou muita coisa, buscou a teoria do unificado, que pudesse unificar todas as teorias... isso é próprio do homem. Nessa ideia de universalidade eu vou ter que buscar aquilo que nos é comum. Não só aquilo que eu sinto, embora o que eu sinto seja verdade. Eu vou ter que buscar aquilo que eu tenho em comum com o outro. Aí sim será um material ótimo pra se trabalhar, porque já estão resolvidas algumas questões básicas, como a da comunicação.

Lucienne – Já está garantida a comunicação.

Abreu – Já está garantida a comunicação, já está garantido o primeiro contato. E se eu sei que Aristóteles, por exemplo, escreve que o enredo é elemento fundamental, estruturador da dramaturgia clássica, e se eu também sei que o personagem tem uma força muito poderosa - tanto que Aristóteles gasta muito tempo pra falar de personagem - e o teatro Nô organiza suas peças a partir do personagem, é imediato passarmos daí para questões de mito e arquétipo. Trabalhar com as questões das estruturas que se repetem, que são próprias do mito, e trabalhar com estas figuras arquetípicas, com estas configurações que são reconhecíveis por qualquer ser humano: o caminho da universalidade, de uma certa maneira, já está indicado. Vou trabalhar o enredo, a personagem, mas vou fazer isso a partir da estrutura mítica, dos arquétipos. Vai resolver? Sim, em parte. Porque tanto os mitos quanto os arquétipos são infinitos. As estruturas são infinitas, e as possibilidades daqueles personagens também são infinitas. Mas de qualquer maneira eu estou "no chão", num lugar onde eu posso pisar. Eu tenho uma estrutura na qual as pessoas se reconhecem. Eu tenho onde trabalhar, onde começar a minha organização do enredo, de uma forma comunicável.

Mas isso pode ser uma prisão, se o dramaturgo acreditar muito nisso. Temos que duvidar sempre. Esta é uma estruturação básica, as pessoas gostam desta estruturação, se reconhecem nisso, mas... ela é a única? Tem estes arquétipos aqui, mas são só esses? Não pode haver a inclusão de um arquétipo perdido na poeira da história? Então, ampliamos o campo de pesquisa. O que estava fechado em Aristóteles de repente começa a se ampliar muito mais, no campo da pesquisa da dramaturgia. Isso pra mim foi fundamental. A teoria arquetípica é fundamental como material para o meu trabalho. E então eu começo a passar essa teoria para os alunos mesmo, para que eles possam reconhecer que não existem diferenças entre escrever uma peça em dramaturgia e a vida que eles levam, os acontecimentos que eles veem e aqueles que encontram. Isso pode ser expressado! Isso é dramaturgia! Esse olhar um pouco mais apurado para a síntese do ser humano é que faz a dramaturgia.

No começo da minha carreira eu dava aulas; depois que saí do CPT eu fui dar cursos de dramaturgia na Oficina Cultural Três Rios (hoje, *Oficinas Culturais Oswald de Andrade*), na época áurea das Três Rios. Lá eu encontrava gente muito boa, que havia saído da USP, etc. Eram pessoas muito bem preparadas para aquilo. Muito

tranquilamente, eu começava as aulas com os pré-socráticos, depois eu entrava com Aristóteles, entrava em Hegel, facilmente. Então me convidaram para dar um curso de dramaturgia numa oficina cultural que abriu em São Miguel Paulista. E lá fui eu, todo munido de Aristóteles e os filósofos todos. Chegando lá eu vejo: meus alunos eram uma molecada da periferia, que não sabia nada... Nada! Meu Deus do céu, como é que eu vou começar a falar da *Poética*...? Eles não sabiam nem o que era dramaturgia. Devia ter umas vinte pessoas. "O que eu vou fazer com este grupo?!", pensei. Bom, tira Aristóteles, tira Hegel, tira todo mundo. Vamos falar de mitologia. Comecei a falar de mitologia para aquela molecada. E eles se "acenderam", porque se reconheceram naquilo, tiveram o reconhecimento de imediato. Reconheceram suas próprias questões através da mitologia. Isso é um bom caminho: falar de coisas comuns.

Lucienne – De coisas que já se pode saber, sem saber que se sabe.

Abreu – Sem saber que se sabe. Reconhecem-se no próprio mito. Isso aconteceu ali, e o curso foi ótimo, neste sentido. Isso é uma outra via do processo indutivo. Se fosse processo dedutivo seria assim: "Vou ensinar *A Poética* de Aristóteles, pois é assim que se ensina dramaturgia". Mas o meu material estava ali: não tinham ouvido falar de Aristóteles, não conheciam e nem queriam conhecer Aristóteles, não estavam preparados de fato para aquilo. Essas pessoas me induziram, e meu trabalho mudou este conceito. Isso foi uma coisa legal também, porque a estética se tornou uma coisa útil. Socialmente, quando você vai falar pro moleque de mitologia, são coisas que ele está vivendo ali, no dia a dia; são questões fundamentais. Tudo se faz a partir das funções que cada uma dessas pessoas ocupa: política, economia..., percebe? É uma análise bastante interessante. Por sobre essa percepção você pode colocar o que você chama de ideológico, filosófico, etc.

Lucienne – Quando nós falamos de mitologia, de arquétipos, de universalidade, nem todo mundo concorda. Existem posições que exigem que vejamos a cultura sempre como fruto de um sistema político de dominação, e que todo o sistema cultural vai se afirmando, se perpetuando com valores que deveriam ser mudados.

Abreu – É verdade porque, como a nossa sociedade se desenvolveu, todas essas questões religiosas e ideológicas, do século XVIII pra cá, foram bastante reduzidas, completamente reduzidas, em função de “vencer”. A única verdade é vencer. Neste sentido a mitologia começou a ser tratada como algo muito próximo do misticismo religioso. O que não é verdade, não tem muito sentido. Quando falo de mitologia, as pessoas torcem o nariz porque acham que eu estou falando de elementos políticos e sociais conservadores. Muito pelo contrário! Quando a gente vê a ideia de um personagem, de um herói, é exatamente o contrário. É um sujeito que vem para trazer a revolução. É o herói, o revolucionário. Para que ele exista, vai ter que derrubar o totem, quebrar a tradição. É ao contrário do que se imagina: o mito marcado como material e representação do conservador...! Não sei por que isso. A única verdade revolucionária mesmo é a ciência. Mas isso tem mudado bastante.
O problema não é os trágicos. O problema é nosso, depende da maneira como a gente vai olhar aquele material.

Lucienne – Em relação à função de professor, essa ideia de trabalhar a partir do que o outro reconhece deve ser muito potente.

Abreu – Com certeza. Partir do material que eles, alunos, trazem, é muito potente. Isso é base para o meu trabalho. Eles trazem o material, e a partir do material é que eu vou analisar o ponto de vista. Se aquele material abre uma discussão do ponto de vista aristotélico, ótimo. Se não, não. Se é dramaturgia de unidades independentes, de uma forma muito mais épica, então será isso. Dois protagonistas? Vamos ver o que a gente ganha com isso?! Sim, vamos ver o que a gente ganha e o que a gente perde. Os alunos trazem muitos materiais que são inacreditáveis, também. Eu falo: “Ok. Você quer fazer isso mesmo? Você vai ter problemas, mas vamos lá.” Eu, como orientador, não vou facilitar o trabalho, muito pelo contrário; não tenho que facilitar nada. Senão o projeto será meu. O meu projeto eu já faço fora da sala de aula, o meu projeto pessoal.

Lucienne – E a respeito da estrutura? Você insiste bastante em questões de estruturação, nas aulas, a respeito do enredo, do *Canovaccio*...

Abreu – Eu acho que não dá pra deixar aberto, não. A não ser que o aluno insista, e eu sinta nele uma firmeza, porque está procurando outra estrutura e rejeitando essa. Isso é diferente de uma pessoa que não sabe e não quer. Aí é diferente.

Lucienne – Entre outras coisas, trabalhar com uma estrutura pode permitir que o dramaturgo não se perca e não perca o desenvolvimento da imagem inicial.

Abreu – Por isso que eu acho que é interessante a estrutura. Você tem um chão, e aí pode voar... Aqui entra novamente o raciocínio dedutivo. Ou seja, primeiro você tem uma estruturação, algo que é do teu raciocínio pra chegar "àquele lugar". Muito cuidado: a estrutura já está lá; mas agora você vai ter que ver o material. Aí entra o processo indutivo: você tem o material, você o está ouvindo e ele não está cabendo nesta estruturação. Então você vai ter que modificar um pouco a estrutura. Eu trabalho muito com a estrutura mítica porque é uma estrutura muito permeável. Você pode colocar Deus e o Olimpo, dentro daquilo. A estruturação básica é só para que se saiba onde está. Temos que ter "jogo de cintura", ter conhecimento, saber aonde se quer chegar, conhecer o material, o caminho...

Lucienne – Você pode ter uma ideia maluca, mas o chão da estrutura está ali pra dialogar com a escritura.

Abreu – Por exemplo: você diz "eu vou por aqui, porque eu acho que vai dar certo." Pode dar errado, mas tem muita chance de dar certo. Ouvir a intuição é importante também.

Lucienne – Agora uma pergunta a respeito do personagem. Podemos dizer que ele é feito essencialmente de ação. Vejo que, ultimamente, a palavra toma cada vez mais conta de qualquer tipo de coisa que possa ser conhecida como ação. O que você poderia dizer sobre isso?

Abreu – Isso tem bastante da ideia de que teatro é diálogo. Não é verdade. Isso vem do século XIX e do século XX, e chegou até aqui. As pessoas falam mais e agem menos. As pessoas articulam muito mais o discurso e menos a ação. Isso não é um problema só do teatro, é um problema da vida também. Parece que estamos numa

sociedade de falastrões. A gente fala demais. Eu tenho a impressão disso. A gente conseguiu chegar no século XXI com a articulação do discurso muito elaborada, e com baixo nível de articulação de ação. Tem uma dissintonia que está próxima do ser humano. Mas isso tem uma razão de ser: a fala talvez seja a coisa que a gente aprende desde pequeno. E de novo se confunde teatro com fala. Teatro é uma síntese comum e total das coisas. Este é um problema muito apontado no teatro, do personagem expressar muito mais um discurso (ou uma retórica discursiva, o que é pior ainda) do que uma ação. Isso é uma dificuldade fundamental, porque o teatro é uma arte extremamente sintética. Num curto espaço de tempo a gente tem toda uma trajetória humana, específica, clara, uma síntese bastante grande. No entanto, o teatro se expressa, desde seu nascimento, através das palavras. É uma arte oral. E aí vai gerar toda esta confusão. Se a gente aprende, por exemplo, que no melodrama o diálogo tem mais importância que os elementos narrativos e poéticos, a gente vai percebendo que o teatro começa a se aproximar perigosamente da fala. É só juntar isso com a televisão, que é uma arte naturalista, do diálogo e das falas por excelência: não existe nada mais “anti-teatro” do que isso. São personagens desprovidos de ação. Mas personagem é o que ele faz, não o que ele fala. Pode ser o discurso, mas desde que por trás deste discurso a gente perceba exatamente o que ele faz. Essa é uma questão difícil de ser resolvida, mas se pode “limpar a área”. Diálogo não é conversa, isso já elimina muita coisa. Não é este diálogo fático do “bom dia”, “boa tarde”, “tudo bem?”. Não, este diálogo não. Seria muito mais expressão. O personagem fala – e isso que eu acho legal no teatro! - ele fala aquilo que não pode mais conter. Há uma ebulição tão grande nele que o obriga a falar. Mesmo quando, na verdade, ele queria ser mudo. Se o personagem fala demais, se ele tem uma compulsão a falar, para que ele seja um personagem ativo o público logo vai identificar que a quantidade das coisas que ele fala não tem importância nenhuma. O que é importante é que está sendo obrigado a falar. Isso, sim, pode ser interessante. Gosto de construir o personagem sempre a partir da ação, nunca a partir do diálogo. O diálogo tem uma potência bastante grande, tem força. Mas é necessário primeiro saber trabalhar isso. Depois fazer com que o diálogo não seja desconectado do personagem; o personagem não pode ser desconectado da ação. Essa é uma questão fundamental.

Lucienne – Desde janeiro de 2010 existe o *DCC* (Dramaturgia Concisa Contemporânea), um evento mensal do *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, em que os dramaturgos escrevem na hora ou trazem escritas cenas teatrais prontas, para serem lidas. Muitas dessas cenas são baseadas em diálogos. Muitos dos textos trazem, também, uma ideia de representar um "vazio", um cinismo, uns personagens que ficam conversando sobre nada, e também não acontece nada. Mas o público parece gostar muito disso.

Abreu – Por que é que as pessoas gostam dessas coisas? Eu sempre me pergunto isso. Aristóteles falou muito sabiamente da mimese. A pessoa tem um prazer enorme na mimese. Se você subir a um palco e andar como uma galinha, e o público reconhecer uma galinha, ele vai adorar este tipo de coisa, porque é o milagre da mimese! Isso não quer dizer que você fez teatro. Isso não quer dizer que você fez uma coisa muito importante, que foi uma experiência...! Apenas foi o prazer da mimese. Como um malabarista, que você fica olhando e aplaude no final. Percebe? Mas isso é teatro? Faz parte do teatro, é um elemento teatral, um jogo. Isso pode até quebrar a sisudez do teatro, mas eu sei que é um elemento. São jogos, são brincadeiras que fazem parte do cabedal dos materiais cênicos, mas não é teatro. É necessário fazer o material todo ser potente, como experiência; aí chegamos no teatro, a uma linguagem artística. Material cênico tem de monte.

Lucienne – Muitas cenas espelham o jeito dos diálogos de *Esperando Godot*.

Abreu – Mas é! Aí é que está a diferença! Mas as pessoas descolam o material. Pode-se escolher aquelas mesmas coisas, os mesmos climas, e é uma mimese de um dos elementos que o Beckett usa. Pronto! Mas isso não será uma peça. As pessoas gostam, reconhecem o Samuel Beckett. Trabalhou-se muito, no teatro contemporâneo, esta dificuldade de articulação do discurso. Se você colocar isso em cena, as pessoas reconhecem: "que genial!". Que genial é o Beckett, que inventou isso, que nos fez olhar pra isso. O público reconhece na vida, na própria casa, esta dificuldade de se articular na fala. Este é o prazer da mimese, que o Beckett vê na família. Mas o drama está na família de quem está vendo, não lá na cena.

Lucienne – Você diz que é necessário, para quem faz teatro, entender o que o público quer, o que precisa, como ele pulsa, e ainda facilitar o encontro com este público. Como podemos saber o que quer o público?

Abreu – Sim, passa por aí, por conhecer a necessidade do público. Eu também sou público. Eu preciso me olhar, olhar pro meu material, saber para onde é que eu estou indo. Ali, puramente, sabe? Eu gosto muito de música erudita, por exemplo. Mas eu sei que eu não posso fazer um espetáculo só de música erudita. Então, este "gostar" não serve. Mas alguns elementos servem, aqueles que me tocam com a sensibilidade. Não aqueles que tocam apenas pelo meu conhecimento de música erudita, mas aquilo que me toca mesmo, que me deixa de boca aberta. Como saber o que toca o público? Este público tem todo um pé na cultura, tanto na mais popular como na mais erudita. É isso que tenho que investigar. O que o público quer a gente nunca vai saber de fato, mesmo. Mas a gente tem bons indicativos. Eu sei, por exemplo, que uma melodia emociona, nos toca. Por mais que seja música dodecafônica contemporânea, a melodia toca. Eu sei que uma bela melodia está tanto numa música sertaneja como em Bach. Ezra Pound diz que a música apodrece quando se afasta da dança, do ritmo. Isso é verdade, apodrece mesmo. É uma equação que a gente vai fazendo: se eu sei que a melodia é um elemento, e a pulsação é outro, é aí que eu vou trabalhando. Sei que dá pra tentar atingir uma universalidade. Eu sei, por exemplo, que poesia não é um monte de palavras difíceis. São imagens potentes, sonoridades interessantes... então eu trabalho nisso. Mesmo em casa, fazendo um trabalho sem pesquisa (sem pesquisa entre aspas, não é?, porque eu estou sempre lendo, estudando, sempre olhando com este olhar para as pessoas e para as coisas. Não pesquiso tanto como eu gostaria de pesquisar, mas tenho este trabalho), eu sei que a qualidade faz diferença, no sentido de tentar dialogar com o público. Percebe? Não é o contrário, não é falta de qualidade. Se eu usar o contrário disso, o público "vai entender"...; se entende muito mais facilmente com uma linguagem tosca. Agora: uma linguagem elaborada vai segurá-los. Vai propor, talvez, uma experiência em que eles embarquem, uma experiência que a gente precisa partilhar. A elaboração é fundamental. Se a gente pega mesmo a cultura popular, qualquer artefato visual, como por exemplo as vestimentas do *Bumba*... aquilo é de uma elaboração tão grande...! Dali vão surgir

coisas elaboradas; não é qualquer coisa não. Este é o critério pra mim. Muito mais do que os temas, importa é como eu posso trabalhar com qualidade com eles.

Lucienne - Para você, a questão da narrativa e do interesse pelo cinema tem alguma relação com estas necessidades?

Abreu - Com relação ao público esta coisa do cinema tem muito a ver. De dois lados: primeiro porque é uma arte épica, o que gera um prazer muito grande. Eu sempre quis trabalhar com a arte épica; já investiguei a questão da dança muito tempo, quando estava interessado na arte da dança. O cinema tem isso, que me interessa: é a extensão de comunicação que eu posso ter. O cinema pode atingir mais pessoas, de uma forma bastante eficiente. Eu comecei a me questionar no processo com o teatro. Passar por um processo de pesquisa contemplado pelo Programa de Fomento, passar um ano inteirinho pesquisando uma forma, trabalhando esta forma, fazendo uma peça... pra depois a peça ficar dois meses em cartaz de quarta, quinta e sexta, com 60 pessoas em cada sessão, e depois parar com esta peça. É um investimento muito grande pra um número de pessoas muito pequeno. Me esmerei, tentei fazer a coisa melhor possível, com qualidade, e as pessoas não tiveram acesso. Talvez neste momento tenha alguma coisa de errado com o sistema de produção da qual todo mundo vive. O público está alijado. Espere aí: minha questão é com o público! Eu quero me comunicar, não quero ganhar o fomento! Não quero o salário do mês que me pague o próximo texto que eu vou escrever. Meu objetivo não é esse. Meu objetivo é entrar em contato. Dialogar, conversar. Foi aí que eu fui para o cinema. O cinema também não está muito longe disso, eu sei, o sistema de produção do cinema não está muito diferente do teatro. Mas o audiovisual começa a me interessar, e aí passo à TV. E acontece a ótima parceria com o Luiz Fernando Carvalho, que é um grande artista. Ele faz esta coisa de muita qualidade, na TV, para o público. Bastante significativa.

Lucienne – Até muitas pessoas que não gostam de TV assistiram à minissérie.

Abreu – Tem isso também. Na verdade eu fiquei com vontade de investigar muito mais nessa área, de um lado e de outro. Da tecnologia ao extremo, do audiovisual, digital, da TV... E, no extremo oposto, o narrador, esta coisa mais artesanal possível.

São estes dois caminhos que me interessam agora, e aí tenho centrado meu trabalho: no audiovisual e na questão do narrador. O narrador me interessa muito, porque a narrativa pode ser só uma, pequena, mas os narradores podem ser 200 mil. E não existe aparato nenhum, é muito simplificado. É efetiva e se multiplica. Me interessa restaurar o narrador e multiplicar o narrador por causa disso. Esses canais de comunicação são muito importantes. O teatro foi gradativamente perdendo os seus canais de comunicação com o público. Por muitas razões; foi perdendo. Corre o risco de, se continuar assim, acabar como a ópera, que vai ter uma montagem a cada ano, duas apresentações...

Lucienne – Pra assinantes da temporada...

Abreu – Isso se você conseguir, porque eu não tenho condições de assistir a uma ópera. Eu não vou disputar a tapa o ingresso. Eu adoro ópera, mas eu coloco o CD e pronto. É que eu não adoro ópera; eu adoro é a música da ópera. Porque não tenho acesso. Se eu pudesse eu ficaria no teatro, não ia ficar caçando esta coisas não, porque dá muito trabalho. Chegar aos 50 e tantos anos e falar: “vou começar a aprender cinema”. Dá um trabalhão! Tem que rever tudo, estudar pra caramba, ler muito, é outra embocadura, outro tudo. Mas não tem jeito, porque o teatro foi se fechando, em si. Não é nem por uma classe, é por um pequeno estamento ali. Se fosse por uma classe inteira, até uma classe alta, ou classe média...! Mas é para um público muito restrito. É muito esforço, e não dá pra repetir o trabalho anterior. Você tem que fazer um trabalho que pelo menos lhe cause algum espanto. E pra ficar dois meses em cartaz... para um público de 500 pessoas, 2000 pessoas, que seja. Dessas 2000 pessoas, quem aproveitou alguma coisa de fato? Não é este tipo de arte que eu quero fazer.

Agora: tem a questão do mercado, a maldita questão do mercado. Tudo bem, a peça é produto. É lógico que é produto, tudo o que a gente faz é produção. Os valores espirituais, metafísicos, mitológicos, religiosos... estão completamente fora porque tudo se reduziu a um produto, a um valor econômico. Até a política se reduziu a um valor econômico. Até a religião se reduziu a um valor econômico! Está tudo reduzido a este valor pequeno, e isso é muito complicado. Esta “objetificação” de todas as coisas, do teatro também... é igual ao cego que... Nas outras áreas eu sinto menos isso do que no teatro. O cinema está batalhando; não é nem pra colocar no

mercado, porque sabe que não vai ter mercado, mas está querendo fazer, querendo fazer, isso vai explodir, vai explodir. Não cabe! Neste mercadinho onde estão querendo colocar o ser humano, sua produção toda, suas ideias todas... não está cabendo. O mercadinho é muito pequeno. O mercadinho mundial é um mercadinho muito pequeno. Não cabe a produção significativa do ser humano. Não cabe nem produção material mesmo, os carros já estão... Vai parar tudo mesmo, que nem em 29. Não tem mais... chega de produzir.

Anexo B

As Três Graças –
Uma sátira menipéia

Texto Teatral de Luís Alberto de Abreu

Peça escrita para a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes.
Estreou em agosto de 2008.

Cena 1 - PRÓLOGO ANTERIOR

ATOR: Boa noite. Cá estamos nós, de novo e como sempre, metidos numa enrascada. Nos ensinaram que temos por compromisso e a profissão obriga, manter o vosso interesse, preencher o espaço desse palco e principalmente o espaço de vossa imaginação com imagens belas e risonhas, pensamentos profundos e brilhantes, raciocínios exatos e contundentes. Nos ensinaram e acreditamos, azar o nosso!, pois, para isso, resolvemos meter os pés num território e num assunto que desconhecemos totalmente. O objetivo de tal insensatez é, obviamente, uma comédia, onde vocês todos poderão rir da nossa ignorância, incompetência e mal jeito no trato do assunto: o universo cômico feminino. Não riam ainda, por favor, que ainda não é hora e este prólogo é a sério. (APROXIMA-SE E VAI SEGREDAR PARA UMA MULHER DO PÚBLICO) Acontece que... Não, para você, não. (VAI A UM HOMEM) Acontece que até nosso último espetáculo o grupo estava em perfeito equilíbrio de forças: três homens e uma mulher. Sem contar o dramaturgo, o diretor e a equipe técnica toda de machos-alfa. Um segundo de distração e não uma, nem duas, mas três outras mulheres estavam solidamente instaladas no grupo! (AO HOMEM, SEGREDA) Abre o olho, que o mundo e as mulheres estão assim hoje em dia! Não fica esperto, não, e você acaba comendo na mão delas. Ah, já está fazendo isso? Mas você é muito cínico!, me fazendo gastar latim e saliva. (VOLTA-SE AO PÚBLICO EM GERAL) O fato é a Fraternal não é mais a mesma. Mudou o perfil do grupo, mudou o humor do grupo, mudou o projeto do grupo: estamos agora pesquisando o universo feminino, mais especificamente, as imagens femininas cômicas. (DESOLADO) Antes, estava tudo tão bom! Era só juntar um tolo com um esperto, um velho cínico, um velho babão, um enredo aventuroso em torno de um casalzinho enamorado e, pronto, estava feita uma comédia! Tudo tão fácil! Mas, não, nada disso serve agora! E esse não é o maior problema. Fomos pesquisar na mitologia, em Rabelais, em Bakhtin...
ATRIZ 1: Este é o ponto: chega de personagens femininas concebidas de acordo

com a mentalidade patriarcal!
ATRIZ 2: Isso! Estamos cansadas de mulher-macho, velhas que engravidam, virgens convictas, jovens espertas ou ingênuas e outras personagens femininas usadas à exaustão em textos machistas.
ATOR 2: Este é problema!
ATRIZ 3: O que você está querendo dizer? Que o problema são é as personagens, a pesquisa ou nós, mulheres?!
ATOR 2: (SE ACOVARDA) Não, não! Falo de problema no sentido de questão, de foco central, situação, incógnita a ser solucionada!
ATOR 3: (IRÔNICO) Incompetentes para resolver esse problema, esse foco, essa incógnita...
ATRIZ 4: Falem apenas por vocês!
ATOR 3: ...resolvemos acatar sugestões e realizar algumas entrevistas com umas quantas mulheres...
ATRIZ 1: Queríamos ir mais fundo: pesquisar valores matriarcais e suas imagens cômicas!
ATOR: O que só aumentou o problema, o material é todo dramático, sem quase traço de imagens cômicas. Então, estávamos nesse pé, estudando, improvisando à espera de alguma idéia salvadora.
ATRIZ : Que não veio.
ATOR 2: Sem a obra acabada, a solução foi apresentar o nosso processo, nosso "work in progress", revelar a vocês não o espetáculo, mas algo mais precioso: os caminhos da construção do espetáculo.
ATRIZ 2: Os lampejos da criação, a consubstanciação efêmera dos personagens, o contraponto entre o real presente nas entrevistas e a construção do fato ficcional! Revelar aos vossos olhos, enfim, não o espetáculo acabado, mas suas várias instâncias criativas! (OS ATORES APLAUDEM)
ATOR: Orra, convenceu até a mim!
ATRIZ 3: Ensaio para Comédia: fragmentos de um discurso cômico.
ATOR 3: Ensaio para Comédia: uma investigação sobre o cômico feminino.
ATRIZ 4: Ensaio para Comédia: uma sátira menipéia...
ATOR: Ou algo próximo disso... (OS ATORES À VISTA DO PÚBLICO PREPARAM ALGUNS FRAGMENTOS DE CENAS OU PERSONAGENS)

Cena 2 - PRÓLOGO PROPRIAMENTE DITO

ATOR: No princípio é o caos na sala de ensaios nunca é um dia qualquer. A primeira sensação é o desconforto da aridez, o desconsolo do vazio antes da criação. (ATORES MIMAM AS FALAS DO ATOR COM TENDÊNCIA PARA O CÔMICO) Um pouco mais de seriedade, por favor. (ATORES MUDAM A PANTOMIMA) Há apenas um desejo, uma intenção de criação sem a matéria, sem as imagens que, lá no fim, vão dar forma as personagens. Há uma convulsão interior em cada um, como um deserto, varrido por vento e areia, mas sem nenhuma vida. Ou um lago de águas turvas, melhor, uma escuridão

indevassável plena de sons. (UM OU OUTRO LANÇA RISOS OU OLHARES IRÔNICOS. ATOR RETRUCA) É para dar credibilidade ao nosso ensaio.
ATRIZ: Deixa de poesia e vem pra labuta, sujeito!
ATOR: Tínhamos alguns depoimentos, resultado de entrevistas feitas.

1º.DEPOENTE: Tem muita coisa que não lembro... um branco de manhã neblina, um tempo sem imagem, nem sensações, assim, lá na infância... não sei porquê, tem coisas que não lembro. Imagem mais antiga era uma casa de chão batido, cozinha escura e résteas da luz da manhã entravam pelos buracos das telhas e iluminavam a fumaça do fogão à lenha... Sabe quando o ar fica assim, riscado de luz? Ah, a madeira verde chiava no fogo. Bonito! Mas a dois passos dali a mãe chorava baixinho pra eu e minha irmã mais velha não ouvir. A mãe tinha medo. O pai ia pescar, passava semana longe, na beira do rio, e deixava a gente naquela casa no meio do mato. A gente morria de medo de bicho e jagunço. Eu tinha quatro, cinco anos...

2º.DEPOENTE: Sei lá... acho que era aflição. Fazia muito tempo que ele não escrevia, não dava notícias, tinha ido viajar pra Itália... viajou dois meses antes do casamento e não deu mais notícia. Todo mundo dizia que ele não voltava mais, que tinha me enganado, não, não, eu dizia, ele vai voltar, aconteceu alguma coisa, não escreve porque não pode, não vem porque não dá, um acidente, tanta coisa pode acontecer no mundo... Passou tempo, tempo muito comprido pra quem espera... Um dia chegou carta contando que ele perdera a memória, ele já estava no Brasil, queria retomar o que tinha sido interrompido. O sentimento de felicidade foi maior que o desejo de saber a verdade. Eu sou assim, tonta, tonta, tonta. É o que as pessoas dizem.

3º.DEPOENTE: Nome meu é nome russo. Eu não, meu pai veio de lá. Iporã, no Paraná, é onde nasci. De Iporã pra Francisco Alves, de Francisco Alves voltou para Alto Alegre, voltou pra Francisco Alves, isso, a família. Depois veio, veio vindo, eu vim pra cá e o resto foi pra Rondônia. Minha mãe não conheço, meu pai não deixou. Um dia chegou um compadre dele e falou: vou levar; Lugar da menina é com a mãe. Eu vivia com o Pai e a mãe segunda. Ela vai ficar, eu vou levar, o compadre re-disse. Eu queria ir, acho... não fui. Coisa que quero é encontrar minha mãe. Eu fui escrava da própria família. Não tenho vergonha de falar, não é mentira. Fui escrava da própria família. Aí, foi uma senhora lá, dona Vicentina. Você quer ir para São Paulo comigo? Mãe segunda falou, ih, não pode! Vou ficar velha aqui? Sem nem chinelinho de dedo, sem nem um vestidinho de chita por ano que seja, trabalhando na terra dos outro, tem cabimento iss'aí?
ATOR: Vocês estão vendo, estão percebendo pra onde as coisas estão entortando rumo! Não sei se vai dar comédia, não! Mas, fomos tocando.
ATOR: Foi então que uma imagenzinha rompeu lá no fundo escuro da caixa de pensamento.
ATRIZ: E as engrenagens já roídas de ferrugem do cérebro dele, pela falta de uso, começaram a se movimentar. E uma ideiazinha descabida, descabeçada e

destrambelhada começou a se espremer querendo brotar.
ATOR: Descabeçada, não! Pensei em Cronos que na mitologia patriarcal grega afiou uma foice na pedra e (INTERJEIÇÃO DE DOR) cortou fora as partes baixas, o brinquedo de seu pai Urano. Contam os mais respeitáveis estudiosos de mitologia que uma chuva de sangue e porra caiu sobre a terra. (ATOR ABRE UM GUARDA-CHUVA. PÕE A MÃO PARA FORA A VER SE JÁ PAROU A CHUVA) E onde caiu, aquilo fecundou e gerou. Agora, caminhem no rastro do meu cérebro, farejem meu fino raciocínio: se na mitologia patriarcal esse fato está na origem do mundo, numa possível mitologia matriarcal... adivinharam? ...começou a se traçar em cores vivas na minha cabeça a imagem viva, pulsante, de uma... vulva! Mas não uma vulvinha qualquer, não...(VAI COM AS MÃOS MEDINDO PAULATINAMENTE O TAMANHO DA VULVA ATÉ ABRIR COMPLETAMENTE OS BRAÇOS)...uma vulva digna de dar origem ao mundo, uma vulva hiperbólica, pré-cambriana, imensa, feérica e feraz, a Grande-vulva do gênesis!
ATRIZ: Ô, que é isso?
ATOR: É a Grande-vulva.
ATRIZ: Mexe com a vulva, não, rapaz!
ATRIZ 2: É, isso é um desrespeito com figura feminina.
ATOR 2: É melhor deixar a vulva quieta. Mexer com essas coisas, a gente sabe como começa, mas nunca sabe como termina. E, depois, colocar uma Grande-vulva no gênesis?
ATOR: Que é que tem?
ATOR 3: Os fundamentalistas não vão gostar.
ATOR: O mito patriarcal não tem o deus Príapo que tem uma tora dessa idade e que anda pelo mundo fazendo uso da ferramenta? Porque não pode a Grande-vulva?
ATRIZ: Você está reduzindo a mulher, a figura feminina, a uma vulva?
ATOR: Quem falou em mulher? A Grande-vulva é uma entidade, uma deusa, filha de Gaia, um símbolo da criação do mundo! (A POLÊMICA SE ALASTRA ENTRE OS ATORES. ATOR SE DIRIGE AO PÚBLICO) Nesse dia o ensaio acabou e foi celeuma, impasse, discussão. (BRADA COM VIGOR PARA O GRUPO QUE DISCUTE) Estamos fazendo uma comédia. E uma comédia não admite esse tipo de sacralização. O sagrado do cômico são as forças da vida: a vulva, o pênis, o ventre e os intestinos. Sagrado é o corpo que sustenta e corrige o espírito! (VIBRA) Falei bonito, rapaz! Mas não adiantou muito. (OS ATORES INVESTEM CONTRA O ATOR DISCUTINDO. AOS ATORES) Melhora se eu disser que os pelos da grande-vulva eram longos como cabelos ondulados e sedosos caindo cascata e cheirando a banho e a xampu? Ou, então, uma enorme e redonda cabeleira black, hirsuta e macia, aonde pássaros, gamos e gazelas, homens e mulheres vinham se aninhar ao soprar a brisa vespertina? (AO PÚBLICO) Não abri mão, finquei pé e agora estamos aqui para narrar mui singelamente para vocês a saga da criação do mundo sob o ponto de vista da Grande-vulva.
No princípio de tudo, antes do nada, antes mesmo do espírito de deus vagar no abismo, havia a Grande-vulva que perambulava sozinha pela imensidão. Foi quando, um dia, a Grande-vulva percebeu que o universo era árido, seco e

estéril. E chorou. E das contrações desse choro contrito, surgiram as águas que tomaram o abismo escuro. Passou tempo e dentro das trevas que eram tudo brilhou um ponto de luz e durante nove eras essa luz cresceu, expandiu, ganhou intensidade dentro da Grande-vulva até que um dia rompeu e jorrou para o mundo e engalfinhou-se em luta com as trevas, riscando o mundo negro com raios e reflexos de luzes. E a luz chamou-se sol, estrelas, fogo e dia. E as trevas, mistério, destino, terra e noite. E a Grande-vulva viu que aquilo era bom e se abriu em riso que trouxe prazer que arrastou consigo novas contrações e, flup!, saltou fora da Grande-vulva... (VISUALIZA A COISA NO CHÃO E RI) uma coisa torta, pensa, desconforme, sem costa, sem frente, três dentes, um certo, dois salientes, a bunda no lugar da cara, um modelo de absurdo sem geometria, rascunho do avesso de coisa feia que começou a cantar e dançar música funk. E a Grande-vulva chorou de rir e riu de chorar porque aquilo era vida e vida era bom. Era o sétimo dia e ela não descansou, ao contrário, se descontrolou e danou a parir tudo que existe: plantas e sementes, animais, seres humanos, políticos - que não têm classificação zoológica - monstros de quinze cabeças, insetos, dragões, gigantes e anões cabeçudos, deuses, anjos, demônios e uma loira de farmácia numa criação sem fim.
ATOR 2: Isso é uma paródia do mito da criação!
ATRIZ: Um chorrilho de imagens grosseiras, uma afronta!
ATOR: Pelo menos a gente entende melhor porque o mundo é assim! E, depois, se o mito da criação a partir do falo é machista e a partir da vulva é grosseiro, então, para agradar gregos e troianas, proponho o mito da criação a partir do Grande- Esfíncter! (AO PÚBLICO) No princípio o Grande-Esfíncter abriu o olho e viu que o mundo era estéril e sem vida. Então... (ATOR É EXPULSO DE CENA)

Cena 3 – PRIMEIRA DEPOENTE, A QUE NÃO LEMBRA

ATOR: Um dia, na sala de ensaio, brilhou uma luz. Com esforço uma personagem começou a se desenhar.

1º.DEPOENTE: Sou mulher de poucas lembranças, apenas cinco. Chamo lembranças aquelas imagens, marcadas, cicatrizes de fogo, para sempre na memória. Imagens que me acompanham, capaz até que fiquem aí pelo mundo, passadas de boca em boca quando eu me for. O resto é o dia-a-dia trivial, repetitivo, alegrias e tristezas pequenas, mesquinhas, que não merece esforço de guardar. Lembra da réstea de luz que vazava pelos buracos do telhado e iluminava a fumaça do fogão à lenha? Um dia, eu tinha cinco anos, essa luz iluminou o cabelinho dourado, bonito, da minha pequena irmã. Ela era linda, loira, tinha o olho bem azul. Minha mãe dava banho nela numa bacia de alumínio. Ela tinha dois anos e estava morta. (OS ATORES QUE ENQUANTO TRANSCORRIA A NARRATIVA SE PREPARAVAM, MONTAM A IMAGEM DA MÍMICA DO BANHO TERMINANDO COM O HUMOR NEGRO. A DEPOENTE OLHA PARA O ATOR QUE FEZ O HUMOR E ESTE SE FICA SEM GRAÇA, FAZ UM GESTO SE DESCULPANDO E SAI) Segunda lembrança: as surras do meu pai. (O PAI, UM

HOMEM QUE ACABA DE SE VESTIR AJUDADO POR OUTRO ATOR. TEM A FALA ATRAPALHADA)
PAI: Posso entrar? Já posso entrar?
ATOR: Espera um pouco.
PAI: Espera uma onça! Uma onça que espera! Já falaram meu nome duas vezes, quero falar, expor razões. É meu direito! Todo homem tem direito e tudo tem sua razão. Eu também tenho...
ATOR: (AO PÚBLICO, REFERINDO-SE AO PAI) Esse foi uma tentativa de personagem, um personagem que não deu certo.
PAI: Eu?
ATOR: Isso acontece muito numa sala de ensaio. Personagens mal ajambrados, incoerentes, que não chegam a ganhar dimensão humana e, então, ficam ali num limbo, num vácuo, meio cômicos, meio dramáticos, inconsistentes.
PAI: Eu?
ATOR: O senhor. Saia, por favor.
PAI: Como sai? Tenho direitos! Personagem também é gente. (RESMUNGANDO O PAI SAI)
ATOR: Durante um longo tempo, por insistência do ator, esse personagem ficou perambulando pela sala de ensaio tentando se construir. Virou piada entre o grupo. (O PAI TARTAMUDEIA ALGUMA COISA QUE NÃO SE ENTENDE, COM CERTEZA UM XINGAMENTO. A UM SINAL DO ATOR A PRIMEIRA DEPOENTE CONTINUA)
1º.DEPOENTE: (MAIS DESCONTRAÍDA) Íchi! Apanhava com razão e sem razão, com cinta e sem cinta, chinelo, vara, dia útil, dia santo e feriado também. Em hora ímpar e hora par e às vezes entre uma e outra. Era costume. Costume dos pais porque os filhos, não costumavam, não! (O PAI, FORA DA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO RESMUNGA MEIO INCONFORMADO)
PAI: Olha aí, Olhai, ó! Pô, tenho de me defender! Só ela fala! Só ela! É tudo contra eu, pô! (ANDA PRA LÁ E PRA CÁ RESMUNGANDO)
1º.DEPOENTE: Não podia namorar fora. Então eu falei: arrumei um namorado e vou trazer ele aqui pra namorar em casa. Pra quê! Tinha uma vassoura atrás da porta, ela saiu de lá e veio cantar no meu lombo. Apanhei de vassoura até quebrar. Quando andava na rua, quando voltava da escola, sem esperar eu descobria aquele homem encostado a um muro, atrás de uma árvore, me vigiando: era o meu pai. Mas o que lembro mesmo é do seu o olho arregalado quando falei que ia ver móveis para o casamento. Da apreensão quando ele saiu e do medo quando ele voltou. E da faca que ele trouxe na mão e do meu desespero em me ver esfaqueada e morta. Bloqueei a porta do banheiro com o meu corpo. Ali dentro choro e desespero, fora gritos e murros na porta. Daí, resolvi sair de casa. Porque ele era assim? Não sei, doença, acho. Até hoje tem umas coisas esquisitas: Ele diz que quer comprar casa e levar todo mundo pra morar junto.
PAI: (IRROMPE NA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO) E não quero? Quero,sim! Não tenho é dinheiro, sou culpado por não ter dinheiro? E doente não sou! Não sou mesmo, não sou, não! (AO ATOR QUE FOI RETIRÁ-LO DA ÁREA DE

REPRESENTAÇÃO) Pode perguntar pros meus amigos.
AMIGO 1: Eu afianço e dou fé, pra quarqué um, em quarqué hora, no lugar que escoiê: Bom pescador, bom amigo. Defeito, se procurá a gente encontra em quarqué um. Até em santo. Até em mim, se repararem bem vão atentá que sou mei zarôio. Soube de uma crise de rim que ele teve, fora isso mais nada. Por causa de quê? Ele tá doente?
AMIGO 2: Contra ele eu tenho que uma vez não quis m'imprestá uns dinhero. E tinha que eu sei. Tá certo que era pra jogar baraio, beber um copo e dormir com mulher que num era minha, mas ele negou o que tinha. E isso não se faiz com amigo, magoa.
PAI: (AO ATOR) Tá vendo? Tá vendo? (A UM AMIGO) Chama o Noca lá do bar. Ele vai falar bem de mim que ele me deve favor.
ATOR: Não, saindo. Não se sustenta. Um personagem ou é profundo ou não é, vale por si, pela sua força! Não precisa que outros venham testemunhar por ele! Saindo!
PAI: E eu como é que fico?
ATOR: Não fica.
PAI: Mas estou sendo acusado...
ATOR: O senhor nega?
PAI: Não, negar não nego, como vou negar, negar nada...foi, foi, tá ido; fez, fez, tá feito, é a vida... Que personagem, mané personagem, pô! (AOS DOIS AMIGOS) Ô, tranqueira! Vocês não prestam pra nada, hein? Pô, amigo do caraio! (SAI RESMUNGANDO. OS OUTROS DOIS TAMBÉM SAEM TOCADOS PELO ATOR)
1º.DEPOENTE: A terceira lembrança é curtinha e não é nem lembrança direito, é uma imagem do que eu não vi. A gente morava meio perto, meio longe de Sete Quedas, aquela cachoeira muito bonita, dizem, que agora virou represa. Ninguém me deixava ir nem levava. Eu tinha oito pra nove anos e, de madrugada, me escondi no caminhão arrumado pra sair, pra passear lá. Me descobriram. Chorei de gosto, acho que até hoje quando eu choro um pouco é por isso. A imagem que guardo é aquele aguaceiro medonho caindo, o estrondo de tremer o chão e eu pequeninha ao pé de tanta força e beleza, e aquela garoinha fina molhando meu rosto. Não vi, mas me contaram que é assim. (FICA DURANTE UM INSTANTE "VENDO" ESSA IMAGEM, MARAVILHADA) Minha quarta lembrança... (NÃO CONSEGUE SE CONTER E COMEÇA A CHORAR. O PAI QUE ANDAVA PARA LÁ E PARA CÁ RESMUNGANDO INVADE A ÁREA DE REPRESENTAÇÃO E SE APROXIMA DA FILHA. NÃO SABE O QUE FAZER, VAI SAIR MAS VOLTA NO MESMO PASSO)
PAI:Quer um copo d'água, filha? (OLHA EM TORNO) Ô, mulher, traz um copo d'água pra filha! Ligeiro! (ATOR IMPACIENTE ENTRA E FAZ UM GESTO PARA QUE ELE SAIA. ELE SAI) Só estava tentando ajudar, pô! Nem isso pode? (SAI RESMUNGANDO)
1º.DEPOENTE: Minha quarta lembrança foi um sonho. Ele pegou minha mão assim (ENTRELAÇA OS DEDOS DAS MÃOS). Ele tava com a mesma roupa, terno azul cinzento, que ele tinha sido enterrado. Uma camisa branca com listinha azul

bem fininha... (CHORA) Eu queria tanto ir com você, eu disse, me leva. (ENTRA ENTREVISTADORA COM GRAVADOR E SENTA-SE AO LADO DA DEPOENTE. É COMO A ENTREVISTADORA ESTIVESSE ALI O TEMPO TODO E CONTINUASSE A ENTREVISTA)
ENTREVISTADORA:Esse é... aquele?
1º.DEPOENTE: É, aquele que a gente ia ver os móveis... por causa de quem o pai puxou a faca pra mim... (DEPOENTE CHORA.O PAI, AGITADO, FORA DA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO FAZ MENÇÃO DE ENTRAR. A ENTREVISTADORA, SEM OLHAR PARA ELE FAZ UM GESTO ENÉRGICO PARA QUE ELE NÃO ENTRE. PAI VOLTA. ENTREVISTADORA POUSA A MÃO SOBRE AS DA DEPOENTE)
ENTREVISTADORA: Se não quiser falar sobre isso...
1º.DEPOENTE: Foi o homem que amei na vida... Se tivesse casado com ele... O pai estragou até isso... Ele disse, no sonho: ainda não, espera; volto daqui a quinze anos pra te levar. Pelas minhas contas estão faltando seis anos pra ele me levar. (RI JUNTO COM A ENTREVISTADORA) Ai, ele deitou em cima de mim, assim, sabe? E me beijou, me beijou, me beijou, me beijou, me apertou, me apertou. Ficou um tempão abraçado comigo, beijando no rosto, daí foi escorregando em cima de mim, foi indo, foi indo e foi embora. (SOLUÇA E ENXUGA AS LÁGRIMAS) Às vezes eu penso que vivo é por esse sonho. Minha última lembrança é vazia de imagens.
ENTREVISTADORA: Como assim?
1º.DEPOENTE: Um dia em cruzei o olhar com a mãe e era tanto desalento, tanto cansaço... Tinha tido briga feia em casa...
ENTREVISTADORA: Com o pai?
1º.DEPOENTE: Com o pai! Com o pai! Com o pai! Sempre ele, sempre ele atravessado, sempre aquele olhos que cortam e aquele braço que abate, que derruba, que faz baixar cabeça e nos prega os olhos no chão! (O PAI QUE PERMANECIA SENTADO, CABISBAIXO, SE LEVANTA NUM SALTO E CAMINHA DE UM LADO PARA OUTRO, AGITADO. DEPOIS, PÁRA E FICA ATENTO À CENA) Ele sempre tratou a gente como cachorro. Hoje acho que ele se arrependeu, não sei, às vezes parece... mas o que o passado marca o futuro não apaga. Então, nesse dia, cruzei olhar com a mãe...(CORTE DA FALA DA ENTREVISTADORA E PARTE DA FALA DA DEPOENTE) Ela mãe tava sentada à janela, na sala, meio iluminada pela noite clara. Cruzei olhar com ela e soprei meu desconsolo: "Cansei. Cansei dele, da vida, de tudo. Não agüento mais!" Eu esperava um consolo, mas ela fechou os olhos assim e suspirou pra mim: eu também não. Nunca me senti tão sozinha no mundo, nem ela. (CHORA. PAI ENTRA NA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO)
PAI: Dá licença? Dá licença? (AO ATOR ENCARREGADO DE TIRÁ-LO DE CENA QUE SE MOVIMENTA) Tô pedindo com educação, pô! Educação vai e vem, de mim pra você de você pra mim, pô!
ATOR: Por favor, meu senhor! (AO PÚBLICO) Eu falei, o grupo reafirmou, o diretor insistiu: "não vai dar certo"; "o personagem não tem substância"; "busca outro caminho"; mas o ator insistia: "não, tá evoluindo"; "mais à frente ele aparece"; "tô sentindo que ele tem alma". Alma é invisível, deve ser por isso que até agora, espetáculo pronto, o personagem não apareceu! (AO PAI) Por favor,

fora.
PAI: Não, deixa eu falar! Só ela fala, pô! Sou pai, tenho sentimentos!
ATOR: Então, mostra!
PAI: Mostra o que?
ATOR: Os sentimentos! (PAUSA. PAI PENSA, COÇA A CABEÇA)
PAI: Ó, vou ser sincero, não sei! Sou assim, vou fazer o quê, fazer o quê? Sou aquilo que você falou lá, antes... mal...
ATOR: Mal ajambrado.
PAI: Isso, isso, isso! Sou assim, pô, mal ajambrado, não posso ser outro, posso? Ela falou uma pá de coisa... não é mentira... mas eu também queria falar...
ATOR: Então, fala, santo Deus! Fala alguma coisa interessante porque até agora de tudo que o senhor falou, e o senhor falou bastante, nada se aproveitou. Fala, por favor. (PAI PENSA, COÇA A CABEÇA)
PAI: Mas assim? No derrepente?
ATOR: Não dá! Não dá mais!
PAI: Não, pera aí, me entrevista. Igualzinho fez com ela. Me entrevista, pergunta.
1º.DEPOENTE: Eu pergunto. Porque o senhor nos aterrorizava tanto, pai?
PAI: Eu aterrorizava? Bom... Pra ser sincero, não sei. (TODOS, SUSPIRAM CANSADOS. A DEPOENTE CRAVA NELE UM OLHAR DE RAIVA) Não, é verdade! Se eu fosse outro, outra pessoa, eu seria diferente. Não, calma, não sei explicar, mas às vezes tô na rua, e vejo passar pai e filha, abraçados,... me dá raiva, num sei porque. (OLHA A FILHA E SE APROXIMA) Se eu fosse outra pessoa podia até botar a mão e você assim, ó, (PÕE A MÃO NO OMBRO DA FILHA E TIRA RAPIDAMENTE)... Se fosse outra pessoa, se entendi bem o brinquedo de vocês aqui, seria outro personagem, e seria capaz até de abraçar...(DÁ UM ABRAÇO BRUSCO NA FILHA QUE SE ASSUSTA, SINCERAMENTE. ELE RAPIDAMENTE A SOLTA. LEVEMENTE EMOCIONADO OLHA PARA A FILHA) Se fosse outro acho até que cariciava seus cabelos, filha... (PASSA A MÃO, MAIS SEGURO, ENTRE OS CABELOS DA FILHA. A FILHA SE LEVANTA CHORANDO E MEIO QUE FAZ MENÇÃO DE ABRAÇAR O PAI, MAS PARA, RÍGIDA)

1º.DEPOENTE: Se você fosse outro, pai. (PARA SOLTA-SE RAPIDAMENTE E REASSUME O JEITO ANTERIOR E A FALA ATRAPALHADA)
PAI: É, se eu fosse outro, mas sou assim, tenho culpa? Pra ser outro hoje, eu já teria de ter sido outro, antes, o que não fui. É por isso que isso que vocês viram aqui nunca aconteceu.
1º.DEPOENTE: (TRISTE, SEM EMOÇÃO) Você não é outro, né, pai, e o passado não volta pra gente fazer diferente.
PAI: (PARA O ATOR) E, aí, deu, melhorou, ficou legal? (ATOR MENEIA NEGATIVAMENTE A CABEÇA) Então, não sei, não sei o que vocês querem, não sei o que minha filha quer, não sei, pô! Sou isso, tenho amigos, gosto de

pescar, de tomar umas... Então, sou mal ajambrado, fazer o quê? Não posso voltar atrás e daqui pra frente depende do que fiz. E não sei porque fiz, pô, não sei! Não sei! Quando eu via, eu já tinha gritado e quando dava fé de mim, quando pegava de novo o governo de minhas raivas, a menina já tava lanhada de pau, marcada de cinta, desfeita em choro. Pergunta porque eu fazia isso: Não sei, pô! (SE EMOCIONANDO) Porque eu sou esse desgoverno? Não sei! (AO ATOR) Diz você aí que é estudado! Gostaria de ser o que não sou, mas sou isso. (A FILHA) E fecha os ouvidos porque você nunca vai ouvir isso de mim! Sozinho eu choro, sozinho dói... nessas noites andando no escuro eu me vejo e digo pra mim: eu creio em Deus e sei que vou para o inferno. (RETOMA O PERSONAGEM SIMPLÓRIO) Mas é isso, eu não sei! Já me disseram: "as raivas vem do fundo", que fundo é esse? Fazer o quê, pô? Vô indo, vou passar no bar no Noca e tomar uma. Mas acho que personagem também é gente e tem gente que nasce assim também, mal ajambrada. Até logo, desculpa qualquer coisa, então, ter tomado o tempo dos senhores todos. (À SAIDA PARA O MOVIMENTO E OLHA PARA A DEPOENTE QUE ALHEIA CONVERSA COM A ENTREVISTADORA) Vou para o inferno... Eu devia ter nascido ateu.
1º.DEPOENTE: Então, minha última lembrança é sem imagem...
ENTREVISTADORA: Não entendo...
1º.DEPOENTE: É uma neblina, uma coisa em branco que está na minha memória. Não lembro se é alguma coisa boa que não lembro ou alguma coisa que está esperando eu viver para ser lembrada. (MUDA O TOM, SORRI) Mas deixa eu lhe contar uma coisa engraçada, não tem nada a ver com o passado... Tenho marcas, mágoas mas isso não me sufoca... maior é a vida e as pequenas alegrias que todo dia colho e planto. O mais é que sinto é que me falta alguma coisa...

Cena 4 – A GRANDE VULVA, CONTINUAÇÃO (1)

(APRESENTAÇÃO DO "PAS DE DEUX" DE MARCINHA E FERNANDO, ENTREMEADO DA VELHA À PROCURA DE SALOMÃO)
ATOR: Num ensaio cabe tudo, vale todas as tentativas para encontrar o fio da meada, a linha escondida que, se puxada e seguida, vai desembaraçar toda a trama de cenas, discussões, improvisações e propostas que formam a massa, às vezes confusa – é o nosso caso-, da criação de um espetáculo. Foi por isso que, apesar de enfrentar severa resistência na forma de motejos, facécias, risotas e escárnio, eu insisti na construção da saga da grande vulva. (FALANDO SOBRE A VOZ DOS ATORES QUE RECLAMAM) Agora sou Mahmudin, tratador de animais, e a caravana passa enquanto os cães ladram e a plebe vocifera e lança maldições. Mulheres choram, mas a caravana de uma centena de camelos avança por aquela terra árida em direção ao deserto. Longe, lá atrás, a cidade de Al Zathar com suas cúpulas e minaretes brancos; mais perto, a poética sombra dos camelos projetada nas dunas de areia pelo sol poente; e aqui, estou eu, a pé, na rabeira, pisando troços e mais troços de bosta despejados pelas bundas desses malditos animais destemperados. Anoiteceu, acampamos. Os guerreiros

se juntaram à luz e ao calor da fogueira, eu me juntei a baba e ao fedor dos camelos. (ATORES SE AQUECEM EM VOLTA DO FOGO)
IUSUF: Das maravilhas criadas pelo Todo-poderoso não consta em nenhum livro santo a existência de tamanha abominação. Ou não existe ou é criação do demônio e, de uma forma ou de outra deve ser destruída para que não sobreviva nem na imaginação humana.
GUERREIRO: E onde se encontra?
IUSUF: Em lugar incerto e não sabido. Sabe-se que brota de uma terra úmida no meio do deserto, oculta por um cipoal emaranhado e escuro...
GUERREIRO: Ouvi dizer que é loiro.
IUSUF: Depende do sol. Às vezes é ruivo. Uma fonte de águas límpidas indica a posição dos imensos lábios e logo abaixo, muito bem disfarçado, a boca, o rasgo, o abismo que se perde nas entranhas da terra. O homem é atraído por emanações aromáticas, arrufos, gemidos e sibilações. E ali se trava a batalha. O sangue ferve, os músculos tremem e, não importa quanto heróico seja o guerreiro, uma loucura de prazer e delícia o atinge, sua força é drenada e ele cai ao lado exausto. (IRÔNICO) E em geral dorme. (MAHMUDIN DEIXA OS CAMELOS E EXCITADO PELA NARRATIVA SE APROXIMA) Então a boca se abre e traga o guerreiro e ele retorna de suas entranhas transformado, fraco, covarde, manso, imprestável para as lides da guerra.
MAHMUDIM: Eu que já sou meio fraco, covarde e imprestável para a guerra achei que não era mau negócio. E ericei as orelhas.
IUSUF: E não é tudo. Na direção norte da grande-vulva, acima de um vale, existem dois montes. Do pico de um deles escorre leite, do outro, mel.
Mahmudin E Mahmudin que só conhecia mel das histórias e só tinha bebido leite na infância, lambeu os beiços e se achegou àquela roda de guerreiros.
GUERREIRO: E por que vamos ao encontro desse monstro terrível, um dos guerreiros perguntou?
IUSUF: Para destruí-lo. Essa abominação dá à luz estranhas e grotescas criaturas, seres sem geometria, tipos sem forma, sem utilidade nem necessidade. Sabe-se lá que monstros é capaz de gerar suas entranhas. Dizem até que dentro dela os mortos são plantados como sementes e de lá retornam vivos, transformados em formas impensáveis. A vida é cíclica e sem fim, não há morte nem céu. Isso é uma blasfêmia! Seus prazeres e delícias sem controle arrastam os homens à insensatez e loucura. Mais alguma pergunta?
MAHMUDIM: Fez-se silêncio de medo em cada coração daqueles guerreiros. Mas eu que não era guerreiro, cuja maior delícia experimentada na vida foi assistir uma vez , de longe, um banquete de carneiro com tâmaras, kaftas, homus, babaganuche, esfihas do habib e quibes do Almanara (VÊ) "olha só com que expressão de prazer ele come o raleu com mel"; "olha lá, olha lá, com que gosto ele enche a boca de arroz marroquino", vibrou Ahmed do meu lado; "Repara nos olhos daquele", gritou Farid, " ele vai pegar damasco com tahine", "aposto que ele escolhe ataif"; "Nada!, vai se jogar num fatouche de queijo de cabra!" e eu mais uma platéia de trinta mendigos aplaudimos quando aquele conviva mergulhou no prato de coalhada seca com mel, nozes e gergelim! Ah, o esforço

artístico de imaginar as sensações daquelas línguas e lábios, de adivinhar cada sabor, perfume, sensação. Saímos dali com a barriga vazia, mas com o espírito repleto de poesia.
IUSUF: (IRRITADO COM A DIGRESSÃO DO ATOR QUE FAZ MAHMUDIN) Mais alguma pergunta?
MAHMUDIN: Qual a forma, textura, cor, temperatura, aspecto da grande- vulva e o atalho mais próximo?! (OS GUERREIROS OLHAM BRAVOS PARA MAHMUDIN) Já estou indo cuidar dos camelos. (AFASTA-SE, MAS CONTINUA DE OLHO E OUVIDO NA CONVERSA)
IUSUF: Preciso de um batedor que se aproxime e colha informações. Algum voluntário? (MAHMUDIN LEVANTA A MÃO)
MAHMUDIN: Eu! (ATOR DESMONTA O PERSONAGEM)
ATRIZ : E daí?
ATOR: Daí não sei.
ATOR: Tá esquisito. Essa fantasia não forma uma unidade de estilo com o realismo dos depoimentos...
ATRIZ : Ainda sou contra.
ATOR: Eu também. Acho perda de tempo.
ATOR: Eu continuei com a saga, teimoso que só carne de pescoço!

Cena 5 – SEGUNDA DEPOENTE, A TOLA

ATRIZ : Contam que poesia são palavras que Deus não disse. Como podem ser gritos esquecidos que um dia, inesperados, vibram no ar fino da manhã, não sei. Ou talvez seja o desencontro de intenção e gesto, a tola articulação de sopro, som e sentido das palavras de uma criança, também não sei. O que sei é que para mim esta história é poesia, uma poesia tola e risível, uma trova ordinária que ecoa no dia-a-dia da cidade e, no entanto, emociona.
ATOR: É a história de uma tola, cujo coração de criança não cresceu.
ATOR: Era uma vez um pai, uma mãe e seis filhos e um cachorro, o jagunço. Eles moravam num sítio em Minas.
2º.DEPOENTE: Um sítio bem, assim, tipo, eram vários, mas nós -morávamos num sítio pequeno que era do meu pai. Era muito bom, não era nada, assim, de muito luxo nada, mas a gente tinha fartura em casa. Só que meu paizinho bebia. Muito.
ATRIZ : Então, como em todas histórias infantis, num triste e belo dia a Mãe adoeceu. O Pai bebia cada vez mais, cada vez mais, até que perderam o sítio. Daí, num outro dia belo e triste a mãe morreu. Vai, daí, que...
2º.DEPOENTE: Não, não tão ligeiro que a vida não corre assim, nesse atropelo, e uma história só vale pelo que faz reviver. Da-me um tempo pra relembrar o rosto magro e bom da Mãe, bacia de roupa na cabeça, chinelo de dedo no pé, debruçada sobre o fogão cheirando a fumaça, alho, cebola e coentro. (SORRI COM SE A VISSE) Ah, deixa fazer minha mãe reviver um ‘cadinho. (PAUSA) Chegou um dia e a velha árvore tombou. O céu na cabeça, os pés no chão, ali,

os oito, sem casa nem rumo, foi assim que ficamos. (DEPOENTE FAZ UM GESTO COM A CABEÇA PERMITINDO A CONTINUAÇÃO DA HISTÓRIA)
ATRIZ : Ficaram ali um tempo e até mais de um tempo, choveu grosso, estiou, secou e ali ficaram mais um tempo. Choveu fino e a caçula, que é ela (APONTA A DEPOENTE) suspirou e pediu:
2º.DEPOENTE: Vambora, pai!
ATRIZ : E enfileirados, em silêncio, seguiram pelo caminho o pai, os seis filhos e o cão, jagunço.
PAI: (ATIRANDO PEDRAS) Vorta pra trás, bicho à toa! Te arrenego! Fica guardando o lugar da sua dona!
ATRIZ: E seguiram pela estrada. O cão latiu como querendo falar, depois ganiu, ganiu e ganiu baixinho e deitou na terra revirada e úmida, ao lado da cruz. Pai e seis filhos andaram, andaram, andaram até chegar na cidade.
2º.DEPOENTE: Era Poços de Caldas...
ATRIZ : O que a menina não sabia era que nessa cidade morava uma ogra terrível.
2º.DEPOENTE: Uma rua perto do centro, muito boa, mas a gente morava num porão sujo, duas camas pra seis... o Pai não punha o que comer dentro de casa. Meu pai era trabalhador, mas fim de semana era só pra beber e jogar. Minha irmã adoeceu, falaram doença ruim... (ARMA-SE UMA MESA DE TRUCO. ENTRE ELES O PAI. OS QUATRO ESTÃO TODOS VOLTADOS PARA O PÚBLICO, MAS AGEM COMO SE ESTIVESSEM AO REDOR DE UMA MESA: FAZEM GESTOS E SINAIS ESTRANHOS, CRIAM ATMOSFERA DE BLEFE, DE DESCONFIANÇA, OLHAM-SE DE RABO DE OLHO, ENFIM, JOGAM.)
JOGADOR 1: Sou mão que manda jogo!
JOGADOR 2: Sou pé, não sou de sapé!
PAI: Truco!
JOGADOR 4: Venha! Joga a rapa do tacho! (PAI JOGA)
PAI: Da onde saiu essa, tem mais! Primeira nossa.
JOGADOR 1: Torna!
PAI: (PARA SI) Sou um canalha. Devia estar com as crianças. (PARA A CARTA) Vai lá trancar o pé!
JOGADOR: Não atravessa que eu truco!
PAI: Então, fala o nome do jogo, uai! (PARA SI) Sai da mesa, homem! Muda o rumo dessa vida que despenca!
JOGADOR 4: Ah, se não falo!, falo: truco!
PAI: Segue o enterro pra sua cova, reboco de igreja velha! (JOGAM) Vou perder o dinheiro da semana nessa mesa, eu sei. Até o último tostão, eu sei! (ACABA A SEGUNDA)
ATRIZ: Aqui, na cidade, ninguém ouvia, mas lá longe, no antigo sítio os uivos do cachorro jagunço de vez em quando ecoavam no silêncio e a vastidão da noite. Quem viu o desassossego do pobre bicho falou em aflição, em revelar coisa que só os bichos sentem e sabem. Mais de uma pessoa falou " esse bicho tem um segredo guardado" e eu não descreio.
JOGADOR 4: (JOGA) Agora quem pode mais chora menos!

PAI: Seis, ladrão! (PARA SI) Cria vergonha na cara! Pede licença e sai. No porão criança chora de fome e medo! (AO ADVERSÁRIO) Meio-pau, parede sem esteio! Telhado sem cumieira!
JOGADOR 4: Desce! Bananeira que já deu cacho, cavaleiro sem estribo!
PAI: (JOGA) Pode com sete-copa, resto de coisa à toa?!
JOGADOR 4: Eu não, mai o zápe pode! (O JOGADOR 4 E 2 RIEM E VIBRAM. PAI SE AFASTA, CABISBAIXO, FALANDO PARA SI) Desespero de jogo! Desespero de vida! Agora, você vai beber, canalha, até perder o juízo, até consumir o último tostão, até chegar de quatro em casa. Até rolar pra cama e dormir sem sonhos para não ter de olhar os filhos, de olhar a vida! Oh!, vontade de dormir pra sempre, meu Deus! Eu sou canalha!
2º.DEPOENTE: Um dia vocês não acreditam quem apareceu no portão da casa onde a gente morava: o jagunço! Descobriu a gente nessas distâncias de que é feito o mundo!
ATRIZ : O cão latiu como se quisesse falar e olhou e ganiu como quem lamenta não ser entendido. Por uma semana, zanzou pela casa e pelas ruas como quem não sabe o rumo e, no fim disso, deitou ao lado do portão, olhou para a menina com os olhos tristes de quem parte. Ganiu e morreu com o peso de seu segredo. O mundo ainda é lugar de mistérios. E o tempo passou.
2º.DEPOENTE: E o tempo passando, fiz oito anos e trabalhava na casa de uma dona. Por coincidência o marido dela trabalhava no carteado onde meu pai jogava.
PAI: Minha mulher gosta muito dela, disse o Júlio, o tal do carteado. "Se me der vinte mil réis eu dou a menina de papel passado, propus." O Júlio ficou de pensar.
IRMÃ: "De maneira nenhuma! Passo o que tiver de passar, mas minha irmã fica comigo!", eu disse assim que saí do Hospital. (PARA A DEPOENTE) Vem. (IRMÃ PEGA A DEPOENTE PELA MÃO E CAMINHAM EM DIREÇÃO AO FUNDO DO PALCO)
2º.DEPOENTE: Aonde a gente vai?
IRMÃ: O pai se juntou com uma mulher e os irmãos vão morar com ele, longe, lá no interior de São Paulo.
2º.DEPOENTE: E a gente fica sozinhas, aqui, pelo mundo?
IRMÃ: Vou trabalhar na casa de uma mulher muito boa. Você vai comigo.
PAI: (TIRA AS ROUPAS QUE O IDENTIFICAM COMO PAI E AS ENTREGA A OUTRO ATOR QUE AS GUARDA) E aqui abandono esta história dentro da qual, como personagem como puderam ver, não tive lá muita importância. Como ator sempre me perguntei por que, nas histórias infantis, o Pai é, em geral, ausente, fraco, distante dos filhos. Acho que é porque as histórias infantis são reais demais. (FAZ UM GESTO À ATRIZ QUE RETOMA A HISTÓRIA)
ATRIZ: Mas, o que as crianças não sabiam é que aquela mulher muito boa era, na verdade, uma ogra que detestava criança. (FORA DA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO UM ATOR FAZ UMA COMPOSIÇÃO DE UMA OGRA GROTESCA, RISÍVEL)
ATOR: (IRONIZANDO A COMPOSIÇÃO DA OGRA) Num ensaio cabe tudo, mas algumas coisas a polícia devia proibir. (ATORES RIEM)

ATOR/OGRA: (SÉRIO) Tudo bem? Podemos retomar a representação à sério? (AO PÚBLICO) Gostei de verdade daquelas duas meninas quando as vi. (ATOR COMEÇA, FORA DA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO A SE CARACTERIZAR COMO IRINEU. VESTE PALETÓ E ENSAIA ARES, EXPRESSÕES E PASSOS DE URUBU MALANDRO)
2º.DEPOENTE: Não demorou muito ela começou me bater.
OGRA: Sou sincera, não tinha muito controle dos nervos. E, depois, vocês sabem, criança azucrina, tira a gente do sério...
2º.DEPOENTE: Não podia rir, cantar, brincar que apanhava...
OGRA: Ria fora de hora, não gosto de canto e criança precisa de eixo, educação, saber se portar...
2º.DEPOENTE: Ficou tuberculosa e só eu entrava no quarto pra cuidar dela. Ela não deixava as filhas passarem da porta.
OGRA: Eram meu sangue, a outra era uma órfã solta no mundo que acolhi, dei casa, comida... Por pior que fosse, ela tinha um teto.
2º.DEPOENTE: Freqüentava tudo que é religião...
OGRA: Com que esforço eu buscava paz de espírito!
2º.DEPOENTE: Um dia me pegou pela mão e me levou pra passear à beira de uma represa. Ficou ali, parada, olhando a água.
OGRA: Às vezes a morte é paz.
2º.DEPOENTE: Fiquei com medo que ela se jogasse e me levasse junto. Quando tirei o primário, ganhei um prêmio do rotary como melhor aluna. Fui jantar num hotel chic, só gente rica, eu com um vestidinho simples, nem sabia como comer com aqueles talheres, declamei uma poesia e foi um sucesso. Quando cheguei em casa, apanhei.
OGRA: (OGRA COMEÇA A SE EXPLICAR TALVEZ COM SINCERIDADE, MAS AOS POUCOS DEIXA-SE LEVAR PELO DISCURSO ATÉ TORNAR-SE DEMAGÓGICA. A IDÉIA É QUE CONSIGA CONVENCER O PÚBLICO DE SUA CONCLUSÃO ABSURDA) Deixa explicar, porque cada coisa que a gente faz tem de ter explicação, se não o mundo fica à deriva, como barco desgovernado, folha em tempestade. Sou uma ogra, está certo, mas sou uma folha, quem sopra a tempestade onde eu me debato? Estou sendo clara? É claro que sou o mal, sou uma ogra, mas sou uma ogra que filosofa. E pergunto, qual a raiz desse mal? A ignorância, já dizia Sócrates, "O mal é a ignorância do melhor!", afirmava o velho sábio. Aquele que trilha o mal apenas ignora o melhor caminho. Pode-se culpar a ignorância? É justo me punir como me punem por ignorar o que me torna má? (ATOR COMPÕE O PERSONAGEM DO PAI DA PRIMEIRA HISTÓRIA) Repito: Sou só uma folha batida pela tempestade (ENXUGA OS OLHOS EMOCIONADA) Se não nasci ogra, quem me transformou nisso? Se nasci ogra que culpa tenho disso? A rejeição me lacera a alma e só reafirma o mal que tem poder sobre mim.
2º.DEPOENTE: Mas a criança que eu era sem saber se explicar como um adulto sabe, sem saber o caminho das palavras, sem conhecer a mágica de transformar palavras inocentes em discurso cínico, a criança que eu era, sem saber o que sei agora, apenas arregalava os olhos enquanto aquela mulher se aproximava com cara em raiva e cinta na mão. (ENTRA IRINEU NA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO)

ATRIZ: A pobre órfã sabia que a única solução era crescer...
2º.DEPOENTE: Mas se cresce muito devagar... E agora eu quero que a história corra ligeiro.
ATRIZ : Então, cortamos dias, meses, anos, cenas, imagens duras de brotar lágrimas, outras tolas de arrancar riso, umas quantas alegrias singelas de gente pobre. Só não mexemos na esperança que é um valor permanente nas histórias de crianças.
ATOR: E na inocência porque, como dissemos, o coração dela não se tornou adulto. E assim muito tempo correu.
IRINEU: Sou Irineu, músico de sonoridades imprevistas, alfaiate de costuras invisíveis, fino corte e feitio, amigo, honesto, absolutamente sincero... e um pouco mentiroso, confissão que só reforça a minha sinceridade. Quando olhei pra ela...
2º.DEPOENTE: Sabe quando tudo se abre? O sorriso, a alma, o tempo? Uma roseira num canto de quintal que depois de quase trinta anos de espera abre sua primeira flor. Era eu.
IRINEU: Ali, no ato, bato o olho e coração ribomba como surdo, vibra como corda mi de cavaquinho. Falei, é essa!
2º.DEPOENTE: Adoro cantar, cantava em coral. Ele é músico, isso é um sinal, a senhora não acha? (IRINEU E DEPOENTE SE ABRAÇAM)
ATRIZ : Começou! Vamos poupar vocês todos das cenas e descrições melosas da paixão dos dois. Sabe, aqueles arrufos, suspiros, brilho nos olhos e riso tonto na boca... aquela coisa grudenta que pega e não larga...
ATOR: Aquela exposição pública de afeto, beijos escandalosos, olhares lânguidos, excesso de mel de matar diabético!
ATRIZ : Melúria tanta que faz raiva e dá entojo se não é com a gente! Vamos poupar vocês porque quem se apaixonou sabe como é, quem não se apaixonou que é que está esperando? Vai, correndo que vale a pena. Então, por meses, mais de ano, foi esse "geme e não dói", "morde e não fere", "benzinho pra cá, mozão pra lá", "já vou, fica mais" de dar nos nervos de monge tibetano.
2º.DEPOENTE: Isso é inveja pura!
ATRIZ : O pior é que é! Um dia... tanto na vida quanto nas histórias tem sempre "um dia"...
IRINEU: É o contrato, minha bela! Sou artista preso a contrato, ao empresário...Ele arrumou essa turnê...
2º.DEPOENTE: Faltavam três meses para o casamento.
IRINEU: O tempo justo! Dois meses de temporada, volto cheio da grana em tempo de preparar tudo. Depois... é Itália, teatro Scala de Milão, num teatro chic daqueles tocando meu cavaquinho, ói, que glória! Fui.
VIZINHA: E a tonta acreditou. Vi logo o que tinha acontecido quando ele não voltou nem deu notícia. Até falei pra Odete, minha vizinha de frente, aquela que fala da vida de todo mundo e que se pegou semana passada com a Zuleide que é uma tal que recebe em casa homem que não é parente nem marido... sabe, né? ...dizem até que o marido sabe, desavergonhado! Não quer saber de trabalho, o vagabundo, só fica jogando bilhar no bar do Gera, que é um antro de jogatina e

"tóchico", todo mundo sabe. O Gera andou esticando o olho pra mim, mas como sabe que sou bem casada e direita agora tá mirando a Odete pra quem eu falei: Irineu não volta, fugiu pra não casar! Ah, desculpe, sou Zaíra, vizinha de parede e meia com ela. (APONTA A 2º.DEPOENTE)
2º.DEPOENTE: Chorei e esperei. E chorei de novo e de novo esperei. Ele volta.
VIZINHA: Volta nada, percebi logo! Aliás, percebi pelo jeito dele, músico, artista, você pode contar! Aliás, percebi antes quando bati o olhar nele. Os olhos contam tudo, é só saber ler. Eu sei. Quer saber? Aliás, até, acho que percebi quando ela (APONTA A DEPOENTE) uma veio morar aqui anos atrás: essa vai ser infeliz. Ir pra Itália pra tocar cavaquinho? É muita inocência! Só tonta acredita!
2º.DEPOENTE: (ENXUGA AS LÁGRIMAS) Ele volta. Dois meses sem notícias, ele volta. Três meses... Uma noite tocou o telefone.
EMPRESÁRIO: Aqui é o empresário do Irineu. Desculpe o sotaque, é que estou falando de New York. Irineu está vivo. (ATORES VIBRAM JUNTAMENTE COM A DEPOENTE. SOLTAM FOGUETES, GRITAM, APLAUDEM) Não estou ouvindo, tá tendo festa aí?
2º.DEPOENTE: É a alegria. Nova York? Mas ele não viajou para a Itália?
EMPRESÁRIO: Itália? Sim, a turnê começou pela Itália, depois viemos pra cá. E foi aqui que aconteceu a desgraça.
2º.DEPOENTE: Ah, meu Deus!
EMPRESÁRIO: Ele está vivo e inteiro, só que perdeu a memória. É, amnésia. Os médicos pediram que alguém muito importante escrevesse para ele. Pensamos em você.
2º.DEPOENTE: Pra onde escrevo?
EMPRESÁRIO: Mês que vem volto ao Brasil. Então, pego a carta com você.
2º.DEPOENTE: Em que hospital ele está?
EMPRESÁRIO: A ligação está ruim... quando chegar a gente se fala... tchau.
2º.DEPOENTE: (ESTRANHANDO) Tinha um som de gafieira de fundo... Acho que ele ligou da casa de show onde estão em temporada.
VIZINHA: Ai, que burra! Nova York tem gafieira? Lá é chic, tonta! Só tem aquelas música de violino, de maestro.
2º.DEPOENTE: Estranhei que o empresário nunca me disse o nome do hospital.
EMPRESÁRIO: É o tratamento. Você não pode falar nem ir escrevendo pra ele assim, sem mais nem menos. Tem dia que o médico deixa o Irineu ler só cinco linhas. Ele pode ter um colapso!
2º.DEPOENTE: Sagrado Coração de Jesus! E passou um tempo, eu escrevia e esperava até que recebi uma carta do Irineu. No envelope o carimbo: Bruklin, bê, erre, u, ka, ele, i, ene! Passou outro tempo e, então, um dia... Nas histórias e na vida sempre tem o dia que se espera.
VIZINHA: Eu estava na janela olhando a vida dos outros e cuidando da minha , quando vi: (LEVANTA A CABEÇA, ARREGALA OS OLHOS) Não acredito! (CHAMA COM GESTOS) Cirina! Corre aqui, menina! Cirina é minha vizinha, corticeira que ela só! Olha lá, é o Irineu que apontou na rua!
2º.DEPOENTE: Ái, que alegria também dói e apertava o peito quando corri pela rua e gritei o nome dele! Ái, se eu caísse morta quando ele me abraçou já teria

valido a vida! Ái, que é bom doer e chorar assim! (ABRAÇAM-SE)
VIZINHA: Eita!, precisa disso tudo, Cirina? Num dou dois mês de sessenta dias e ele some de novo, a Cirina fofocou. Eu só concordei. E perguntei: por que será que ele voltou? Dinheiro ela não tem pra dar a ele, maliciou a Cirina. Quem sabe outras vantagens? falei pelo puro prazer de raciocinar. (APROXIMA-SE DOS DOIS) Benvindo, seu Irineu. Muita gente aqui já lhe dava como morto e enterrado, lá no estrangeiro, foi a saudação de Cirina. Eu elogiei: está forte, engordou até. Comida boa no hospital do estrangeiro, né, seu Irineu?
2º.DEPOENTE: Vamos entrar, Irineu...
VIZINHA: A Cirina aqui está seca pra saber o que aconteceu...
2º.DEPOENTE: Traumatismo craniano.
VIZINHA: (PAUSA; VIZINHA , NÃO ENTENDE. REPETE A FRASE ANTERIOR COMO SE NÃO A TIVESSE FALADO) Sim...entendo. A Cirina aqui está seca pra saber o que aconteceu...
2º.DEPOENTE: Foi fratura na cabeça, dona Zaíra!
VIZINHA: Sei, sei. E ficou cicatriz pra gente ver? Que que acontece? Racha a cabeça e entra ar ou é a memória que sai pelo racho? (DEPOENTE PUXA IRINEU) Saiu pisando duro, sem responder, a mal educada! Gente grossa!, rematou Cirina. E bem rematado!
ATRIZ : A felicidade da presença, a alegria da volta foram maiores que as perguntas. Mais estranho que essa história toda foi a figura do pai. (SÓSTENES ENTRA NA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO)
SÓSTENES: Sóstenes, prazer em conhecê-la e a família!
2º.DEPOENTE: O senhor é pai do Irineu?
SÓSTENES: Desde o nascimento dele! (RI DA PIADA SEM GRAÇA)
2º.DEPOENTE: O senhor é muito novo, desconfiou meu irmão.
SÓSTENES: Conservado, minha família é toda genética, assim. Vocês podem ficar sossegados: Irineu é boa pessoa, um grande amigo... de seus amigos, excelente filho. Lá na Bahia, minha terra...
2º.DEPOENTE: Bahia? Parece que o Irineu falou que o senhor era de Pernambuco.
SÓSTENES: O registro é de Pernambuco, nascimento foi na Bahia, ali quase na divisa. Minha família tava em viagem.
2º.DEPOENTE: E aquele homem meio esquisito contou história comprida; que foi caminhoneiro, conhecia Brasil inteiro, era viúvo de uma tal de Alice, tinha sido figurante da extinta TV TUPI e personagem de filme de Oscarito e Grande Otelo, infelizmente cortado na edição.
SÓSTENES: Inclusive na semana passada em estava relembrando com a Alice...
2º.DEPOENTE: O senhor não é viúvo?, questionou minha irmã mais velha.
SÓSTENES: Fui... sou. É que sou espírita, kardexista, freqüento mesa branca e toda semana converso com a Alice, com o espírito dela... às vezes, até com o ectoplasma...
2º.DEPOENTE: E assim foi por aquela tarde a fora de domingo, meio que convencendo, meio que não convencendo minha família. Ao despedir foi mais estranho. (SÓSTENES PEGA AS MÃOS E OLHA NO FUNDO DOS OLHOS DA

DEPOENTE)
SÓSTENES: Gostei muito de você e de sua família. Vocês são tão gente decente que até confesso: sou pai do Irineu, mas ele não te merece. Não te merece mesmo! (SAI)
2º.DEPOENTE: Esquisito, né? (ATORES COLOCAM UMA GRINALDA NA CABEÇA DA DEPOENTE) Mas o que é uma frase esquisita perto de um sonho? (IRINEU POSTA-SE AO LADO DELA DE ÓCULOS ESCUROS)
2º.DEPOENTE: Óculos escuros, Irineu?
IRINEU: Despedida de solteiro. Bebi e chorei muito de emoção; meus olhos estão vermelhos. (FELIZ, DEPOENTE SE ESTREITA AO CORPO DELE)
ATRIZ : E assim seguiram a vida num apartamentinho na zona do Glicério. De vez em quando, Irineu trabalhava aqui e ali como alfaiate. Outras vezes viajava, passava semanas fora.
IRINEU: Temporada. "Todo artista tem de ir aonde o povo está", pô!
2º.DEPOENTE: Eu trabalhava no hospital, vendia roupa e cuidava de paciente em casa, fisioterapia, essas coisas, pra garantir a casa. Uma noite, tarde, dona Gita e o motorista dela foram me levar em casa.
VELHA JUDIA: Oye, oye, oye, menina! Aquela mulher na calçada está nua, quase. Aquilo não é calcinha, é um bandeide!
2º.DEPOENTE: É um travesti, dona Gita.
VELHA JUDIA: Mas nem Sodoma e Gomorra no tempo do patriarca Abraão! Isso aqui não é lugar pra você, menina! Vou arrumar um lugar melhor pra você morar. E arrumei mesmo. Seis meses depois estavam no Bom Retiro. Agora só falta os filhos, menina.
2º.DEPOENTE: É meu sonho ter uma menina, mas os médicos disseram que não posso.
VELHA JUDIA: Como? Jovem e sadia, não pode? Eu não devia fazer isso porque sou judia, mas também já sou meio brasileira. Se der errado, o Todo-poderoso que me perdoe, se der certo é porque ele aprovou. Vamos?
2º.DEPOENTE: Fui, fomos à meia-noite no cemitério rezar no túmulo de Maria da Féa, aquela que foi morta pelo Chico Picadinho. Dizem que virou santa, assim, por baixo do pano – a Igreja não aceita – mas ela resolve essas coisas. E não é que resolveu?
ATRIZ : Também vamos poupar vocês de todas as melúrias, descrições e afirmações sobre a beleza, esperteza e inteligência dos recém-nascidos. Todas as mães são iguais e todos os bebes também: lindos, ponto!
ATOR: E a vida seguiu; Irineu, pouco amigo do trabalho, mas tinha adoração pela filha.
IRINEU: Tenho nada contra mulher sustentar a casa, não. Não tenho essa mente antiga. Faço minhas coisinhas aqui, ali, como artista da música e do corte e costura. E fico mais com a menina, tem três anos, ó que gracinha, vem com o papai, já que a mulher não tem tempo.
ATRIZ : Foi então que um dia...
2º.DEPOENTE: Passa rápido por esse dia porque não vale a pena cobrir com muita tristeza a quadra de alegria que foram aqueles anos.

ATOR: Um dia o Irineu saiu à rua, veio um carro num zas-trás e pá, pum, crash, perda total: o Irineu morreu. (PERGUNTA POR GESTOS À ATRIZ SE ESTÁ BOA A NARRATIVA) Passou um mês, dois meses, a vida entrando nos eixos, quando...um dia...
ATRIZ : Toca o telefone. Uma prima que estava em casa, que sou eu, atende. Alô? (PARA ATOR) Você faz o outro lado da linha.
ATOR: O outro lado da linha: Que foi que você fez com o Irineu?
ATRIZ : Que foi que eu fiz? Ele é marido da minha prima, ele morreu.
ATOR: Que foi que você fez com ele? Eu sou filha dele.
ATRIZ : Como filha dele, ele é casado com a minha prima.
ATOR: Mas ele também é casado com minha mãe e com papel e tudo.
ATRIZ : Aqui também é com papel e tudo.
2º.DEPOENTE: Chegou lá em casa uma italianona, bem branca com a filha. E com certidão, fotos de casamento. Eu também mostrei certidão e fotos de casamento, ele com óculos escuros; por isso! Aí tudo fez sentido. Ele era separado e vivia comigo. Aí ficamos brigando pelos poucos bens e pelo morto. No final, ela ganhou o morto, meu casamento foi anulado. (DÁ DE OMBROS) Mas eu já tinha ganhado o vivo. (RI. ENTRA A VIZINHA, MENEANDO A CABEÇA)
VIZINHA: (AO PÚBLICO) A senhora já uma tonta igual? Virou, mexeu, andou, parou, seguiu, triscou pra chegar nisso: não é casada, não é viúva, não é solteira.
2º.DEPOENTE: E, daí, dona Zaíra? Tive até mais do que sonhei em toda infância: casei, amei...
VIZINHA: Amou o quê? Ele lhe enganava!
2º.DEPOENTE: E eu sabia? Quando eu soube já tinha sido feliz e não dava mais pra mudar isso. Sou tonta, tonta, tonta, dizem, mas é tonta que vou vivendo feliz. E muita gente esperta que conheço passa a vida tropeçando em amargura. Tenho nada a reclamar de mim, não. Dos outros, pra quê?

Cena 6 – A GRANDE VULVA, CONTINUAÇÃO (2)

(CLIMA DESCONTRAÍDO DE SALA DE ENSAIO. UM ATOR SE ALONGA, UMA ATRIZ ARRUMA AS ROUPAS, OUTROS CONVERSAM, ETC. UMA ATRIZ-REGENTE BATE PALMAS)
ATRIZ : Vamos lá! A marcha dos guerreiros.
ATOR: Com figurino?
ATRIZ : Não precisa. Com afinação e ritmo, pelo amor de Deus!
ATOR: As duas coisas ao mesmo tempo?
ATRIZ : Sem piadinha!
ATOR: Você que começou! (ATRIZ ESTALA OS DEDOS PEDINDO PRONTIDÃO, ATORES SE AGRUPAM. ATRIZ DA O TOM E REGE O INÍCIO DO CANTO. O RESULTADO É TERRÍVEL)
ATRIZ: Assim não dá! É melhor tirar essa música do espetáculo.
ATOR 2: Não, vamos lá, gente. Concentra!
ATOR 3: Tensiona o esfíncter pra relaxar a garganta! (ATORES RIEM. ATRIZ O

OLHA COM RAIVA. ATOR 3 FALA ENTRE IRÔNICO E SE DESCULPANDO) É uma técnica de canto, oras! (ATRIZ MENEIA DESCONSOLADA, MAS RAPIDAMENTE ESTALA OS DEDOS. ATORES ENTRAM EM PRONTIDÃO E COMEÇAM A CANTAR. A PRINCÍPIO À CAPELA, DEPOIS O SOM DA MÚSICA GRADUALMENTE VAI SE INSERINDO COMO INDICANDO A PASSAGEM DO ENSAIO PARA O ESPETÁCULO. A ATRIZ ABANDONA A CENA)

ATORES: Sob a bandeira do sol
Nós marchamos para a luta
É heróica essa disputa
Cai o dia no arrebol.

Ó sol, vem banir a treva,
O excesso, a desordem
Desse mundo de Eva
Guerra a quem não concorde.

Filho dessa Era turva
Sigo avante, não me calo
Abaixo a grande vulva!
Viva o grande falo!

(OS GUERREIROS SAEM FICA SÓ MAHMUDIN QUE ACENA PARA ELES, ASSUSTADO)

MAHMUDIN E enquanto os guerreiros e camelos se afastavam pelo deserto e estendiam sombras compridas nas dunas de areia na contraluz dos últimos raios do sol, Mahmudin sentia os ossos chacoalharem. (O ATOR MIMA O CONFLITO CRESCENTE QUE SE INSTALA EM SEU CORPO.) Era o medo que mora nos tubos dos intestinos e ameaçou fugir arrastando consigo todo o conteúdo das tripas. Contra isso, a vergonha que mora na cara ordenou ao músculo anal que fechasse imediatamente a retirada. Aí, a bravura que habita o coração humano gritou "avante!" "Cala a boca!", retrucou Mahmudin ouvindo o próprio bom senso que vive entre as costas e a bunda que são os lugares que sempre sofrem as conseqüências da temeridade do coração. A língua sedenta do leite e mel prometidos gritou palavras de ordem em apoio ao coração e foi aplaudida pelo baixo frente que começava a se animar abaixo da cintura vislumbrando prazeres infinitos. "Arranque essa língua e estrangule a cabeça do baixo ventre!" ordenou o fiapo de razão que vivia no diminuto cérebro de Mahmudin. O desejo protestou, as pernas desandaram, a imaginação voou e foi essa figura perdida e essa grotesca disputa de Mahmudin consigo mesmo que o velho Riskalah Abib encontrou ao raiar do dia, perambulando pelo deserto. (COMPÕE INSTANTANEAMENTE A MÁSCARA DO VELHO.) "Sacra vulva! É animal, fantasma ou coisa o que vejo? Mahmudin olhou o velho e viu atrás do velho. Seu queixo caiu! Por sobre a duna de areia estéril estendia-se um imenso vale coberto de grama, palmeiras, sombra e luz, matas cortadas por rios. Depois do queixo, o que caiu foram duas lágrimas. "Corta!", que isso aqui não é melodrama!

Imaginem agora Mahmudin, banhado e limpo, empurrado por uma festiva multidão, mulheres vestidas apenas pela luz do sol, homens cobertos de pensamentos e crianças peladas, mesmo. E corcundas sorridentes, anões orgulhosos de sua linhagem, aleijados muito circunspectos e cheios de si, e seres híbridos, grifos, quimeras, seres disformes risonhos e risíveis, todos cantando guarânias ao som de harpas paraguaias e rindo numa balbúrdia de capeta clamar silêncio. Depois, Mahmudin se curvou sobre os bicos dos dois seios da terra e sugou leite e inebriou-se de mel. Foi uma dificuldade arrancá-lo de lá. Só soltou dos peitos da terra quando viu lá no meio do vale o arbusto triangular que variava conforme o sol, de loiro platinado para negro profundo passando por irisações de ruivo vivaz: a Grande vulva! Desabalou carreira, rolando ribanceira e quebrando mato no peito. Chegou e viu. (RECUA DE OLHOS ARREGALADOS, TEMEROSO) De longe, à distância, era atraente, de perto... "Tire as sandálias que o chão que pisas é sagrado", trovejou o velho Riskalah Abib que chegava com o povo. Mahmudin tirou os calçados... de perto ele teve medo. Pois, se tinha medo até das poucas e pequenas vulvas que tinha encontrado ao longo da existência. Medo das vulvas, em si, não, que todo mundo sabe que são mui delicadas, pacíficas e luzidias, medo das mulheres bravas que encontrou por trás delas. O povo levantou uma zuada: "Como é?" "Pula logo" "Não empata" "Quero ver a mudança", gritou uma criança. Mudança? Ninguém volta o mesmo depois de tragado pela Grande vulva, informou o velho Riskalah. Então, o solo tremeu, a grande vulva se abriu e da profundeza da terra ecoou um vagido que deixou todos transidos de medo, sensualidade e riso sagrados. Então, Mahmudin pensou que qualquer mudança seria melhor do que continuar sendo o que sempre foi. E, repleto de coragem, desespero e medo, mergulhou no meio dos grandes lábios da grande vulva. O povo gritou uma exaltação e por dias cantou, bebeu, riu e se esbaldou em festa porque dizem os cronistas que Mahmudin lutou por setenta e duas horas sem chegar ao fundo nem ferir as bordas da Grande-vulva.

Cena 7 - TERCEIRA DEPOENTE, A LOUCA QUE ESPERA

(A TERCEIRA DEPOENTE, ENTRA ATRAVESSANDO O PALCO DA DIREITA PARA A ESQUERDA, CARREGANDO UM SACO CHEIO DE GARRAFAS PET. SUAS ROUPAS SAO MALTRAPILHAS COLORIDAS COM APLIQUES DE GARRAFAS PET. NASTENKA NAO É UMA MENDIGA DE RUA, AO CONTRÁRIO, É ALGUÉM QUE TENTA A TODO CUSTO MANTER-SE À TONA. ALGUÉM QUE ESTÁ NO LIMIAR DE SUAS FORÇAS E CONDIÇÃO DE VIDA. SENTA-SE NUM BANQUINHO E COMECA A FAZER ARTESANATO DE PLÁSTICO, FLORES ALGUMA COISA ASSIM)

ATOR: Sobre um ser humano, talvez a única verdade que podemos afirmar com certeza é que ele é um mistério. Um ser humano sempre esconde mais do que mostra, talvez porque ele próprio se desconhece e, muitas vezes, nos surpreende e se surpreende consigo mesmo. Já um personagem (ENTRA NASTENKA, A PERSONAGEM, VESTIDA DA MESMA FORMA QUE A DEPOENTE),

mais do que mera invenção é uma investigação sobre o que o ser humano esconde e sobre o que poderia vir a ser.
NASTENKA: (DURA) Sou Nástenka, uma personagem, e sinto que neste jogo, a mim cabe a pior parte. Vão ouvindo e seguindo que, aos poucos, vocês vão entender melhor.
ATOR: Fazemos isso porque talvez da reunião do ser (APONTA A TERCEIRA DEPOENTE) e de sua ficção (APONTA NÁSTENKA) podemos ter uma aproximação mais razoável do que seja o ser humano. Ou do que deveria ser. Comecemos.
ATRIZ: O sol claro daquela manhã desvelou o caminho de terra, o córrego sujo, a pobreza daquele barraco e a aquela mulher loira de cabelos compridos e limpos, mas pouco cuidados. Só não revelou a alma imersa em algum lugar escuro dentro daquele corpo miúdo, maltratado por quarenta e cinco. No entanto, ela sorriu e alguma coisa brilhou nela.
3º.DEPOENTE: Nastenhuka, em russo se lê Nastenhuka, ma em brasileiro é Nasteniuki. Não, eu não sou russa, meus país vieram de lá. (INDECISA) Meu pai...porque minha mãe era meio índia, minha mãe segunda, porque a mãe primeira, a de verdade, era espanhola com árabe, francês, tudo misturado. Não cheguei a conhecer minha mãe, quero ver se eu conheço ainda. (ENTRA UM BALSEIRO, VEM DO FUNDO COM UMA VARA QUE METE NA ÁGUA E EMPURRA O BARCO) Meu pai era balseiro no rio Piqueri, perto do Paranapanema.
NÁSTENKA: Gostava de ver meu pai, de longe, aquela figura pequena, quase tão fina quanto o vara com que empurrava o barco, deslizando no espelho do rio, aproximando, aproximando... então, eu corria de medo.
3º.DEPOENTE: Meu pai metia o chicote, castigo, surra, nós éramos em doze... (BALSEIRO DESCE DA BARCA E ENCONTRA TIO)
TIO: Um tio chegou e falou com o Pai: Eu vim buscar a menina! O lugar da menina é com a mãe.
PAI: Eu não quero ver minha filha com o sangue daqueles... no meio daqueles árabe.
TIO: Não interessa, o lugar da menina é com a mãe! Eu tenho que levar a menina!
PAI: Ela não vai. (NÁSTENKA OBSERVA TUDO.)
NÁSTENKA: Não entendi direito, mas pra mim foi um choque saber que uma das irmãs não era filha daquela mãe, coitada; não era minha irmã verdadeira! Tomara que seja a Luzia, aquela bestinha que sempre implica comigo, pensei. Choque maior quando descobri que era eu. Por isso ele me tratavam diferente. Todo mundo sabia, menos eu. Marcou muito a menina que eu era. Acho que marcou até a mulher que eu sou. (SAI, MAS ANTES OLHA INDECISA PARA A DEPOENTE QUE, COM UM GESTO APROVA A PERFORMANCE DELA.)
3º.DEPOENTE: Pilava café, palhava café, plantava café, ralhava algodão, roça, tudo no Paraná até dezesseis anos. Fui escrava da própria família, não tenho vergonha de falar, não é mentira. Vou ficar velha aqui? Nunca tem nem um chinelinho de dedo, um vestidinho de chita cada ano, tem cabimento iss'aí, disse pra mãe segunda? Vim 'bora, dona Vicentina, uma mulher lá, me trouxe.
NÁSTENKA: Vim, trouxe pouca coisa. Vim procurar nada aqui, não; nem marido

nem riqueza. Ach´que vim pra deixar o desmantelo, a tristeza que era aquele lugar... deixar minha família que não era mais muito minha... Não voltei mais, não tinha porquê... O pai, talvez... Era de manhãzinha... O mato alto dos dois lados do caminho passava depressa, lembro, e batia as pontas nos meus pés descalços e os molhava de orvalho gelado. Eu, pequena, ia sentada de lado no cano da bicicleta... Lembro os braços fortes de meu pai sobre o guidon e o cheiro forte de seu cigarro de palha sobre a cabeça...

3º.DEPOENTE: Que que é isso?

NÁSTENKA: (COMO SE EXPLICANDO) É uma lembrança do pai...

3º.DEPOENTE: Não tem nada disso.

NÁSTENKA: Eu sei, mas um personagem precisa de uma lembrança como essa para viver...

3º.DEPOENTE: Eu não preciso. Não tem nada disso... Meu pai não tinha bicicleta e ele se aproximava só pra meter o couro. O que sei é que vim pra cá, pra São Paulo e aqui foi uma luta. Fui trabalhar, limpar casa de mais de trinta quartos... dona Hebe era a dona. Fiquei muito tempo. Depois, fiz curso de enfermagem e trabalhei particular. Hoje, cato latinha, faço flores de Pet, corto plástico com a tesoura dentada, fica bonito... Estou nessa situação que você está vendo, vou vivendo. (ENTRA MARIA HELENA, A VIZINHA)

Ma. HELENA : Dá licença?

3º.DEPOENTE: Essa daí é Maria Helena, vizinha, meio que amiga... Vem aqui contar sua vida também!

Ma. HELENA : Quero, não.

3º.DEPOENTE: Vendo assim, você não dá nada por ela, mas ela fez curso, é... como é que chama... podóliga! Faz pé, mão, desencrava unha.

NÁSTENKA: O tempo correu no tempo de um susto. Com o trabalho bruto de hoje eu ganhava o dia de amanhã, e assim ganhava a vida, dia após dia, um só dia de garantia... Nem sonho mirrado, nem raiz de desejo cresceram nessa terra ruim. A vida ganha a cada dia, assim o tempo corroeu meus anos... (3º. DEPOENTE OLHA PARA A PERSONAGEM NÁSTENKA, ESPANTADA, COMO SE AQUILO FOSSE UMA ESPÉCIE DE REVELAÇÃO. MENEIA A CABEÇA INCONFORMADA.)

Ma.HELENA: (À DEPOENTE) Fala do acidente!

3º.DEPOENTE: O vaso... o vaso partiu, caí por cima, me cortei toda... o vaso do banheiro... vermelhinha de sangue, eu tava... gelada, quase sem ar... veio aquela menina me abanar, pra pegar ar... eu tava já na angústia de morte...

NÁSTENKA: Só aflição e fraqueza... a vida saia pelos cortes e a consciência perdia-se na confusão de imagens de hospital, médico.

3º.DEPOENTE: Aí, a menina veio, aquela que me abanava, e ungiu minha testa, com óleo, da igreja, do Espírito Santo, ela era pentecostal... Hoje eu também sou, assim, mais ou menos. Aquilo me valeu, aquilo e muita oração...

NÁSTENKA: Estava quase no fim, no nada, no descanso. Devagar voltei. Pra minhas faxinas, pra ganhar apenas um dia de vida por vez. Voltei pra isso. (DEPOENTE OLHA PARA NÁSTENKA TENTANDO ENTENDER)

3º.DEPOENTE: E não foi melhor assim? Não é melhor estar viva?

NÁSTENKA: Às vezes não sei.
3º.DEPOENTE: Não sabe porque? Você é esquisita!
Ma. HELENA : (DÁ UM PASSO E SEGREDA À PLATÉIA COMO SE O FIZESSE À ENTREVISTADORA COM CUIDADO PARA QUE A DEPOENTE NÃO OUÇA) Sabe, ela não gosta que fale, nem toque no assunto... semana passada veio um sujeito aí... Ela vai ter de sair... pra onde vai, não sei... ach' que abrigo... Que é que vai ser dela, meu Deus? Acho que acabaram as estradas pra ela no mundo...
3º.DEPOENTE: Que é que tá falando aí, Maria Helena?
Ma. HELENA : Que você tá esperando casa do CDHU.
3º.DEPOENTE: Estou. Eu cadastrei. Deve sair logo. Vou pra lá, pra ter parada na vida, pra ter um lugar pra voltar... Vou construir uma igreja lá. Ir, a gente vai pra qualquer canto, a gente precisa é ter pra onde voltar. Maria Helena aí, teve depressão...
Ma. HELENA : Foi ela que me valeu. Deu conselho, deu ombro, fui aprumando. Chorava muito... malsabor da vida
3º.DEPOENTE: Ahn? Se eu choro? Tem dias que eu choro bastante... às veiz quando tô andando assim, às veiz... vem aquela... bate aquela tristeza assim...
NÁSTENKA: Saudade que nem sei do que... De um lugar que eu queria ter passado, ter vivido, um lugar bom que eu tivesse vontade de voltar... Sabe porque? A vida toda a gente é enxotada, soprada como poeira no vento... (DEPOENTE CONCORDA COM UM GESTO DE CABEÇA)
3º.DEPOENTE: É... só sofrendo pra lá e pra cá... cê tenta dum lado, não tá bom, cê tenta do lado, cê vai lá do outro, cê corre ali, cê ainda não é feliz. É, não é fácil, não. Eu penso em encontrar... só vou ser feliz quando encontrar a minha mãe...porque eu nasci em Santa Helena, aí, de lá... meu pai seqüestrou eu de lá, da minha mãe... Minha mãe tá em Tocantins, acho (NÁSTENKA COMEÇA A CHORAR. DEPOENTE OLHA PARA NÁSTENKA E CORTA A EMOÇÃO) Mas não é por isso que eu vou chorar.
NÁSTENKA: (TENTANDO SE CONTER) Desculpe, num personagem às vezes, desanda emoção fora de hora. Não, não vou chorar.
3º.DEPOENTE: Não choro, nunca chorei por causa desse assunto. Se a gente for chorar por cada coisa...
NÁSTENKA: (TRISTE) Me emociono, Nasteniuki, é pelo que vem. Me emociono pela hora daquela manhã em que homens vão entrar sem pedir licença e por na rua suas poucas coisas: o fogãozinho de duas bocas, o colchão deformado...
3º.DEPOENTE: Tudo o que eu quero eu vou alcançar. Com fé em Deus eu vou alcançar, porque sabe o que que é? As pessoas não acreditam em vidas passadas, mas Deus mostra em sonho. Eu sonho, ó não é sonho, não. Eu deitei, cansada um pouco... eu sonhei que tava num jardim... assim... de repente era umas pirâmides, era poesias, né. Poesias assim... era... coisa de poesia de artista mesmo... um fio bem angelical assim de longe puxado por um anjo que pegava na cabeça de uma moça...
NÁSTENKA: Deixa o sonho e ouve, Nasteniuki! Sem uma palavra, apertando o desespero entre os dentes você vai cruzar a porta sem fechadura desse quartinho pela última vez. Lá fora vai olhar as pessoas em silêncio, seus

vizinhos, vai cruzar o olhar com Maria Helena...
3º.DEPOENTE: A moça era assim, parecida com a Monique Evans, mas o rostinho era meu, com o cabelão todo cacheadinho e uma boneca muito bonita na mão. Deus mostrava pra mim... tinha casas bonitas, todas de... tipo Espanha assim... diferente.
NÁSTENKA: Naquele momento você vai olhar para Maria Helena como quem pede...
Ma. HELENA : Eu vou estar com o olhar vazio de quem nada pode fazer... E, nessa manhã que não vai demorar, vou desaguar em choro e me afastar, como faço agora, para não ver. (SAI CHORANDO)
NÁSTENKA: Você vai sentar entre suas coisas e olhar o mundo fora de você, sem rumo nem lugar pra onde voltar... Você vai falar baixinho: "Vou para o Tocantins, encontrar minha mãe" enquanto a chuva começa a cair sobre suas coisas e seus sonhos. (3º.DEPOENTE FICA PARALISADA. SILÊNCIO. DEPOIS DE UM TEMPO, SORRI.)
3º.DEPOENTE: Vou construir uma igreja, porque Deus me disse em sonho que vou não ser obreira, vou ser missionária e casar com um homem de Deus que seja só pra mim e eu só pra ele, né? Que nem o rei Salomão...lê os cantos de Salomão... quando ele casou com a rainha Salomé...
NÁSTENKA: (CHORA) Nasteniuki, você pode se esconder atrás dessa loucura mansa, eu não... mas nós sabemos como será o fim de nossa história.
3º.DEPOENTE: Aquilo que você contou... da bicicleta... repete.
NÁSTENKA: Pra que?
3º.DEPOENTE: Só pra eu ouvir...
NÁSTENKA: Era de manhãzinha... O mato alto dos dois lados do caminho passava depressa, lembro, e batia as pontas nos meus pés descalços e os molhava de orvalho gelado.
3º.DEPOENTE: É, eu me lembro... Eu, pequena, ia sentada de lado no cano da bicicleta... Lembro os braços fortes de meu pai sobre o guidon e o cheiro forte de seu cigarro de palha sobre a cabeça... Era bom... Meu pai.
NÁSTENKA: Isso é minha lembrança, de personagem, Nasteniuki, eu inventei.
3º.DEPOENTE: (SEM OUVIR A INTERFERÊNCIA DA PERSONAGEM) Meu pai era balseiro e às vezes me levava para atravessar o espelho do rio... Acho que é isso... acho que me lembro disso... A neblina da manhã pairando sem peso sobre o liso da água... o frio de tremer e o calor do meu velho casaquinho de crochê e o abraço do meu pai... Era o que eu mais queria na vida... Ele me abraçou?
NÁSTENKA: Não, Nasteniuki.
3º.DEPOENTE: Eu saio daqui e vou! Dou uma de louca, vou até aonde ele mora... já deve estar velho... abraço, ele abraça... acho que vou chorar nessa hora... (RI) Vou! Tenho pernas e tenho vida!
NÁSTENKA: Dizem que enquanto sopra a vida podem soprar também os mistérios dela, mas não para um personagem. Então, triste, percebi que minha história iria terminar ali, sentada na calçada ao lado de minhas poucas coisas, sem rumo, enquanto a chuva cai. Então, invejei Nasteniuki.
3º.DEPOENTE: Eu vou alcançar... Vou ver de novo meu pai em pé sobre a

balsa...
NÁSTENKA: A vida de um personagem já está escrita. As duas últimas frases da minha história são. E Nástenka, triste, sai lentamente para a direita. Pára e olha uma última vez para Nasteniuki que continua seu depoimento, animada, pois está viva e na vida todas as coisas são possíveis.
3º.DEPOENTE: Depois vou encontrar minha mãe, em Tocantins. Aí, então, vou ser feliz.

Cena 8 – EPÍLOGO

(ATORES, FORA DA ÁREA DE REPRESENTAÇÃO COMEÇAM A CANTAR A MARCHA DOS GUERREIROS. ATOR QUE FAZ MAHMUDIN NARRA)
ATOR: Por setenta e duas horas Mahmudin esfalfou-se, riu, sentiu medo e renovou coragem, tentou fugir e aceitou dissolver-se em prazer e tornar-se nada, apenas um grão, uma semente na palma da mão fechada de uma deusa. Então, com um gemido e um riso, fraquejou na luta e deixou-se mergulhar. O povo rompeu em alarido e vivas. E a alegria da festa encobriu a chegada sorrateira da expedição de guerreiros; e o desfecho sorrateiro do ataque até ser tarde demais. E então o tinir das espadas suspendeu o riso, as pragas, ordens e o vendaval guerreiro encobriu os gritos. E por horas foi razia, ais, talho, corte, uma desordem ordenada de sujeição, mutilação e morte. Depois, restaram o silêncio, a ordem imóvel dos corpos mortos, o choro das mulheres e suas crianças. E Mahmudin, prestes a ser engolfado em definitivo pela grande vulva foi salvo pela mão destemida de Iusuf.
Mahmudin Eu quero voltar! Me deixem voltar!, gritou Mahmudin.
Enlouqueceu!, concluiu Iusuf enquanto mandava acorrentá-lo que é como faziam com os loucos. É assim que Mahmudin salvo da voraz Grande vulva conta essa saga pelas praças e mercados, depois de libertado. Dizem que ele chora enquanto guerreiros marcados por muitas guerras riem dessa história cômica. Conta a lenda que Iusuf, o herói dessa expedição mandou soterrar a Grande-vulva sob pedras, terra e lágrimas das mulheres. E sobre tudo, mandou construir um templo cujas torres chegavam aos céus. E às mulheres sobreviventes ordenou a dispersão pelo mundo e o esquecimento.
1º.DEPOENTE: É uma neblina, uma coisa em branco que está na minha memória.
2º.DEPOENTE: Sou tonta, tonta, tonta, dizem, mas é tonta que vou vivendo feliz.
3º.DEPOENTE: Eu espero... Espero encontrar meu salomão, minha mãe em Tocantins... Ainda espero muito da vida...
ATOR: E contam, não sei se é verdade, porque tudo o que ouviram aqui, com exceção dos depoimentos, é inventação de nosso desejo, contam que está escrito em pedra, em algum lugar, as palavras do velho profeta Riskalah Abib: a deusa não desce das nuvens, ela de novo se movimenta sobre a terra, fende os alicerces, abre fissuras na arrogância do mármore dos palácios e prisões e rasga os céus. Ela vem, já brota da terra, como a grande vulva, das ruínas dos velhos

templos construídos sobre os suspiros daquelas antigas mulheres e enxuga suas lágrimas. E com a força de sua suavidade embala o mundo em seus braços.

Fim

Anexo C

O narrador contemporâneo

Considerações a partir do narrador de Walter Benjamim

Luís Alberto de Abreu,
Dramaturgo e roteirista

Walter Benjamin, em seu precioso ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1934)*, investiga os elementos constitutivos da narrativa, sua importância, bem como a da figura do narrador, para a coesão e o desenvolvimento cultural das comunidades rurais no período pré-industrial. Responsável pela manutenção das tradições culturais da comunidade e, ao mesmo tempo, pela introdução de novas imagens e valores, o narrador era a figura central no dinâmico movimento de tradição e ruptura que caracterizava o imaginário daquelas comunidades.

Embora o gênero utilizado seja o masculino, também as mulheres cumpriam a função narrativa. Foram elas as principais responsáveis pela introdução e disseminação na Europa das lendas celtas, de caráter fortemente matriarcal, a partir do século XI. E mesmo anteriormente, visto que foram responsáveis pela transmissão desde sempre dos chamados "contos maravilhosos". É de se crer que se a mulher narradora não foi a figura principal na transmissão de imagens e valores por meio das narrativas orais, pelo menos, estava em pé de igualdade com narradores do sexo masculino. Tomemos, pois, o termo *narrador* para indicar o universo de *homens e mulheres* que desempenhavam a inestimável função de transmissores da experiência e do conhecimento humano nas comunidades pré-industriais.

O ensaio de Walter Benjamin, ao mesmo tempo em que elucida de forma brilhante a função e a figura do narrador, deixa em nós um travo de melancolia quando descreve o acentuado processo de decadência dessa figura sob o impacto da sociedade industrial. O exercício da narrativa, segundo ele, desenvolveu-se no ambiente privilegiado dos serões de trabalho coletivo e

artesanal, quando as mãos fiavam e a mente vagava livre para ficcionar sobre as experiências e acontecimentos da vida. Era aí que, sob a atenção daquela "comunidade de ouvintes", o narrador relatava histórias e personagens já depurados e sedimentados pela tradição e introduzia novos acontecimentos, figuras e valores no imaginário daquela comunidade.

Tudo isso desabou com o advento do trabalho industrial quando, numa jornada de trabalho de até dezesseis horas, não mais existia o tempo ocioso e precioso para a criação das coisas do espírito. Sem a "comunidade de ouvintes" o narrador perdeu muito de sua função. O esmaecimento da figura do narrador coincidiu também com um fato igualmente grave: a substituição da transmissão oral da experiência humana pela informação, que será a regra geral da nova sociedade industrial .

*

A percepção hoje é que estamos numa época sem narradores. Ou pelo menos, estes estão dispersos, diminuídos em número e exilados de sua função mais importante. Sem o ambiente propício para o seu desenvolvimento, e sem a comunidade de ouvintes que lhe dava existência, legitimidade e impulso para novas criações, o narrador se mantém restrito a longínquas e pequenas comunidades rurais, ou aos círculos familiares que ainda mantêm o hábito secular de se reunir à volta de uma mesa para recordar velhos acontecimentos e experiências e comunicar novos. O fato é que sua importância social e cultural diminuiu quase por completo porque, mais que um título, o narrador é uma função, e a inexistência dessa função decretou seu fim. Sendo assim, os narradores remanescentes, que porventura existam em pequenos centros, perderam sua importância como valor cultural. Isso reforça a afirmação de que vivemos uma época sem narradores, a não ser que os reinventemos.

Quando Benjamim escreveu seu ensaio as perspectivas de re-instaurar a figura do narrador pareciam decididamente comprometidas em meio ao desenvolvimento da sociedade industrial. A luta pela sobrevivência consumia significativa parcela de tempo do ser humano, e o trabalho artesanal e coletivo como práticas sociais parecia estar fadado à extinção. Nos dias de hoje continua percepção de que dificilmente o sistema de trabalho artesanal e coletivo será recuperado, mas observam-se que as conquistas sociais dos trabalhadores e as

mudanças no sistema de produção propiciaram um excedente de tempo, impensável na vida da população no século XIX ou na primeira metade do século XX quando Benjamin escreveu seu ensao. É um excedente de tempo que a indústria cultural tenta diligentemente ocupar. Se a indústria cultural vai ocupá-lo totalmente ou não é exercício de futurologia, o fato é que há um excedente de tempo disponível para além das necessidades concretas de sobrevivência. E essa quantidade pode se transformar em qualidade se formos capazes de restaurar a figura e a função do narrador, esse criador de grande complexidade que transita entre a tradição e a ruptura, e cujo eixo articulador de sua obra, a narrativa, é a transmissão da experiência humana – bem valioso e raro numa sociedade de informação como é a nossa.

*

Se há quantidade de tempo a ser transformado em qualidade não há a natural coesão cultural que caracterizou as antigas comunidades. Não existem mais "comunidades de ouvintes" e resta-nos alguns poucos (mas preciosos) conhecimentos sobre a construção do narrador e da narrativa. Alguns, importantes, estão na reflexão de Benjamin, que deve ser expandida e complementada. Outros deverão ser garimpados em outras reflexões que começam a ganhar luz, em antigas narrativas, em narradores populares remanescentes e mesmo na refelxão e no exercício diário para a reconstrução dessa antiga arte da milenar cultura oral. Recriar um narrador para os tempos que correm é um trabalho não só de investigação sobre a função e o papel representado pelo narrador tradicional, mas, sobretudo, de reflexão e estudo sobre quais necessidades um narrador contemporâneo deverá preencher. Em outras palavras, um narrador para os dias de hoje será resultado de empenho, estudo e arte, muito mais do que de lenta e natural evolução no tempo, como se deu com a formação do narrador tradicional.

E é sobre esse narrador tradicional pensado por Walter Benjamim que nossa reflexão sobre um possível narrador contemporâneo se inicia.

Sabemos que aquele narrador era uma autoridade em sua comunidade por ser repositório e veiculador das histórias tradicionais que reafirmavam a coesão cultural do grupo. Era um guardião do conhecimento de seu grupo e de seu tempo. Suas histórias transmitiam experiência humana, valores, conselhos

sobre trabalho e vida, crenças, informações técnicas, todo um arsenal de conhecimento necessário à vida material e espiritual da comunidade. Embora responsável pela manutenção dos valores e imagens tradicionais da cultura, aquele não era o único tipo de narrador. Havia também o que se ausentava da comunidade e retornava tempos depois trazendo um novo conhecimento, novas histórias, novos valores, relatos de mundo, de pessoas e de experiências desconhecidas. A interação entre esses dois tipos de narrador, um da tradição e outro da ruptura, tornavam o imaginário da comunidade rural dinâmico, atuando na conservação de valores tradicionais e, ao mesmo tempo, permeável a novos valores e conhecimentos.

É bom destacar que o narrador não era alguma espécie de sábio, sacerdote ou pessoa especial que detinha o conhecimento e o distribuía *para* a comunidade. O conhecimento pertencia à comunidade, ao imaginário comum, e o narrador era um elemento inserido na comunidade. Sua função era preservar esse conhecimento ou propor novos, que entrariam ou não no imaginário grupal, dependendo do interesse e da necessidade da comunidade em preservá-lo . O que o diferenciava dos demais habitantes era apenas a capacidade singular de criar narrativas, ficções construídas a partir de acontecimentos e experiências reais, e comunicá-las, transformando-as em material comum a todos. Na cultura oral o narrador é o arauto, o "escritor" e o compilador de importantes acontecimentos passados, e introdutor de novos conhecimentos, imagens e valores no imaginário.

*

O narrador tradicional era uma figura emblemática. No cumprimento da função de transmitir a experiência humana para sua comunidade de ouvintes, podia lançar mão da poesia épica como os *aedos* gregos, da música como um menestrel medieval, ou de várias linguagens ao mesmo tempo - poesias lírica e épica, dança, canto - como um ator do teatro Nô.

Aliás, talvez pudéssemos definir precariamente o narrador como um tipo especial de ator que não vive um papel, mas traz ao presente, por meio de sua arte, as experiências de outros seres humanos. Ao narrador não cabe recriar fisicamente, no espaço da narração, o acontecimento humano que deu origem à sua narrativa. Seu objetivo é **recriar na imaginação de quem ouve** o

território da ação e os seres humanos, agentes ou pacientes, do significativo acontecimento humano que deu origem à sua narrativa. É um processo complexo de, por meio da narrativa, conduzir os ouvintes a uma participação ativa e imaginativa: o "espetáculo" é construído com o próprio ouvinte.

Sabemos que a imaginação é uma força poderosa e, como fomos crianças um dia, sabemos que seu poder é, sob dadas circunstâncias, maior do que o acontecimento real. Um exemplo do poder da imaginação pode ser encontrado no teatro grego. Conta-se que havia o interdito, nas representações trágicas, de personagens morrerem em cena. Sendo assim, as mortes não poderiam ser representadas, e sim narradas por alguém que tivesse sido testemunha delas. Uma justificativa apontada para tal procedimento seria motivos religiosos, razões correlatas à proibição de crimes ou qualquer derramamento de sangue durante os festivais de teatro. É possível, mas quero crer que os dramaturgos gregos, excelentes que eram, optavam pelas mortes fora de cena porque sabiam que o fato narrado pode ser mais intenso e vívido que o fato assistido. A imaginação voa mais longe que nossos olhos e, se podemos fechar os olhos a uma cena mais grotesca, impactante ou pungente, sempre é mais difícil fechar os ouvidos e frear a imaginação. Além do mais, nem tudo é representável. Existem intensidades dramáticas, ternas ou misteriosas, que só cabem à palavra poética trazer à luz. E isso os dramaturgos gregos, com certeza, sabiam. Construir a solidez de uma experiência humana apenas com imagens requer uma técnica e uma atenção bastante apuradas. Deixemos, porém, o processo técnico da narração para um outro estudo.

Parece-me importante a consciência de que o narrador contemporâneo terá funções significativamente diferentes daquelas do narrador tradicional de que nos falava Walter Benjamin. A sociedade contemporânea é muito diferente e muito mais complexa do que a comunidade agrária. Não basta decalcar um narrador a partir da leitura de Benjamin, em que pese o acurado raciocínio do filósofo e sua precisa análise da função e dos elementos fundamentais da narrativa. É preciso investigar a partir dele e entender melhor a função de um narrador na contemporaneidade e construir um narrador a partir das necessidades presentes.

*

Com a organização da sociedade industrial o narrador perdeu, aos poucos, seu espaço. Não havia mais o excedente de tempo como numa economia regida pelo ciclo da natureza, com o ritmo de trabalho diminuído em longos períodos entre o plantio e a colheita. Nas fábricas o trabalho era contínuo e extenuante, e o sistema de produção mecânico não deixava espaço para a imaginação correr solta como no sistema de produção artesanal. Desmobilizou-se assim a comunidade de ouvintes. O imaginário, numa cidade que aglomerava integrantes de várias regiões, culturas e mesmo nacionalidades, tornou-se caótico e fragmentário, sem narradores que pudessem organizá-lo e dar-lhe unidade. .

Paralelamente, a noção de pertencimento por parte do migrante rural tornou-se frágil, quase que totalmente ausente. Naquele novo território pouco havia de seu - a história não era sua, nem as tradições, nem os valores, nem as idéias. O que lhe pertencia, muitas vezes, se resumia ao corpo e à prole. Estranho ao território e à nova cultura - urbana - o migrante dava início a um longo processo de aculturação com hábitos, valores e imagens de sua cultura sendo desprestigiados, relegados a segundo plano, para o fundo de sua consciência. Embora sua cultura estivesse presente no dia-a-dia em jogos, canções, contos, hábitos e linguajar, ela perdeu seu dinamismo social, restrita que ficou ao âmbito familiar. Fora do território onde vicejava - a comunidade - a cultura, outrora sólida, tornou-se reminiscência, nostalgia de uma época e de uma classe ignorante aos olhos dos novos tempos burgueses, um conhecimento desqualificado condenado à extinção, a um "folk lore."

Por outro lado, a nova sociedade urbana se desenvolvia sob a égide da exploração do trabalho e acumulação do capital, e criava novas formas de comunicação cultural que pudessem manter a coesão da massa populacional que se aglomerava nas cidades. O teatro e o circo, desde o final do século XVIII, cumpriam o papel de organizadores do imaginário das populações urbanas. Criou-se, inclusive, um novo gênero teatral, o melodrama, popularíssimo entre as massas proletárias do século XIX. O teatro, sabemos, era uma linguagem bastante conhecida das comunidades agrárias, e o circo, uma organização de espetáculo mais recente, abrigou inúmeros artistas da tradição popular. Podemos até aventar a hipótese de que esses dois tipos de espetáculo ocuparam de alguma forma o espaço vago do narrador, embora sem substituí-lo. Existem estudos que dão conta da rapidez dos artistas circenses

em transformarem experiências marcantes acontecidas nas cidades e povoados por onde passavam em material para sua produção teatral e musical. Mas foi com a invenção do cinema, no final do século XIX, que a sociedade industrial urbana encontrou seu próprio meio de comunicação. O novo e poderoso veículo, produto da técnica industrial, alcançava as mais remotas regiões propagando novas imagens, idéias e costumes. A invenção do rádio, e posteriormente da televisão, completaram o ciclo de transformações nos meios de transmissão de cultura. Mas seriam eles capazes de substituir o narrador na transmissão das experiências humanas?

*

A experiência, por definição, é algo pessoal e intransferível. É um processo de vida, por isso, particular, único. A experiência é um fenômeno complexo, pois não envolve apenas o fato vivido em si. Nela estão envolvidos o acontecimento, a reação do sujeito envolvido de alguma forma com esse acontecimento e, finalmente, o sentido que o sujeito extrai dele. Existem experiências de variados graus e, muitas delas, por serem marcantes, nos levam a um forte desejo de comunicá-las, de partilhá-las com outras pessoas.

Na impossibilidade de transmitirmos a experiência tal como ela se deu, estabelecemos estratégias que nos permitam comunicá-la da forma mais aproximada possível. Desde a mais simples como, por exemplo, estabelecer um preâmbulo que chame a atenção do ouvinte, até as mais complexas como re-ordenar os fatos, e escolher sobre qual ou quais colocar relevo - isso sem contar com um arsenal de gestos, expressões e sons que melhor possam dar conta da experiência. Ao procedermos assim ultrapassamos a experiência em si, distanciando-nos dela com o intuito de melhor comunicá-la. Talvez seja essa a melhor estratégia criada pelo ser humano: impossibilitado de transferir a própria experiência a outrem, resta a ele recriá-la por meio da linguagem. Nesse processo, substitui-se o fato da vida pela vivência, as sensações pela sensibilização, o real pela ficção. É como se repetíssemos a mesma experiência vivida, subjetiva, só que em um outro universo, objetivo, no mundo complementar da ficção.

A experiência real nada perde quando recriada no mundo da ficção, ao contrário, muitas vezes ganha, já que podemos trabalhar mais profundamente seu sentido e sua relação com o ser humano, tornando-a modelar. Não há

imoralidade alguma nessa atitude - a não ser que consideremos a experiência humana algo que afeta apenas os sentidos, sem levarmos em consideração o julgamento, os aspectos simbólicos e morais que a envolvem, ou o sentido que fazemos dela. Além de racional o homem é também um ser ficcional. O ser humano cria ficções e se constrói com o concurso das ficções que gera. Diferente dos outros animais, que tão somente guardam sensações, o homem recria e comunica suas experiências em imagens comunicáveis. É indissociável no ser humano a concomitância da experiência e de sua recriação.

De antemão sabemos que não se trata, aqui, de qualquer experiência, e sim daquelas que valham o esforço da re-criação como ficção, e possam interessar às outras pessoas. Sob esse critério, um significativo montante de acontecimentos pode ser excluído de pronto, pois à ficção parece interessar mais o que a experiência tem de intensidade. Coisas intensamente belas ou dramáticas, sublimes, divertidas, líricas, ativas, boas, assustadoras ou mesmo intensamente simples é que interessam. Isso talvez ocorra porque o mundo da ficção, ou o "mundo feérico" como diria Joseph Campbell, é o lugar em que as grandes forças estão liberadas e atuantes.

Além da intensidade, a outra predileção da ficção é a síntese. Verificamos facilmente que, por mais extensa que uma obra seja, nem de longe ela se compara à extensão de tempo necessária para se cumprir um ciclo de vida. E, ao lado da síntese, a experiência que interessa ser comunicada deve ter uma potência transformadora, deve levar a pessoa que a viveu à descoberta de um novo sentido para a vida, um novo entendimento do homem ou da existência. Mas pode ocorrer o contrário: apesar da intensidade da experiência, o ser humano envolvido recusa–se a se transformar. Nesse caso a potência da transformação se desloca do personagem da ficção para os que ouvem a ficção. Voltaremos à questão do deslocamento da experiência quando refletirmos sobre o processo de construção da narração.

Vimos que a experiência que se presta à ficção é, grosso modo, um acontecimento intenso e transformador - isso não implica que associemos essa potência transformadora a dramas e tragédias. O instante em que uma rã mergulhou num pequeno lago, quebrando o silêncio do mundo, tocou tão profundamente o poeta japonês Bashô, a ponto de inspirá-lo a criar um de seus mais belos haikus.

Por outro lado, quando a experiência é reduzida ao seu denominador mais

simples, como um fato vazio, oco, desprovido do sentido que o ser humano dá a ele, essa experiência pode equivaler a informação. É como se considerássemos apenas o acontecimento em si e dele tirássemos conclusões, importantes e úteis é certo, mas das quais o ser humano, suas expectativas, sonhos e destino estivessem totalmente exilados. A informação produz conhecimento, mas talvez não sabedoria. Com a informação podemos aprender sobre o mundo, sua conformação, seus movimentos e forças que o movem, mas muito pouco sobre o ser humano que habita nele. A informação pode produzir ciência e tecnologia, conquistas surpreendentes e inestimáveis, mas que perdem o sentido se não servirem para ampliar o conhecimento sobre o corpo e o espírito humanos, e dar-lhes suporte em seu longo caminho civilizatório. A informação dá conta dos acontecimentos, não do envolvimento do ser humano com eles, nem do saldo transformador que se pode extrair do acontecimento.

Diariamente os noticiários nos apresentam fatos humanos da maior intensidade, e frente a eles nos quedamos inertes, alheios, embrutecidos. Esses fatos humanos não nos dizem muito e, no máximo, nos provocam um lamento, um rápido sentimento de indignação ou, dependendo da intensidade, nos chocam durante algum tempo. Podem marcar nossa memória, mas não nos transformam, ao contrário, sua repetição tem o poder de nos alhear. Às vezes podem nos embrutecer, pois chegam até nós desprovidos de envolvimento, de potência transformadora e de sentido. Não se traduzem em experiência.

*

O processo de construção ficcional como um todo foi alterado na nova sociedade que se erigiu. Desde o artista-produtor até o modo de produção e os veículos de comunicação. O próprio conceito de arte se alterou. No século XVI começou a se fortalecer mais claramente o conceito de autoria individual contra a tendência de autoria anônima e coletiva da cultura anterior. A narrativa transitou da oralidade para a escrita, ocasionando a perda em maior ou menor grau de muitos conteúdos presentes na narrativa oral, como analisa Benjamin.

O produtor não é mais o artista, mas aquele que é detentor dos complexos e custosos meios de produção e de distribuição dos "produtos culturais", sejam as editoras ou os estúdios de cinema e TV. Os espaços públicos ou comuns,

locais privilegiados das manifestações artísticas, cederam lugar, cada vez mais, aos espaços privados, cujo acesso tornou-se limitado pelo valor do ingresso. A arte, como produto, passou a ter um valor de mercado, sujeita à lei de oferta e procura. Formas artesanais e tradicionais de cultura ficaram restritas à periferia do sistema de produção cultural, diminuídas em número e importância, enfrentando acirrada concorrência dos meios tecnológicos de transmissão cultural.

Houve ainda outras modificações decisivas, que alteraram o próprio modo de produção dos bens culturais e afetaram o bem cultural em si. Sabemos que, paulatinamente, desde o Renascimento, a produção ficcional como um todo começou a perder elementos épicos e objetivos, tornando-se, mais e mais, dramática e subjetiva. As conseqüências dessas perdas merecem um estudo mais aprofundado, que foge ao objetivo dessa reflexão. No entanto, vale a pena ressaltar que a subjetividade nas artes - que coadunava perfeitamente com a valorização do individualismo na sociedade burguesa – veio a desenvolver e estabelecer novos conceitos de artista e obra. Os germes da obra artística não serão mais as experiências disseminadas na vida da comunidade. A origem do fato artístico residirá na subjetividade e no talento do artista. Ora, com a cisão cultural a que nos referimos anteriormente, é fácil perceber que o "imaginário" que o novo artista podia ter acesso era consideravelmente restrito, uma vez que a cultura burguesa recusava o "imaginário" das classes subalternas. Restava ao novo artista as imagens religiosas e as da tradição greco-romana – tradições importantes e consideráveis, certamente, mas não suficientes, pois o Romantismo, logo retornou às lendas, costumes e crenças da tradição popular para suporte de seu movimento.

O processo de valorização, resgate e estudo das formas artísticas da tradição popular desenvolveu-se por todo o século XIX alcançando até o século XX, no entanto, a infra-estrutura da sociedade já havia se transformado. Narradores e narrativas orais, embora ainda ativos, já não desfrutavam da importância de outrora, nem tinham o peso cultural de organizadores de um sistema de imagens, valores e crenças. Esse universo era considerado apenas folclore, resíduo de uma época passada e ignorante, substituída pela noção de um mundo novo, baseado no progresso técnico e científico. Os costumes, crenças e imagens agrárias serviriam quando muito para fornecer temas e assuntos que substituíssem os greco-romanos do neoclassicismo.

Com relação às manifestações artísticas, a sua organização em espaços privados, e o acesso do público condicionado a um pagamento, não foram as alterações mais importantes. As manifestações artísticas e seus oficiantes sempre foram remunerados em qualquer tempo, de uma forma ou de outra, quer em espécie, quer em alimento e bebida, como ainda hoje ocorre em algumas manifestações populares em pequenas cidades do interior do País. A alteração mais significativa está ligada ao próprio conceito de manifestação artística; o espetáculo mudou profundamente de feição. Perdeu suas características de vivência coletiva, participação comum, para se tornar algo a ser assistido. O público não é mais o participante de um rito conhecido e respeitado por ele, nem co-celebrante de um mito, nem mesmo o co-rememorador de uma experiência passada que se recriava viva no presente, mas alguém cuja função é, principalmente, ver (ou ler) comportadamente uma representação levada a efeito por hábeis artistas. Pode ser que haja um certo exagero nessa afirmação - nem toda ficção procedeu dessa maneira, e nem toda arte produzida na sociedade industrial aviltou-se a esse estado, ao contrário, a arte produzida nessa época produziu obras de vigor e qualidade indiscutíveis. O que podemos verificar é que, primeiro, a melhor arte foi aquela que se manteve fiel à transmissão da experiência humana, extraindo dela a matéria-prima de sua ficção. E, segundo, é cada vez mais nítida a transformação da arte em mero entretenimento, em produto o menos complexo possível para ser oferecido a um consumo de massa.

O humano presente na arte torna-se mais e mais um simulacro distanciado do que lhe deu origem, e o artista, igualmente distanciado do imaginário humano, reduz-se a um criador de artifícios, um especialista em promover o divertimento, um executivo da indústria cultural.

*

Sabemos que um dos fenômenos mais interessantes no processo de comunicação humana foi a criação de instrumentos que permitiram o encurtamento e a quebra nas barreiras de tempo e espaço. Antes disso apenas o corpo humano e seus meios naturais (voz, gesto, canto, fala, memória), bem como sua capacidade de manufatura de símbolos e artefatos, constituíam o arsenal de comunicação. A invenção da escrita e, mais tarde, da impressão

mecânica preservaram o pensamento através dos séculos. Mas foi no século XIX, principalmente, com a crescente urbanização e o aumento populacional, que as inovações, antes paulatinas, nos meios de comunicação deram lugar a uma revolução que transformou o enorme território do mundo e os séculos de civilização humana num permanente aqui e agora. Uma das principais conseqüências desse processo, bastante evidenciada por Benjamim, foi a substituição da transmissão da experiência pela transmissão da informação. Existe um imenso aparato de meios de transmissão, temos diuturnamente experiências na vida, mas padecemos da carência de vê-las transformadas em ficção e essa é uma função do narrador.

Transformações marcantes foram também a organização industrial da transmissão das informações e imagens, e a posse de seus meios tecnológicos de produção e comunicação por grupos econômicos. Dentro desse sistema as linguagens artísticas ganham um novo valor e suas formas e conteúdos passam a ser objeto de disputa econômica. O processo de produção artesanal, quer de bens materiais quer de bens artísticos ou científicos, iniciou um processo de degradação e desqualificação. O usufruto coletivo e participante da experiência humana transmitida pelo narrador tradicional tornou-se cada vez mais individual, e o público atento e atuante transformou-se em consumidor.

Finalmente, outra importante modificação foi a recente revolução digital que barateou de forma considerável o custo dos equipamentos tornando-os acessíveis. Essas grandes mudanças na dinâmica cultural ocorridas nas últimas décadas merecem uma atenção maior, pois todas estão ligadas à ausência e, paradoxalmente, à possibilidade de restauração da figura e da função do narrador.

A cultura contemporânea, bem mais complexa e mais dinâmica que a tradicional, ainda não desenvolveu seus processos de produção e transmissão cultural de forma eficiente. Os meios tecnológicos de comunicação apesar de se multiplicarem em número e qualidade (visuais, sonoros, escritos) ainda não são capazes de representar socialmente o que o narrador representava em sua comunidade: promover coesão cultural, produzir conhecimento, estabelecer uma relação dinâmica entre a tradição e a ruptura. Apesar de um número sempre crescente de pessoas dispor de espaço mental e tempo para ter acesso ao conhecimento e para cultivar o espírito, o que se percebe é que todo o imenso potencial de comunicação é colocado a serviço do entretenimento. A

indústria cultural padroniza e pasteuriza a experiência humana para transformá-la em produto de fácil e rápida produção e igualmente fácil e rápido consumo.

*

Os meios impressos (jornais, livros, folhetins, revistas) ganharam incremento com o desenvolvimento de novas máquinas de impressão, mas esbarravam numa grande dificuldade: o analfabetismo. O cinema, veículo basicamente visual, rompeu essa barreira. Surgindo dentro da sociedade industrial nasceu como um ser híbrido, misto de arte e indústria, segundo a afirmação do diretor Andrei Tarkóvski. Como arte, nasceu profundamente influenciado pela linguagem épica e dramática - vinha ao mundo trazendo a experiência humana como elemento presente e organizador. Como indústria trazia as feições de produto, objeto de comércio e consumo, sem perder, porém, a possibilidade de transmitir experiências humanas.

No entanto, por maiores que fossem a força de comunicação e o número de pessoas atingidas pelo cinema, nada ainda se comparava ao papel desempenhado pelo narrador. A narração era uma atividade disseminada entre a população, exercida pelos seus membros em geral, embora alguns de diferenciassem por deterem técnicas mais apuradas de narração ou habilidade maior em tecer as narrativas. Havia ainda o fato de o material básico de grande parte das narrativas ser colhido dentro da comunidade ou da região, o que fortalecia grandemente os laços das pessoas com a sua própria história e seu território. A experiência trazida pelo cinema era externa em território, costumes, valores, o que, com certeza, ampliou o imaginário desse público, mas não reafirmou os valores tradicionais da comunidade. Isso se agravou com o passar do tempo e com a decadência do papel do narrador. Porém, a questão maior não era o cinema em si.

Os meios de produção cinematográficos eram propriedade privada e o critério de escolha de temas, assuntos e valores passou a refletir a ideologia da sociedade industrial – fato que reforçava o conflito que o cinema trazia de seu nascedouro, o de ser igualmente arte, o que tornava imprescindível a valorização do ser humano e de sua experiência e ser produto industrial. Esse atrito geraria uma vertente de produção ligada diretamente à indústria e outra

ligada à arte.

É preciso não esquecer também que no ventre de todas essas grandes transformações ocorridas do século XVII ao século XX, estabeleceu-se uma cisão cultural inédita na história: uma cultura dominante caracteristicamente urbana e industrial, com valores e visão de mundo diferenciados e com meios e modos de expressão próprios, em contraposição a uma cultura considerada subalterna, com arraigada base na tradição da cultura agrária, também com valores, visão de mundo, meios e modos de expressão próprios. Culturas dominantes e subalternas sempre existiram. O fato relevante é que a cultura burguesa estabeleceu-se em nível global e pretendeu romper as pontes por onde sempre permearam valores e produtos culturais entre as duas culturas.

Em suma, a sociedade industrial não apenas inventou veículos potentes de comunicação como o cinema, o rádio e a TV, como também modificou os conteúdos e as formas das linguagens tradicionais de acordo com seus próprios interesses.

*

Como pudemos observar, processos que marcaram profundamente a cultura na sociedade industrial foram, de um lado, o desenvolvimento dos meios tecnológicos de comunicação cultural e sua posse privada e, por outro, a desqualificação dos meios artesanais de transmissão originários da sociedade agrária. Ante aos poderosos meios de comunicação tecnológicos, os meios artesanais entraram em decadência, embora isso não signifique que tenham perdido a importância. Foram afastados para o fundo da cena, mas ainda continuaram atuando, embora enfraquecidos, afastados das luzes do proscênio.

Frente ao poder dos meios tecnológicos de comunicação, a maioria de nós transformou-se em platéia - muitas vezes passiva - uma vez que o acesso a esses meios de produção e de distribuição estar vedado à maioria da população. Na sociedade burguesa há um esforço dirigido em ampliar cada vez mais o número de consumidores ao mesmo tempo em que se restringe ao máximo o número de produtores. No entanto, o sistema de crenças e valores da antiga sociedade rural ainda continua forte, influenciando nossa formação, fornecendo ainda hoje arquétipos e mitos que influenciam nossa visão de mundo e nossos costumes, e se contrapondo à soberania da cultura dominante.

Valores como comunidade, solidariedade, valorização da experiência humana e da ação coletiva, ainda continuam solidamente estampados em nossa consciência e buscando formas de expressão e atuação numa sociedade marcada pelo signo do individualismo e da competição.

Por outra via é preciso considerar um dado importante, singular e altamente auspicioso: as contradições inerentes ao sistema social parecem ter produzido uma possibilidade histórica: a posse dos meios tecnológicos de produção e transmissão de cultura, antes privilégio de fortes grupos econômicos, começa a ficar acessível.

A tecnologia digital tem barateado imensamente os equipamentos necessários à produção de obras audiovisuais, a ponto de ser forçoso perguntar: estão surgindo condições objetivas para o artista retomar sua antiga condição de produtor? Pequenos grupos, formados por afinidades, podem se organizar e produzir, com força considerável, obras ao largo da indústria cultural? Aparentemente sim, embora imensas dificuldades devam ser ainda transpostas. A principal delas é retirar a figura do narrador do ostracismo a que foi relegado na sociedade industrial. Pouco resolveria se o artista recuperasse a qualidade de produtor e distribuidor de sua própria obra apenas para brigar por uma fatia do mercado.

O caminho que se aponta no horizonte seria a restauração do narrador. E a reconstrução dessa figura se daria em duas frentes: De um lado atuando dentro das tradicionais formas orais de expressão (teatro, poesia, narrativas), refletindo os valores e as experiências humanas das comunidades; de outro lado avançando sobre os meios tecnológicos criados pela própria sociedade industrial (cinema, rádio, TV, Internet e demais meios audiovisuais), de forma a reabilitar a função e a arte do narrador tanto na comunidade quanto expandi-las para a sociedade como um todo.

Parece necessário, no entanto, que o narrador seja re-criado a partir da função que ele desempenhava na sociedade agrária, ou seja, constituía uma figura mercuriana, um intermediário entre o fato humano e seu sentido, entre a experiência humana e sua transfiguração ficcional para que essa mesma experiência humana possa ser sensibilizada e transformada em aprendizado.

Assim, a versão contemporânea do narrador, não poderia se reduzir ao clichê que nos acostumamos a imaginar: um homem ou um a mulher cheios de gestos e que com voz pausada conta uma história a um grupo de ouvintes

atentos. Um narrador é bem mais do que um bom contador de história.

*

Em seu livro *Raízes históricas do conto maravilhoso*, Vladimir Propp traça uma interessante relação entre mito, rito e conto nas culturas do período neolítico. Não é possível determinar graus de importância entre eles, nem a precedência histórica de um sobre o outro, acreditando-se que essas três formas de vivência e arte existiram simultaneamente. O objetivo fundamental do rito, segundo estudiosos da mitologia como Eliade e Campbell, é fazer emergir as grandes forças espirituais, advindas de deuses e outras entidades metafísicas, que pudessem re-criar ou renovar as forças exauridas dos homens e da matéria. O rito não é objeto de "assistência" passiva, e as pessoas nele envolvidas não são platéia. Ao contrário, o rito envolve toda a comunidade numa vivência que, em maior ou menor grau, leva a um estado extra-cotidiano. A comunidade é envolvida pelas forças invocadas.

Elemento chave do rito é o mito - a narrativa que dá acesso, que conduz toda a comunidade ao rito onde se vivenciam as grandes forças. Mais do que a rememoração de fatos ocorridos na criação das forças da vida e da morte, o mito pretende que cada integrante do rito vivencie essas forças. Mito, por definição é objeto de vivência, mais do que apenas lembrança.

O conto é o relato dessa experiência ritual, dessa vivência transformadora e sagrada. É um sistema de signos que remete a esse encontro dos homens com as grandes forças da vida e da morte. É perceptível que, em sua origem, um conto não era apenas uma intriga, uma mera história ou descrição. Era o reavivamento daqueles acontecimentos considerados sagrados. Era a narrativa da trajetória do homem e da mulher envolvidos e perpassados pela poderosa e misteriosa energia da vida e da morte e de seu retorno ao dia-a-dia comum fortalecidos e transformados. O conto, é de se supor, trazia em si a energia dessas forças como uma semente aparentemente inerte traz em si a potência da árvore e do fruto.

Por que então, ao ouvir ou ler um "conto maravilhoso" não temos a mesma sensação de vivência de grandes forças? A resposta parece óbvia: porque não temos mais mitos e ritos, esses potentes lugares da imaginação e da experiência, para onde podemos ser remetidos. Em nosso mundo

contemporâneo perdemos até a lembrança e a noção do que seja um rito. Ler um conto maravilhoso ainda provoca prazer, é certo, pela força de suas imagens, por sua atmosfera mágica, por seu território tão diferente do território real de nosso dia-a-dia, mas tudo parece um eco remoto de algo que não conseguimos distinguir bem o que seja. Um conto em si não é capaz de nos mobilizar a buscar as grandes forças que as imagens dele ainda guardam, porque perdemos a consciência das grandes forças da vida e da morte que estão presentes na vivência do mito e na experiência do rito. Nem temos quem nos conduza a elas, o que era a função do xamã por um lado e, por outro, do narrador.

*

É certo que os ritos e os mitos como nós os conhecemos, e que tem suas bases no neolítico, estão decadentes em nossa sociedade industrial marcada pela idéia de oferta, demanda e valor de compra. E, ao que tudo indica, não é o caso de lamentar ou tentar revivê-los. Religiões e seus ritos, mitos e arquétipos como construções simbólicas do ser humano seguem a trajetória da História e tanto nessa ciência quanto na Física a volta ao passado é uma impossibilidade, pelo menos até onde conhecemos. Se o avanço da História trouxe os benefícios de uma sociedade laica e ordenada pela razão, por outro lado nos defrontamos com o fato das energias espirituais do ser humano estarem sendo em nossa sociedade direcionadas para os objetivos do mercado. Da mesma forma que as religiões atuais em geral (e não só o fundamentalismo) tentam galvanizar a energia espiritual do ser humano escondendo seus interesses de poder político e econômico, as figuras arquetípicas, representação das energias da vida e da morte na mentalidade do neolítico, hoje estão ligadas ao consumo. Imagens derivadas da grande-mãe, representante da criação e da conservação da vida, hoje impulsiona a venda de automóveis e bebida. A palavra herói que, segundo Junito Brandão ancestralmente tinha o sentido de 'servir' - e no teatro e épicos gregos o herói coloca sua habilidade guerreira e sua inteligência a serviço e na defesa de sua comunidade e cultura - hoje se confunde com o personagem truculento que representa a si próprio e um desumano conjunto de idéias individualistas e anti-sociais. A percepção atual é que as forças da vida e da morte continuam atuando no mundo como sempre atuaram e a questão que se

coloca é como direcioná-las para a construção coletiva do mundo e não para sua destruição. Como foi dito acima não se trata de refazer ritos religiosos. Do que se trata então?

*

O crítico e estudioso de arte Herbert Head, em seu conjunto de ensaios *A Origem da Forma nas Artes Plásticas*' , reflete, a determinada altura, sobre a força mágica que teria envolvido a palavra em seu nascimento. Nesse ato criador da sociedade humana, agregou-se à sonoridade vocal um outro valor, o sentido, e o que era grunhido adquiriu logos, tornou-se fala, uma complexa síntese de som, pensamento e sentido. Esse é um momento verdadeiramente mágico, o instante inaugural de algo profundamente novo e desconhecido, a semente singela e, ao mesmo tempo, com potencial ilimitado. A palavra, em seu nascimento, deve ter infundido ao homem que a proferiu e aos que a ouviram uma reverência incomum, um maravilhamento apenas dedicado às coisas muitíssimo especiais. No entanto, como tudo que é vivo, também a palavra, a partir do momento mágico de seu nascimento, inicia lentamente sua caminhada rumo à decadência e à morte. Esta é a lei inexorável de todas as coisas, a constante transformação. Palavras desgastam-se, perdem sua força original até cair em desuso. A única forma de acordá-las de seu sono de morte onde estão sepultadas nos dicionários ou nas camadas mais fundas da memória é reintroduzi-las na fala ou na escrita, muitas vezes dentro de um novo contexto. Herbert Head continua sua reflexão dizendo que a força mágica que deu origem à palavra não é mais recuperada. Mas é possível, através da poesia, recuperar seu 'sentido mágico'.

Talvez valeria a pena nos determos um instante e refletirmos um pouco sobre o que denominamos 'força mágica.' Houve um tempo em que qualquer manifestação da natureza era considerada mágica. A natureza era a própria divindade e qualquer manifestação dela, sol, chuva, noite, ciclos, era considerada mágica, algo inexplicável, além das forças humanas e por isso mesmo, sagrado. Com o passar do tempo as forças da natureza foram sendo desvendadas, seu mecanismo entendido e a força mágica passou a pertencer a uma divindade sobrenatural. A idéia de magia então, passa a se ligar a um poder de transformação que se opera para além das forças explicáveis da

natureza. A morte é perfeitamente explicável como um processo natural, mas o retorno da morte apenas pode ser explicado como um processo mágico, ou seja, a intervenção de outras forças além das naturais. Qualquer força com poder de provocar transformações rápidas ou grandiosas cujas causas não podem ser entendidas como naturais é considerada mágica ou sagrada. Essa força poderosa de transformação agiu uma vez na origem das coisas, na criação do mundo e das coisas, segundo Mircea Eliade, daí, segundo ele, a força que tiveram nas comunidades antigas os mitos da criação e os ritos de renovação que se propunham a re-ativar, trazer de volta ao mundo presente, as forças da origem das coisas.

As imagens, ritos e mitos que conservavam a força mágica original da criação, o poder de transformação do mundo e das coisas, foram conservadas de um lado pela religião e por outro pelo que se convencionou chamar de arte. Arte e sentimento religioso numa comunidade antiga eram partes indissociável de um mesmo fenômeno. E a coesão que desfrutavam na comunidade primitiva começou a se dissolver com o advento de uma nova organização social que deu origem às cidades. Aparentemente, essa divisão coincide com o advento da sociedade patriarcal e nela se aprofunda ao ponto de constituírem, arte e religião, elementos ora convergentes, ora conflitantes. No próprio desenvolvimento do teatro grego é visível o afastamento da crença e dos elementos religiosos desde as peças de Ésquilo até as peças de Eurípides.

E se durante a Idade Média houve uma relação conflituada entre arte e religião, uma relação de convergência expressa pela arte religiosa (pintura, escultura, música) e de divergência e mesmo perseguição (teatro, poesia, canções e narrativas orais e escritas, marcadamente de viés cômico e licencioso), no período pós Renascimento e principalmente na Idade Moderna e Contemporânea, arte e religião parecem ter-se tornado pólos opostos. No entanto, ambas operam dentro do mesmo universo: as forças transformadoras da vida e da morte, tendo por base imagens, mitos e ritos. Entretanto, parece haver diferença fundamental entre arte e religião, não tanto no material de que lançam mão para se erigir nem no universo de força onde operam, mas nos objetivos que claramente buscam.

*

É evidente o caráter abstrato das religiões patriarcais expresso no monoteísmo e na idéia de um universo divino distante e radicalmente diferente do mundo material. Enquanto nas crenças ditas pagãs da cultura agrário-matriarcal as divindades e suas manifestações estavam radicadas nas coisas e fenômenos do mundo material, nas religiões patriarcais posteriores a origem das forças divinas está afastada da matéria deste mundo. A doutrina do desprezo ao mundo (*comtemptus mundi*) e de todas suas manifestações como perniciosas e vis (matéria, corpo, paixões) sempre esteve profundamente enraizada nas religiões patriarcais que optaram pela idéia de excelência de um universo celeste para onde o ser humano devia marchar depois de deixar o corpo neste 'vale de lágrimas e corrupção'. É dentro desse contexto último que a arte gradativamente se afasta da crença religiosa até se diferenciar profundamente dela.

Ao que tudo indica a arte permaneceu fiel às crenças anteriores ao período patriarcal onde as forças mágicas transformadoras se confundiam com a matéria e suas divindades não só residiam neste mundo como eram manifestações deste mundo concreto. Neste sentido é que a arte permanece essencialmente humana, construção humana voltada ao prazer, refinamento e consciência do ser humano, essa união indissociável de espírito e matéria viva. Arte é fruição do aqui, agora, e não algo a ser desfrutado em outro mundo, depois da morte como propõem as religiões. Neste sentido, o conceito de 'sagrado' artístico difere essencialmente do 'sagrado' religioso, a não ser que tomemos como base as crenças pagãs no qual o sagrado era manifestação do mundo material e não de um mundo celeste afastado e contrário em essência ao mundo que vivemos.

Assim, a arte, ao operar no universo das forças da vida e da morte, celebra o movimento permanente desse ciclo e torna-se herdeira dos mitos e ritos de renovação, reafirma o mundo como local privilegiado da existência, material e espiritual, e exalta a vida e a matéria e o espírito que a constituem. Essa é a força mágica, sagrada e espiritual da arte. Buscar esse sentido mágico que as palavras podem invocar como nos diz Read é um desafio que o fazer artístico deve encarar. É esse sentido mágico, esse poder transformador presente na ação humana e transferido para as imagens e narrativas que a arte pode e deve se valer.

*

Voltemos ao narrador. Um narrador para a contemporaneidade não se confunde com um mero ledor de histórias para uma platéia, nem mesmo com uma espécie de locutor ou orador, menos ainda com um ator que tenta por meio de gestos, modulações de voz e objetos dar vida a uma narrativa. A vida de uma narrativa não está, fundamentalmente, num ator que se esforça em busca desse objetivo, mas na imaginação poderosa da comunidade de ouvintes. Cabe ao narrador acreditar na capacidade criativa do ouvinte e despertar sua imaginação. Cabe ao narrador também despertar a crença na existência das grandes forças da vida e da morte que movem o mundo, crença esta submergida nos pequenos afazeres de nosso dia a dia. Nesse sentido um narrador difere em muito de um 'contador de histórias', como nos acostumamos a definir.

Então como definimos um contador de histórias? Na comunidade agrária o narrador e sua comunidade de ouvintes estavam envolvidos por um imaginário e por um conjunto de crenças comuns. Estavam próximos dos mitos, dos ritos e da crença na interveniência das grandes forças, de tal forma que as imagens e símbolos da narrativa imediatamente transportavam os ouvintes ao território sagrado da mitologia da comunidade. Essa era a função do narrador, fosse ele o pagé, o xamã ou o velho ou velha da comunidade que fossem capazes de evocar, pela fala, as imagens e a presença das forças e de seus seres sagrados. Se, numa hipótese, retirarmos desse ouvinte essa crença comum, a vivência dos mitos e dos ritos, se retirarmos do narrador sua função de conduzir o ouvinte a esse mundo de forças, teremos apenas o relato de um enredo com um personagem transitando por um território estranho e desconhecido, enfrentando muitas dificuldades antes de conseguir retornar. Teremos, em conclusão um arcabouço formal do qual foram extraídas as referências mais vivas e importantes.

O contador de histórias, como o conhecemos hoje, enfrenta esse alto nível de dificuldade: mesmo contando histórias tradicionais, mesmo aproveitando as imagens sugestivas presentes no folclore milenar, sua performance não consegue atingir a imaginação do ouvinte a ponto de fazê-lo vibrar com a experiência do fato humano vivenciado. E não por responsabilidade dele, a questão não é meramente técnica. Quando um contador de histórias relata

sobre a menina engolida pelo lobo, nem as crianças nem os adultos são tocados pela experiência de morte e renascimento presentes no rito neolítico, em que a fera, a deglutição e o regurgitamento da menina transformada por aquela experiência profunda eram o ponto central da cerimônia, como indica Propp.

É ocioso lembrar a importância dos atuais contadores de histórias (os remanescentes da antiga tradição e os novos que se dedicam ao estudo dessa técnica) em manter vivo o hábito da narrativa oral em nossa sociedade letrada e sob domínio quase absoluto da linguagem visual. Mas, é preciso que se diga, não há performance ou talento ou ambos que consigam dar conta de tanta coisa perdida. Joseph Campbell afirma que os mitos, as narrativas, devem ser re-escritas para o seu tempo. Nosso tempo é profundamente diferente do tempo que deu origem e função social ao narrador. Se o tempo mudou e as narrativas devem mudar, deve mudar também o narrador. E deve ser investigada a nova função que ele pode desempenhar.

O fato é que tanto o contador quanto o narrador tradicional descrito por Walter Benjamin devem ser superados para que se investigue um narrador da contemporaneidade.

*

No processo de estruturação das histórias, o estudioso da mitologia Joseph Campbell aponta para a existência de dois mundos. Um deles é o mundo em que vivemos, relativamente equilibrado, com forças da vida e da morte operando de forma estável. Um mundo em que os valores civilizatórios e um sistema legal garantem a justiça e o equilíbrio relativos. É o que ele chama de mundo comum, trivial, cotidiano. O outro é o mundo mítico, em que as forças da vida e da morte se engalfinham e se confundem, liberadas que estão de qualquer amarra ou regra moral. É um mundo onde a alegria desmedida e o prazer sensual sem limites podem, numa virada de vento, revelar-se como aniquilação e morte. Território em constante movimento - as intensidades se entrechocam sem sentido ou direção - habitado por seres e entidades repletos de poder. Neste mundo, chamado por Campbell de feérico, é onde transcorre a maior parte de uma história.

A rigor, apenas o início e o final de uma história acontecem no mundo trivial. Todo o resto ocorre sob o domínio das poderosas forças míticas, e é

contra elas que o herói ou heroína travam seu combate, superando-as ou perecendo. Esse mundo mítico não constitui um lugar, e sim uma manifestação. A ação dessas forças desmedidas pode ocorrer no mundo trivial, na sociedade em que vivemos, dentro do seio da família ou mesmo dentro do indivíduo. É quando o ser humano é tomado por desejos ou vontades incontroláveis, agindo de modo a romper com os anteparos morais ou valores fundamentais que regem a vida em coletividade. Ou quando o ser humano sofre em si a ação dessas forças numa doença grave, por exemplo, que lhe coloca no limiar da morte. Ou quando é tomado pelo poder arrebatador da paixão; quando provoca ou é vitima de qualquer ação da natureza ou de outros homens, que rompem o equilíbrio cotidiano colocando-o em risco de morte ou graves ferimentos, como a guerra, terremotos, etc. É exatamente neste instante da erupção das forças do mundo feérico que o ser humano tem de agir e superar suas limitações, descobrindo em si forças verdadeiramente heróicas que façam frente e superem as forças desencadeadas. É neste contexto que surgem os enredos e os personagens de quaisquer histórias, sejam grandes sagas como *Odisséia* e *Mahabarata*, uma peça teatral de Shakespeare, um conto dos Irmãos Grimm ou uma simples e curta narrativa.

Esta mesma estruturação mítica das histórias está presente em Vladimir Propp que indica uma íntima relação entre a estrutura do conto maravilhoso e a do ritual primitivo. Nada há que obrigue um artista a seguir, no todo ou mesmo em parte, essa estrutura de composição na construção de sua história - o benefício da dúvida e da contestação às regras instituídas são alimento do artista em quaisquer épocas. No entanto, existem fortes indicações por parte desses e de outros estudiosos - entre os quais podemos citar Aristóteles e sua Poética – de que essa estrutura é, por alguma razão, melhor reconhecida e aceita pelo ser humano. Não vamos aqui detalhá-la, pois mereceria um estudo mais amplo, que esta reflexão não comporta. Está aqui citada não só por ser valorizada por artistas de todas as épocas, mas também para valorizar o elemento fundamental de "experiência humana" proposta por Walter Benjamin como elemento motivador e organizador de uma narrativa.

O narrador pode ser definido, metaforicamente, como um psicopompo, para permanecermos próximos da origem mitológica da narrativa. Psicopompo, na mitologia grega, era a figura encarregada de levar as almas ao outro mundo. Poeticamente, a mesma função de psicopompo é desempenhada por Vergílio e

Beatriz quando, respectivamente, conduzem Dante Alighieri ao Inferno e Céu do cristianismo. O narrador tem por função tirar sua comunidade de ouvintes do mundo cotidiano em que ela se encontra, e conduzi-la ao mundo das imagens onde seus integrantes vivenciarão significativas experiências humanas, quer tolas e risonhas, quer dramáticas e pungentes, amorosas ou raras.

Guardados os devidos objetivos e proporções, as funções do xamã ou oficiante de um ritual primitivo se confundem com as do narrador e as de quaisquer artistas: envolver e conduzir um público a uma experiência humana ficcional e trazê-lo de volta com uma compreensão ampliada de si mesmo e dos outros seres humanos.

Mas em que as funções de um narrador contemporâneo diferem do narrador tradicional analisado por Benjamim? No substancial em nada, exceto que não podemos transferir a figura do narrador tradicional para o mundo de hoje sem profundas modificações. A tarefa de transmitir as experiências significativas do ser humano permanece a mesma, mas torna-se imensamente mais complicada nos dias atuais. Além da desmobilização da comunidade de ouvintes numa sociedade marcada pelos meios visuais, além do enfraquecimento da transmissão de experiência num mundo cultural tomado pelo entretenimento e pela informação, não possuímos mais a coesão cultural num nível aprofundado como se verificava numa pequena comunidade agrária. Era esse nível de coesão e conhecimento da história da própria comunidade que predispunha os ouvintes a mergulhar nos conteúdos da narrativa e vivenciar a experiência alheia. Essas dificuldades todas solicitam do narrador contemporâneo um preparo e um treinamento que vai muito além de inflexão, modulação de voz e voluntariedade. Requerem um estudo aprofundado da estrutura da narrativa oral, a construção de novas narrativas que levem em conta as experiências contemporâneas, além de apurado preparo técnico não apenas para narrar mas, principalmente para despertar a imaginação dos ouvintes e fazê-los participantes na construção da narrativa.

A construção de um narrador contemporâneo é uma empreitada significativamente trabalhosa e que passa tanto pelo resgate das técnicas da antiga arte de narrar e quanto pelo olhar acurado do movimento da sociedade contemporânea em busca do material humano para transformar em narrativas, além, é claro, do trabalho diário de reconstrução de uma nova comunidade de ouvintes.

A arte do narrador que teve seu auge no passado agora aponta para o futuro. Neste presente ela começa a impor sua necessidade e seus desafios. Um deles é re-estabelecer uma arte que se faz de forma direta e em absoluta coesão com seu público. Uma arte delicada, precisa e potente que não se confunde com o espetáculo visual. Uma arte que não se 'assiste', mas, fundamentalmente, 'participa-se', cruza experiências profundas e alarga as fronteiras do nosso conhecimento sobre o outro e sobre nós mesmos.

*

Isso posto, duas perguntas rompem o silêncio: que elementos estruturariam essas novas narrativas? Por meio de que processo se formariam esses narradores contemporâneos?

Essas são perguntas que não poderão ser integralmente respondidas no tempo presente. Há ainda muito a ser experimentado e refletido nesse campo. O que podemos é começar a enfrentar essa questão. E tanto a estruturação das narrativas quanto os procedimentos para a construção de um narrador contemporâneo serão objeto e outras reflexões que pretendo ajuntar as esses apontamentos.

*