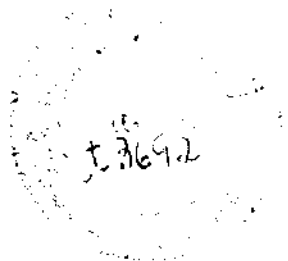


**O INSTRUMENTAL DE TRABALHO
DO DIRETOR DE TEATRO :
PARADIGMAS CONCEITUAIS
E RECURSOS TÉCNICOS**

Jamil Dias Pereira

**Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como exigência parcial do Curso de
Pós-Graduação para obtenção do título de Doutor junto ao
Departamento de Artes Cênicas, sob a orientação da Profa. Dra.
Vera Lucia G. Felício**

**São Paulo
Abril / 1998**



Agradecimentos


As Profas. Dras. Célia Berrettini e Vera Lúcia Felício
que, com muita paciência, orientaram este estudo,
em diferentes etapas.

A José Henrique de Paula, pela inestimável ajuda.

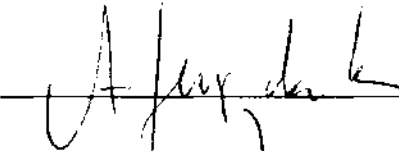
BANCA EXAMINADORA


Integraram a Banca Examinadora desta Tese de Doutorado, defendida em
de de 1998, os seguintes Professores Doutores:

Presidente da Banca:

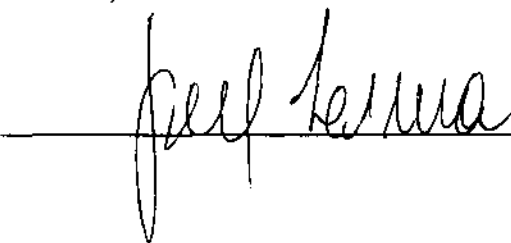


Profa. Dra. Vera Lucia G. Felício





Liliana Fernandes



RESUMO

Partindo da constatação de que, no Brasil, a atividade do diretor continua sendo um campo pouco explorado pelos estudiosos, este trabalho se propõe a examinar o instrumental que torna possível a atuação desse profissional de teatro.

Dois componentes básicos são isolados: os paradigmas conceituais e os recursos técnicos. Na primeira parte da tese são expostos, em linhas gerais, os quatro paradigmas que exercem maior influência sobre o trabalho do encenador brasileiro, representados por quatro artistas fundamentais do teatro moderno - Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski. Não por acaso, quatro criadores europeus. Já a segunda parte é dedicada a uma visão pragmática do fazer teatral. Nela são estudados os procedimentos operacionais do diretor, a partir de um exame de manuais de encenação publicados por professores de várias universidades norte-americanas.

Ao expor esses dois componentes do instrumental de trabalho do encenador, o estudo procura situá-los em relação à situação atual e às necessidades do teatro brasileiro.

ABSTRACT

Considering that in Brazil the director's activity remains a little explored field by scholars, this study intends to be an examination of the tools which make possible this professional's theatrical work.

Two basic components are isolated: the conceptual paradigms and the technical resources. In the first part of the thesis, the four most influential paradigms on the brazilian directors are exposed, in their general lines. They are represented by four artists whose work is fundamental for modern theatre - Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht and Jerzy Grotowski. Not by chance, four european creators. The second part deals with a pragmatcal way of doing theatre: the director's operational procedures as they are seen by some handbooks published by professors of various american universities.

By exposing these two components of the director's working tools, this study tries to relate them with the present situation and the needs of brazilian theatre.

SUMÁRIO

Volume I

Introdução	i
------------------	---

Primeira Parte - Paradigmas conceituais

Capítulo I - O paradigma do realismo psicológico	1
Capítulo II - O paradigma da reatralização	41
Capítulo III - O paradigma do teatro épico	80
Capítulo IV - O paradigma da visceralidade	117

Volume II

Segunda Parte - Recursos Técnicos

Capítulo V - Os Manuais de Direção Teatral	2
Capítulo VI - A relação do diretor com o texto	10
Capítulo VII - O Caderno de Direção	30
Capítulo VIII - A relação do diretor com o cenógrafo e o figurinista ...	36
Capítulo IX - A relação do diretor com os atores	41

Conclusão	58
Bibliografia	66
Anexo 1	78

INTRODUÇÃO

O século XX tem assistido a um número espantoso de transformações no universo teatral. Novos conceitos e novas visões dessa arte milenar sucedem-se numa velocidade nunca antes observada. Mas, como bem constatou Jean-Jacques Roubine¹, a mudança mais significativa do período - que nos domínios do teatro começa com décadas de antecedência - é que, pela primeira vez, em vários séculos, os rumos deixam de ser determinados pelas teorias elaboradas por dramaturgos e intelectuais e cedem lugar àquelas propostas pelos praticantes de teatro. Mais especificamente: a elaboração de modelos e a afirmação de novos ideários teatrais passam a ser praticamente monopolizadas pelos encenadores². Aos seus experimentos e às suas reflexões se devem as transformações mais radicais da cena, no século XX - um feito impressionante para uma categoria muito

¹ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p.124.

² Neste trabalho, os termos "encenador" e "diretor" são usados como sinônimos, na acepção ligada, histórica e conceitualmente, à emergência de um teatro que privilegia a encenação como linguagem específica, e não apenas como instrumento do texto dramático. Ambas as designações são aplicadas ao artista que condiciona a utilização das regras do fazer teatral à sua visão de mundo e a uma determinada concepção do espetáculo, coordenando o trabalho de todos os demais envolvidos (artistas e técnicos).

recente. De qualquer forma, pode-se dizer que, em poucas décadas, a soberania do encenador impõe-se a tal ponto que provoca até mesmo alterações na linguagem dos aficionados: passa a ser comum que eles se refiram ao “*Fausto* de Strehler”, ao “*Hamlet* de Craig” ou mesmo ao “*Macunaíma* de Antunes Filho”. Muito além de eventuais idiosincrasias linguísticas, um autor como André Veinstein, numa erudita tese apresentada à *Sorbonne*, afirma que “o teatro de interesse artístico se encontra sob a autoridade do diretor”.³ E essa ascensão do encenador não pode ser atribuída apenas ao temperamento ou ao desejo de poder de alguns indivíduos, mas à aspiração da própria atividade teatral de reencontrar a sua especificidade, bem como de recuperar sua plenitude artística e o seu poder irradiador no interior da vida social. Como a realização desses objetivos passa necessariamente pela coesão interna da realização cênica, que resulta de um processo dialético envolvendo a peça escrita, todos os elementos cênicos e - *last, but not least* - a platéia, torna-se imprescindível a presença de alguém que estabeleça a unidade e a dinâmica dessa construção artística: o diretor.

A esse personagem tão recente na história do teatro cabe determinar e mostrar “os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”.⁴ Mas, não é apenas para amalgamar elementos tão díspares que se impõe a necessidade de uma vontade soberana. É

³ André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1962, p.9

⁴ Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p.39.

também para conferir ao espetáculo a originalidade resultante de uma intenção criadora, uma idéia-motriz - um ponto de vista específico a respeito da peça montada e do mundo ao redor. Ao dirigir uma peça, o encenador não repete rotineiramente, e de forma mais ou menos neutra, certos procedimentos convencionais - como faziam os ensaiadores do teatro brasileiro pré-moderno. Através de escolhas muito particulares ele constrói uma determinada interpretação do texto - uma "leitura", como é chamada - e, conseqüentemente, os aspectos visuais e sonoros da montagem. É o responsável pela encenação - um termo que pode ser aplicado tanto ao conjunto dos meios de expressão cênica (atuação, cenografia, iluminação, música, vestuário, etc.), quanto à atividade "que consiste em preparar e utilizar o elenco e o material cênico com vistas à representação de uma obra dramática".⁵ Ao contrário das rotinas mecanicamente repetidas de outros tempos, a encenação moderna - no segundo e mais restrito sentido - envolve padrões, estilos e procedimentos infinitamente variáveis, que o artista utiliza ou descobre de acordo com o conhecimento e a experiência mais ou menos aprofundados que tem de sua profissão, de acordo com as características de sua personalidade e de seus objetivos, com a qualidade de seu talento e a amplitude de sua cultura. Tudo isso com a finalidade de não apenas atualizar a escrita dramática, e sim de articular a sua concepção do espetáculo, isto é, a escrita cênica - para usar uma distinção consagrada por Roger Planchon.

⁵ Veinstein, *op. cit.*, p.10-11

No Brasil, tendo o teatro sido a última das artes a ingressar na era moderna, o encenador desponta apenas nos anos 40, mas vai se firmando progressivamente até que, também por aqui, se passa a falar (nem sempre com simpatia) em “teatro do diretor” como alternativa tanto a um “teatro literário” quanto às antigas companhias centradas nos dotes histriônicos de uma estrela. O fenômeno da hegemonia do encenador-criador, na opinião de Sabato Magaldi, já dura duas décadas. A esse propósito ele acrescentou um apêndice à reedição de sua clássica obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, onde propõe como marco da contemporaneidade o ano de 1978, quando aconteceu a estréia de *Macunaíma*, a célebre montagem de Antunes Filho⁶ - a exemplo da noção já consagrada de que a modernidade tem início em 1943, com a montagem de *Vestido de Noiva dirigida* por Ziembisnki.

Nesse meio tempo houve, por certo, a presença dos diretores europeus - sobretudo italianos - trazidos pelo TBC. Mas, sua atuação ainda se dava mais ou menos dentro dos cânones da estrita subordinação ao texto, sendo inclusive julgada segundo critérios daí derivados. Digno de nota, sem dúvida, é igualmente o trabalho de José Celso Martinez Corrêa à frente do Teatro Oficina. Apesar de sua fase de maior projeção (nos anos 60 e início da década de 70) ter se dado numa época em que as companhias estáveis e a dramaturgia nacional eram os fenômenos mais emblemáticos, a recente publicação de suas notas de trabalho, depoimentos e entrevistas revela um discurso inequivocamente autoral e, por conseguinte,

⁶ Sabato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1997, p. 314.

contemporâneo. Ao contestar aquilo que os críticos Alberto D'Aversa e Décio de Almeida Prado haviam escrito a propósito de sua montagem de *O Rei da Vela* ele utiliza argumentos que deviam parecer - e ainda parecem a muitas pessoas - heréticos, como a defesa de um "texto de direção" ou um "texto de espetáculo que tem que ser lido pelo público". Mais ainda, o polêmico diretor acaba por esclarecer não apenas as suas próprias intenções, como também o fato de não ser o único a trilhar esse caminho, ao afirmar que "... espetáculos como *Onde Canta o Sabiá*, de Grisolli, muitos de Abujamra e de outros diretores são tentativa de estabelecer entre nós um tipo de arte: a arte da direção, a do texto da direção"⁷. Dessa forma, fica registrada uma preocupação comum a vários encenadores brasileiros do período, à qual não se atribuiu então a devida importância - a julgar pelas publicações da época. No mesmo trecho do livro, José Celso explicita uma importante mudança conceitual em relação aos diretores da geração anterior:

Dirigir não é como no tempo do TBC, manter o equilíbrio dos atos, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado, dar ritmo aqui e ali, meter uns cenários bem pesados de compensado e pronto. Há já mais de um século de arte supercriadora de mise-en-scène, e hoje essa é a

⁷ Zé Celso Martinez Corrêa, *Primeiro Ato - Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 109.

única forma de produzir um teatro como arte.

Recriação que é criação.⁸

Diante de um discurso tão claro, cabe reconhecer que, se a ratificação da importância do encenador-criador no Brasil se dá em 1978, a luta por essa aceitação tem pelo menos mais uma década e não se dá apenas pelos méritos de um ou outro artista. Mas, é a partir do final dos anos 70 e sobretudo na década seguinte que o diretor passa ocupar inequivocamente o centro da produção teatral. Como bem notou Silvia Fernandes, à medida em que os anos oitenta foram avançando, assistiu-se a um recuo no caráter coletivo da criação - característica bastante significativa na década de 70, quando vários grupos procuravam partilhar a autoria do produto cênico igualmente entre todos os seus participantes - e a uma crescente orientação do trabalho artístico para um nítido individualismo em sua concepção. As equipes mais significativas passaram a se constituir em torno de um encenador, cabendo a ele a definição do projeto estético.⁹ Bem representativo desse contexto é o Centro de Pesquisa Teatral liderado por Antunes Filho.

Todo esse preâmbulo faz-se necessário para reforçar a estranheza de um peculiar fenômeno cultural : a despeito de sua indiscutível importância, o conjunto dos procedimentos práticos do encenador permanece como um

⁸ Idem, *Ibidem*.

⁹ Silvia Fernandes, *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p. VII .

campo escassamente estudado entre nós. Em outras palavras: ao mesmo tempo em que se atribui a ele enorme autoridade - e, conseqüentemente, enorme responsabilidade -, persiste um estranho descaso quanto a definir com mais clareza suas atribuições e, principalmente, quanto a investigar técnicas e procedimentos que possam auxiliá-lo a lidar com os problemas concretos inerentes ao cotidiano de seu ofício. Com isso, cria-se uma situação altamente ambígua e propícia a equívocos os mais diversos. Fica-se muitas vezes sem saber o que esperar do diretor ou o que atribuir a ele. Envolta na obscuridade teórica e prática, a função é constantemente exercida sem muito preparo. Algo que, indevidamente confundido com a liberdade de expressão, abre espaço para um número considerável de experiências malogradas. Não que se queira afirmar que, em Arte, o conhecimento seja uma garantia de bons resultados. Mas, pode ser uma ferramenta de enorme valor. E não se pode esquecer que para muitos setores da vida cultural, inclusive do próprio teatro, o diretor ainda precisa provar a que veio, que de fato é útil e necessário a uma arte que há menos de dois séculos era feita sem ele.

A gênese desta tese não está ligada à mera curiosidade intelectual ou apenas ao afã de abordar um tema controvertido e pouco estudado. Ela está intimamente associada à nossa própria experiência profissional, àquelas angustiadas horas e horas de tentativas feitas às cegas durante processos de ensaios, quando tantas vezes nos encontramos às voltas com

o abismo que separa uma boa idéia de sua realização cênica. Mas, essa não seria ainda uma razão suficiente, caso se tratasse apenas de uma dificuldade pessoal, uma limitação de um indivíduo. Trata-se no entanto de uma questão mais ampla, como temos tido oportunidade de observar e como atestam as palavras do crítico Sebastião Milaré:

Acompanhando festivais de teatro amador é comum depararmos com espetáculos prechos de signos obscuros, postos em cena através de escolas indefinidas, misturando estilos incompatíveis, revelando encenadores com muita vontade de “dizer” que esbarram no ausente ou insuficiente conhecimento de teorias e técnicas teatrais.¹⁰

É lamentável constatar o enorme desperdício de boa vontade, dedicação e energia vital de tantos jovens dedicados ao teatro (tanto amador quanto profissional) ou de professores empenhados em desenvolver experiências cênicas com seus alunos. O desperdício a que nos referimos é, na maioria dos casos, motivado basicamente pela desinformação. E no teatro, como em qualquer outra linguagem, a falta de informação pode ser fatal aos propósitos do artista. Assim, dado o grande número de possíveis interessados, a questão do instrumental de trabalho do encenador clama por uma resposta que - por mais modesta que seja - possa apontar caminhos mais tranquilizadores.

Este trabalho se propõe a examinar o instrumental de trabalho do diretor evocando as idéias que o lastreiam apenas na medida em que essa referência se torna obrigatória, uma vez que outros estudos têm se debruçado especificamente sobre as teorias estéticas que permeiam o teatro moderno.

Por certo, a precariedade do trabalho de muitos diretores não pode ser responsabilizada por todas as vicissitudes do teatro contemporâneo, mas, considerando a sua abrangência e a capacidade de atuar sobre a tríade básica do teatro tradicional (ator-texto-espectador) seria no mínimo desejável que não se realizasse sem um certo domínio da linguagem. A direção teatral é uma área onde as posições pessoais e as tendências estéticas de cada artista são extremamente relevantes, mas essa abertura para a subjetividade não pode reduzi-la a mero exercício de opiniões e vontades. Há que levar em consideração o conhecimento que foi sendo construído laboriosamente, através dos tempos, por gerações e gerações de artistas. Reduzir, em certa medida, a ignorância quanto ao ofício da encenação - que não é nada incomum - é a contribuição que este estudo almeja oferecer. Por isso, muito mais do que as idéias que motivam o trabalho dos diretores, o que pretendemos estudar é a sua prática, ou melhor, as diferentes maneiras de realizá-la e as técnicas que podem ser utilizadas para torná-la mais eficiente. Em outras palavras: buscamos alternativas possíveis para uma atividade que, via de regra, vem sendo

¹⁰ Sebastião Millaré, *Antunes Filho e a dimensão utópica*, São Paulo, Perspectiva, 1994, p.22.

desenvolvida com base apenas na intuição e no empirismo. Dessa forma, gostaríamos de estreitar os laços entre o conhecimento produzido no interior da Universidade e a prática da comunidade artística, vindo a servir como auxiliar da prática de direção e a suprir uma grave lacuna da bibliografia teatral brasileira.

Este trabalho não tem, nem de longe, a pretensão de transformar um eventual leitor em encenador apenas pela eficácia dos métodos e procedimentos aqui expostos. Muito menos a de englobar todos os conhecimentos exigidos pela arte do teatro.

Segundo um velho adágio, é necessário aprender as regras para depois quebrá-las. Isso nos leva à seguinte questão: existem regras no teatro? A tendência dos inúmeros adeptos da arte como resultado da livre-expressão do artista provavelmente seria a de responder negativamente. Já a um grande encenador como Louis Jouvet (que exerceu considerável influência sobre a instauração do teatro moderno no Brasil¹¹) atribui-se a afirmação de que a única regra do teatro é o sucesso - uma declaração a meio caminho entre o bom-senso e o cinismo. De qualquer modo, mesmo que não existam outras regras, é possível discernir dois componentes

¹¹ Vide Dissertação de Mestrado de Teresa Paes Leme Ribeiro de Queiroz Guimarães, *Louis Jouvet no Brasil 1941-1942*: um mestre francês nas raízes da renovação teatral na década de 40, São Paulo, ECA/USP, 1981.

fundamentais da atividade teatral: a criatividade - um fenômeno subjetivo - e a técnica, que seria um repertório de procedimentos mecânicos testados e reavaliados ao longo dos tempos. Já em termos de constituição objetiva do instrumental de trabalho, pode-se falar - e é isso que nos faz crer a bibliografia consultada - em dois caminhos básicos: de um lado, o de tomar conhecimento das propostas e experiências de grandes mestres, e de outro lado, o de assenhorar-se do legado técnico. É exatamente o exame dessas duas abordagens que estrutura o presente estudo. Como nosso propósito não é o de estudá-las de forma genérica ou conceitual, mas de nos atermos sempre que possível à prática teatral, selecionamos quatro linhas de direção, cujos procedimentos são vistos nos capítulos que compõem a Primeira Parte, e oito manuais técnicos que subsidiam a Segunda Parte.

Distinguir as diversas vertentes da encenação não é um trabalho fácil. Num teatro em constante mutação, onde uma grande variedade de correntes estéticas coexistem e trocam influências, seria uma tarefa gigantesca apontar todos os modelos de direção existentes, mas não é esse o nosso objetivo. Sabendo que o trabalho de um grande artista dificilmente resulta da rígida filiação a uma determinada corrente estética ou ideológica, mas de um processo dialético entre suas idéias e diferentes influências que o precederam ou que lhe são contemporâneas, optamos por montar a primeira parte deste trabalho com base numa amostragem de significativos paradigmas da encenação. É claro que, diante da fluidez da criação

artística, a própria noção de paradigma soa contraditória. É preciso ter em mente que apenas para fins de estudo é possível pensar em compartimentar o miscigenado universo da direção teatral, classificando-o de acordo com certas matrizes, e convém não esquecer as limitações de uma visão redutora da qual a complexidade da arte, felizmente, insiste em escapar.

Na primeira parte deste estudo expomos as características do trabalho de quatro encenadores de inegável importância, cujas idéias e cuja obra têm exercido considerável influência sobre os rumos do teatro contemporâneo, tomados aqui como representantes mais expressivos de algumas de suas vertentes fundamentais. Procuramos, por razões metodológicas, selecionar alguns paradigmas em torno dos quais fosse possível agrupar o maior número possível de criadores e que sintetizassem as linhas-mestras do teatro atual. Mais ainda: quisemos nos fixar naqueles modelos que exerceram e continuam a exercer, de uma forma ou de outra, clara ascendência sobre o teatro brasileiro, ou que se constituem em matrizes de manifestações cênicas bastante desenvolvidas entre nós.

O primeiro modelo examinado é o “Paradigma do Realismo Psicológico”, através do trabalho de direção de Konstantin Stanislavski. Realismo Psicológico e Stanislavski são praticamente sinônimos. Em vários países, dentre eles o Brasil, os postulados cênicos do diretor do Teatro de Arte de Moscou - TAM -, desenvolvidos ao longo de uma carreira extremamente produtiva, continuam a ser uma das referências fundamentais

da gente de teatro. No trabalho de Stanislavski encontramos a cristalização daquilo que tantos encenadores buscaram no alvorecer do teatro moderno: uma resposta à ânsia por um caminho mais profundo e verdadeiro para o realismo, algo que o libertasse das atitudes estereotipadas e da herança já apodrecida dos tempos passados. A riqueza de sua experiência e a minuciosa sistematização de suas descobertas fizeram de seu legado uma espécie de base segura que continua a ser retomada ou revista por inúmeros artistas. Um conhecimento praticamente obrigatório. Algo que se usa como exemplo tanto no sentido afirmativo quanto para a negação.

Logo em seguida é examinado o modelo que se contrapõe frontalmente ao realismo psicológico: o “Paradigma da Reteatralização”. Sob esse rótulo poderiam ser agrupados, em última análise, nomes tão diversos quanto Jacques Copeau, Gordon Craig e Ariane Mnouchkine, entre outros. Este é o modelo marcado pela valorização da mais exacerbada teatralidade, do jogo convencionalizado entre a cena e a platéia, do domínio da estilização, da retomada de antigas tradições teatrais opostas às tentativas de mimetizar a realidade no palco: a *Commedia Dell’Arte*, o *Clown*, as várias técnicas encontradas no teatro oriental. Sem esquecer de registrar um traço constante: a ênfase no trabalho físico do ator. Diante dessa enumeração seria possível encontrar repercussões diretas desse modelo em boa parte dos grupos e diretores jovens do Brasil das últimas duas décadas.

Significativamente, quem ilustra esse paradigma é um brilhante ex-discípulo de Stanislavski: Vsevolod Meyerhold, cujo trabalho lança mão de boa parte dos recursos acima citados e cuja influência sobre o teatro brasileiro contemporâneo mereceria um estudo à parte.

O “Paradigma do Teatro Épico” é o terceiro modelo examinado. E aqui se impõe como referência o trabalho de Bertolt Brecht, seu formulador, que ao lado de Stanislavski e Artaud compõe o restrito conjunto de criadores sempre citados como influências seminais do teatro feito no Brasil em nossos dias. Aproveitando algumas experiências anteriores, Brecht desenvolve gradativamente uma prática de teatro que reconcilia realismo e estilização. Muitas de suas propostas alcançaram tal difusão que estão hoje profundamente arraigadas em nossa visão de teatro. No Brasil, sua influência foi particularmente marcante entre o final dos anos 50 e toda a década de 60 (vide Augusto Boal e suas experiências no Teatro de Arena), mas estende-se ainda hoje ao trabalho de muitos diretores.

O “Paradigma da Visceralidade” desempenha um importante papel na cena brasileira desde a década de 70 e tem como ponto de partida os ideais de Antonin Artaud. Trata-se de um teatro que se propõe a um mergulho ainda mais profundo que o do psicologismo, para atingir regiões primordiais do ser humano. Um teatro que assume muitas vezes um caráter ritual para se expressar através de arquétipos. Na fase mais recente do trabalho de José Celso Martinez Corrêa temos a expressão mais visível dessa vertente

entre nós - ainda que ele conserve também um forte traço brechtiano. Sob esse rótulo estamos incluindo experiências internacionais como as do Living Theater, de Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. Escolhemos o trabalho deste último para ilustrar essa forma de teatro por ter construído uma trajetória rica em realizações, fartamente documentada, por ter ele mesmo refletido sobre o trabalho do diretor e por uma certa distância histórica que permite já avaliar sua contribuição e reconhecer sua influência sobre outros encenadores.

Dois outros modelos chegaram a ser cogitados - o "Paradigma do Pós-Modernismo" (uma vertente que incluiria Robert Wilson e Richard Foreman, e que teria em Gerald Thomas o seu mais significativo representante local) e o trabalho de Antunes Filho (cujas práticas à frente do Centro de Pesquisa Teatral estariam caracterizando um paradigma brasileiro). Acabamos optando pela sua exclusão devido à proximidade histórica e ao fato de, exatamente por isso, exigirem ainda estudos mais específicos - como é o caso do já citado estudo de Sílvia Fernandes, sobre Gerald Thomas - ou mesmo uma pesquisa de campo - o que seria recomendável em se tratando de Antunes Filho. Como o objeto deste estudo não é analisar exaustivamente, em todas as suas implicações teóricas e filosóficas, cada um dos paradigmas apresentados, mas mostrá-los apenas enquanto modelos estético-operacionais já consagrados, tal qual se configuram diante de um diretor iniciante ou de um aspirante a encenador, isto é, como um

quadro de referências já existentes, nossa escolha foi de nos restringir aos quatro paradigmas anteriormente descritos.

Na segunda parte do trabalho, examinamos o repertório técnico do encenador, de acordo com a ótica apresentada por uma amostragem de manuais de direção disponíveis nos Estados Unidos da América e, eventualmente, encontráveis em alguma empresa importadora brasileira. O principal motivo para a adoção de obras dessa origem foi a quase inexistência desse tipo de manual na bibliografia teatral brasileira¹² e, ao contrário, a relativa abundância com que é publicado nos Estados Unidos, além da facilidade com que esses livros podem ser obtidos através da rede mundial de computadores - a Internet. A definição da amostragem partiu de um levantamento das obras disponíveis nas principais livrarias da cidade de Nova York, em abril de 1996, e em repetidas consultas, via Internet, ao catálogo da livraria virtual Amazon Books¹³, onde constam inclusive os títulos esgotados e não reeditados. Foram encontradas vinte obras que poderiam ser classificadas como manuais de direção teatral - a relação completa se encontra no Anexo I. São livros escritos por professores de direção de universidades norte-americanas e por experientes encenadores anglo-saxões (ainda que de expressão apenas local). Neles, o que mais chama a atenção é o destaque dado ao que chamam de "fundamentos da

¹² A rigor, pode-se encontrar nas melhores livrarias brasileiras apenas o pequeno volume escrito por Manfred Wekwerth, *Diálogo sobre a Encenação - Um Manual de Direção Teatral*, São Paulo, HUCITEC, 1986.

¹³ <http://www.amazon.com>

direção teatral” - os métodos de abordagem do texto, a nomenclatura operacional e os vários componentes do trabalho de marcação. Todos encarados, na maioria das obras consultadas, como itens obrigatórios no estudo metódico da encenação. Os manuais oferecem uma visão ao mesmo tempo rigorosamente técnica e extremamente pedagógica de alguns recursos básicos da encenação. Muito do que se encontra descrito ali está demasiado distante das preocupações e necessidades do teatro brasileiro. Afinal, falam de uma realidade bastante diferente da nossa, onde a atividade cênica enfrenta problemas que nos são praticamente desconhecidos. Exemplares, nesse sentido, são as pressões que um mercado de trabalho altamente organizado, mas compelido por prazos exíguos e compromissos comerciais de alto vulto, impõe ao diretor. Essas exigências encontram-se refletidas nos livros estudados, quando tentam harmonizar ideais artísticos e eficiência. Mas, apesar das muitas distinções culturais e econômicas, esses autores oferecem também um estudo sistematizado de certas ferramentas da encenação cujo conhecimento mais detido acreditamos possa vir a ser muito útil à prática teatral brasileira. É sobre algumas dessas ferramentas que nos detemos mais longamente na Segunda Parte deste trabalho e, sobretudo, em sua busca de harmonizar ideais artísticos e eficiência.

As obras selecionadas, pelo tecnicismo pouco usual na bibliografia teatral brasileira, e que, justamente por isso, nos oferecem uma visão diferente daquela a que estamos habituados, podem ser divididas em dois

grupos: o primeiro desenvolvido por professores de direção e o segundo por encenadores. Incluem-se no primeiro grupo: *Creative Play Direction*, de Robert Cohen (University of California at Irvine) e John Harrop (University of California at Santa Barbara); *Fundamentals of Play Directing*, de Alexander Dean (Yale University) e Lawrence Carra (Carnegie-Mellon University); *Play Directing: Analysis, Communication and Style*, de Francis Hodge (University of Texas); *The Director as Artist*, de R. H. O'Neill (Loyola University, New Orleans); *Modern Theatre Practice*, de Hubert C. Heffner (Indiana University), Samuel Selden (The University of North Carolina at Chapel Hill) e Hunton D. Sellman (California State University, San Diego). Incluem-se no segundo grupo: *Directing Plays*, de Stuart Vaughan (Estados Unidos); *Stagecraft - The Complete Guide to Theatrical Practice*, de Trevor R. Griffiths (Inglaterra); *On Directing*, de Harold Clurman (Estados Unidos).

O fato de o primeiro grupo ser mais numeroso deve-se ao fato de, no decorrer da pesquisa bibliográfica, haveremos constatado a existência de um significativo número de livros com fins evidentemente didáticos.

Procuramos escolher dentre eles os mais completos, aqueles que mais aprofundavam os itens estudados. Essas obras, quase todas originadas nos Estados Unidos da América, chegam mesmo a incluir exercícios para eventuais aprendizes de direção - algo surpreendente para a tendência brasileira de tratar todo iniciante como um ser potencialmente genial. Já no segundo grupo, o critério de escolha foi o de preferir aqueles que se

mantinham mais fiéis ao modelo estrutural seguido pelos integrantes do outro grupo, ou seja o de manual técnico e não o de coletânea de impressões e lembranças pessoais. De qualquer forma, além da amostragem sobre a qual mais nos concentramos, outras obras foram consultadas, como se pode verificar através da Bibliografia e das citações ao longo do texto.

Na "Conclusão", procuramos relacionar as duas abordagens do instrumental de trabalho do encenador - o estudo das trajetórias exemplares e as ferramentas retiradas dos manuais - entre si e com os usos da realidade teatral brasileira. Procuramos levar em consideração que a atividade cênica vai bem além do circuito profissional que aparece diariamente nos roteiros dos grandes jornais. Ela abrange também outros circuitos paralelos, como o dos grupos profissionais que se exibem em escolas, empresas e associações, o teatro universitário, os grupos do teatro amador organizado (que podem ou não utilizar os serviços de um diretor profissional), e ainda as iniciativas mais informais que surgem em escolas e outras agremiações, por razões bastante diversas, e que em muitos casos são lideradas por pessoas cheias de boa vontade e sem qualquer experiência ou conhecimento específico.

Subjacente a todo o estudo há uma espécie de questão norteadora: seriam o talento inato e a intuição criadora as únicas chaves para viabilizar o trabalho de encenação, ou haveriam outras possibilidades, mais democráticas, para se chegar a bom termo ?

Primeira Parte -

PARADIGMAS CONCEITUAIS

Capítulo I - O Paradigma do Realismo Psicológico

A partir de meados do século XIX, na esteira do movimento realista e, logo em seguida, do movimento naturalista, o teatro ocidental foi tomado pela preocupação de levar aos palcos representações em que se procurava atingir o máximo de verossimilhança, a mais perfeita mímese da realidade. Todas as convenções poéticas e os procedimentos anteriormente adotados pareciam superados - da interpretação altamente enfática aos cenários apenas convencionais. Naquele momento, o estado do teatro parecia, a toda uma nova geração, caótico e degenerado pela rotina, indigno de uma arte que já vivera épocas melhores. Aos seus olhos, era inadiável a tarefa de sanear o palco e lhe restituir a grandeza artística. Na verdade, o discurso em si não diferia muito daquele que se repete sempre que uma nova geração sente que é chegada a sua vez. Mas, nesse caso, a transformação realizada foi de tal monta que ainda hoje, mais de cem anos depois, o

realismo¹ ainda é a vertente hegemônica na cena ocidental - e tem sua presença cada vez mais reiterada pela perfeita adequação aos novos meios de comunicação (cinema e televisão) a ponto de parecer a muitas pessoas a única forma possível de representação.

Uma das conseqüências da instauração do realismo no teatro, ou por outra, uma de suas ferramentas essenciais, foi o surgimento da figura do diretor moderno. Afinal, para que a transposição do texto para o palco se desse de maneira mais efetiva, resultando numa ilustração fidedigna tanto das palavras do autor quanto da realidade por elas evocada e, ao mesmo tempo, se constituísse numa obra coesa em que todos os elementos constituintes convergissem no mesmo sentido, era necessária a presença de alguém que coordenasse todo o processo, era preciso um olhar externo que conferisse a exatidão da mímese. Pode-se dizer que foi basicamente dessa necessidade operacional que surgiu a moderna função do encenador. A reivindicação da autonomia do espetáculo só viria mais tarde, com o paradigma da reatralização. Nesse primeiro momento o máximo a que se aspirava para os palcos era que oferecessem representações condignas tanto de textos clássicos quanto do novo repertório oferecido por autores realistas e naturalistas.

Com o realismo, se impuseram critérios tais como a fidelidade dos aspectos visuais ao tempo e ao espaço em que transcorria a peça, a noção

¹ Estaremos a partir deste momento empregando o termo "realista" no seu sentido mais amplo, tal qual é utilizado normalmente em teatro, abarcando todo tipo de representação que busque retratar os comportamentos e ambientes como são na vida real.

de conjunto, o reverente respeito à ação desenvolvida no palco e o estabelecimento de uma divisão ainda mais rígida entre a cena e a sala. Provavelmente a mais significativa ferramenta do teatro realista era a visão da caixa cênica como uma sala cuja quarta parede - aquela que estaria voltada para a platéia - teria sido removida para que o espectador pudesse observar a ação, mas que ali permanecia do ponto de vista da encenação. Dessa forma, a presença do público era sumariamente ignorada. Como resultado de todas essas mudanças, ampliou-se a capacidade do teatro de produzir no espectador a ilusão de estar presenciando acontecimentos reais, e foi nesse sentido que se procurou evoluir - no sentido do aperfeiçoamento da cena ilusionista.

George II - Duque de Saxe-Meiningen, Antoine, Otto Brahm e J.T. Grein, foram alguns dos encenadores que se destacaram, em diferentes países, por suas contribuições ao teatro realista. Konstantin Stanislavski estava também entre esses criadores teatrais que se levantaram contra a artificialidade e o convencionalismo imperantes nos últimos decênios do século XIX. O que acabou por distingui-lo de seus contemporâneos foi o alcance incomum de suas idéias e de sua influência sobre o pensamento e a prática teatrais. Com ele o realismo atingiu seu mais alto grau de refinamento, sobretudo pela elaboração e aperfeiçoamento de uma técnica de interpretação - caracterizada pelo realismo psicológico - até hoje utilizada, ainda que de forma atenuada. A partir de seu trabalho, a encenação realista encontrou na atuação psicológica o seu mais perfeito

complemento, a sua mais eficiente aliada. Algo que só viria a ser contestado décadas mais tarde, por Brecht, e mesmo assim sem conseguir a sua definitiva rejeição. O legado de Konstantin Stanislavski é tão presente em nossos dias que não seria exagerado afirmar que nenhum diretor brasileiro contemporâneo deixa de se posicionar, de uma forma ou de outra, consciente ou inconscientemente, em relação a ele, ou ainda que dele se vale em alguma medida. E o fenômeno não está restrito ao nosso país.

Como escreveu Jacó Guinsburg:

Até certo ponto, poder-se-ia dizer que, se cabe pensar a história da cena moderna como um movimento que se define pró ou contra as idéias e a prática stanislavskianas, é absolutamente impossível pensá-las sem elas.²

No Brasil, longe de se constituir apenas num remoto objeto de estudo, a influência de Stanislavski se fez presente de forma incontestável desde os anos 50. Do diretor italiano Flaminio Bollini Cerri (em sua passagem pelo Teatro Brasileiro de Comédia) às atuais escolas de teatro, passando por Augusto Boal (no Teatro de Arena), Eugenio Kusnet e José Celso Martinez Correa (na fase realista do Teatro Oficina) - para citar apenas algumas nomes exponenciais da cena brasileira -, as idéias e o método stanislavskianos vêm exercendo seu fascínio.

² Jacó Guinsburg, *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*, São Paulo, Perspectiva, 1985, p.11.

Desde muito cedo Konstantin Sergueievitch Stanislavski esteve envolvido com o universo teatral. Inicialmente através do diletantismo dos espetáculos realizados na propriedade rural de sua família. Depois, procurando mirar-se no exemplo de atores consagrados, freqüentando os poucos e antiquados cursos disponíveis, e participando de um grande número de montagens promovidas por círculos amadores, até criar a Sociedade Moscovita de Arte e Literatura - uma ambiciosa iniciativa mantida por jovens cultos vindos de famílias abastadas, mas sobretudo às expensas do próprio Stanislavski. Em 1890, quando a Sociedade já existia há dois anos, aconteceu a visita a Moscou da companhia teatral do Duque de Saxe Meiningen. Foi com enorme interesse que Stanislavski acompanhou essa temporada. Entretanto, além da fidelidade quase arqueológica à época em que transcorria a ação, dois pontos se destacavam na avaliação do jovem entusiasta. O primeiro era a capacidade do Duque de Meiningen de encontrar uma forma teatral extremamente eficaz para expressar as idéias das peças montadas, mesmo sem contar com atores de talento excepcional. Isso era feito simplesmente através de recursos de direção, isto é, de uma expressiva e clara concepção das cenas. A encenação era a tal ponto eficiente que conseguia por si só envolver os espectadores, comunicando-lhes as idéias do dramaturgo e oferecendo inusitadas provas visuais da capacidade do teatro de representar a realidade. O segundo ponto destacado pelo jovem Stanislavski estava diretamente ligado ao primeiro.

Dizia respeito à condição básica para a realização do trabalho do Duque: a instauração do despotismo do diretor. Como ele também pretendia montar grandes peças, ricas em idéias e sentimentos, e igualmente não contava com atores preparados para essa tarefa, nada mais natural que se identificasse com essa postura autoritária. O único caminho viável lhe parecia ser a atribuição de todo o poder ao diretor. Desta forma ele poderia criar o espetáculo praticamente sozinho, concebendo uma encenação apropriada e cheia de criatividade, feita de marcações rigorosas e bem estudadas, golpes de teatro, bons cenários e figurinos. Aos atores caberia a execução de movimentos, expressões e entonações previamente elaborados. Apenas bem mais tarde, e já atuando em outras condições, ele renegaria de forma definitiva essa maneira de trabalhar que tendia a transformar os atores em fantoches.

Nos anos em que estive à frente da Sociedade de Arte e Literatura, Stanislavski teve oportunidade de se exercitar tanto como ator quanto como encenador. Pôde também conviver com artistas de gerações anteriores, observando seus métodos. Mas, sobretudo, acumulou experiências e conhecimentos, esboçando pouco a pouco o que viria a ser o seu projeto artístico. Como encenador, durante esse período de desenvolvimento de suas habilidades, já buscava banir do palco a mentira, as convenções do velho artesanato teatral, a teatralidade degradada, o mero desfile de vaidades. Em seu lugar tentava colocar a sinceridade, a verdade artística - não a verdade corriqueira, do dia-a-dia (ainda que, naquele momento, não

tivesse capacidade de distinguir muito bem uma verdade da outra). Com esse objetivo, e sob influência direta da companhia de Meiningen, montou espetáculos dominados pela preocupação com o realismo exterior, principalmente com a reconstituição histórica. Seu principal objetivo era construir uma transposição eficiente do texto, revelando o seu cerne com nitidez, através de uma clara representação do enredo. Isto poderia parecer uma obviedade, mas, como ele mesmo justificou, “não raro assistimos a peças no teatro sem entender claramente a seqüência dos acontecimentos e sua interdependência básica”.³ Assim, iniciou seu domínio das técnicas de direção por aprender a encenar com competência a ação externa da peça. Não que lhe escapasse a importância das motivações e dos sentimentos. Mas, como não conhecia ainda uma maneira de trazer para o palco essa outra dimensão da vida, acreditava que o caminho da criação começava do característico externo e que esse poderia abrir caminho ao sentimento interno. Por essa época, para garantir o sucesso junto ao público e superar as limitações do elenco, trabalhava com grande ênfase a forma a ser dada aos momentos culminantes da peça, estudando cuidadosamente a composição das cenas (a distribuição plástica de atores e cenários), promovendo alterações de ritmo e súbitas mudanças no tom da cena. Quanto às cenas mais intimistas, procurava tratá-las com o máximo de simplicidade (e rapidez) para que não comprometessem a adesão do espectador. Um exemplo dos procedimentos adotados para

³ Konstantin Stanislavski, *Minha Vida na Arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989, p.206.

garantir o impacto de uma cena pode ser retirado da descrição do final do segundo ato de *Uriel Acosta*, de Gutzkow, montado em 1895, ainda na Sociedade de Arte e Literatura. A cena acontecia nos jardins da casa de Manassés, um rico comerciante judeu. Sua filha estava para se casar com o protagonista, um filósofo que fizera afirmações consideradas sacrílegas. Stanislavski compôs uma cena inicialmente cheia de movimento e graça : variados agrupamentos de gente bonita e elegante (sendo que os feios ou desajeitados, segundo ele, estavam devidamente camuflados sob muita maquiagem e trajés característicos), criados servindo manjares e bebidas, cavalheiros cortejando damas com reverências afetadas, damas coqueteando com a ajuda de leques vistosos, música ao fundo, algumas pessoas dançando, o dono da casa cercado por convidados ilustres. Em dado momento entrava Uriel Acosta. Judith, a bela filha do anfitrião, aproximava-se dele alegremente, tendo ao fundo a música e o rumor feliz da festa. Tudo se encaminhava para mais uma cena leve e galante. De súbito ouviam-se sons sinistros e uma música severa e majestosa. A festa parava. Em seguida havia um grande alarme entre os convidados. Eis que o proscênio era tomado por um grupo de rabinos vestidos de negro, que vinham com o intuito de amaldiçoar solenemente Uriel. Todos se afastavam do filósofo, que protestava e tentava se justificar. O ritual avançava proibindo qualquer fiel de tocar naquele homem condenado. Nesse momento Judith atirava-se apaixonadamente em seus braços, o que fazia com que os convidados fugissem horrorizados. E o ato se encerrava

sob retumbantes aplausos.⁴ Como se pode ver, todo o seu cuidado estava voltado para a busca dos efeitos imediatos, através de uma habilidosa estruturação cênica. A fórmula para ensaiar cenas como essa era bem pragmática e herdada dos diretores que o haviam precedido à frente do elenco da Sociedade de Arte e Cultura: preparava tudo anteriormente, planejando a cena em detalhes, depois mostrava aos atores aquilo que imaginara para que eles o copiassem. O que não deixa de ser profundamente irônico, uma vez que esse tipo de atitude - mostrar ao ator o que ele deve fazer - seria mais tarde considerada como o pior de todos os procedimentos de direção pelos exegetas e seguidores do próprio Stanislavski. Mas, por essa época, ele era um perfeito exemplo de diretor despótico. E, bem mais tarde, já na maturidade quando utilizava métodos bastante diversos, considerou, com surpreendente pragmatismo, que boa parte do elenco de que dispunha na época precisava mesmo desse despotismo. Em suas próprias palavras: “Quem carece de talento precisa ser adestrado segundo o gosto do diretor e forçado a atuar conforme a sua vontade.”⁵ Da mesma forma, caberia a esse tipo de diretor a responsabilidade de camuflar as deficiências e ressaltar as qualidades do ator, lançando mão de truques cênicos. Em uma montagem de *Otelo* - da mesma época -, o papel de Iago era interpretado por um ator de bela voz, porém com um rosto completamente inexpressivo. Diante disso, sempre que

⁴ Idem, *ibidem*, p.198-199.

⁵ Idem, *ibidem*, p.197.

possível, deixava o ator na penumbra, valorizando-lhe a voz e escondendo-lhe o rosto. Assim, não hesitava em usar os mais diversos truques para desviar a atenção do público sempre que as possibilidades de um ator não estavam à altura da cena ou do papel. E, em sua autobiografia, escrita bem mais tarde, comentou que o diretor seria sempre condenado pelos críticos por agir dessa maneira, mas que era “melhor assumir a culpa por precaução excessiva do que reconhecer a inconsistência da sua companhia”⁶ - o que pode ser considerado um pragmático conselho para aqueles que (como ele naquela altura de sua carreira) se colocam a frente de elencos compostos por elementos pouco talentosos ou ainda inexperientes e que preferem poupar os espectadores de experiências constrangedoras e o próprio grupo de um fiasco.

Os primórdios da carreira de diretor ofereceram também a Stanislavski excelentes oportunidades para conhecer e aprender a lidar com os aspectos administrativos da função, em outras palavras, com as atribuições do diretor enquanto organizador do trabalho criativo. É interessante notar de que forma um encenador tão jovem e inexperiente conseguiu impor sua autoridade sobre um grupo bastante heterogêneo de atores - jovens diletantes da alta burguesia, talentos promissores e atores com formações distintas. Qualquer pessoa que já tenha acompanhado o processo de montagem de um espetáculo conhece a potencialidade explosiva dessa mistura de sensibilidades expostas, tensão nervosa e grandes vaidades. A

⁶ Idem, *ibidem*, p.198.

estratégia de Stanislavski para ter a situação sob controle apoiava-se numa extrema dedicação ao trabalho e no rigor de suas atitudes diante dos desafios a serem enfrentados e em relação aos seus deveres e obrigações. Essa postura alicerçava sua autoridade como diretor e lhe dava a legitimidade necessária para estabelecer uma disciplina férrea, inclusive com a aplicação de multas (por atrasos, negligências de toda ordem, conversas paralelas, flertes, saídas da sala de ensaio sem permissão do diretor) e dura perseguição a qualquer tipo de desordem (quebra de hierarquia, desconcentração, dispersão, comportamento frívolo, descumprimento das obrigações inerentes a cada função), não titubeando em dispensar sumariamente aqueles que não se adequassem a esse espírito.

Mas, para Stanislavski a disciplina exigida dos atores deveria necessariamente ter sua contrapartida nas condições de trabalho a eles oferecidas. Por isso preconizou a melhoria das acomodações e do tratamento que lhes era dispensado. Em sua época os atores trabalhavam muitas vezes (como o fazem ainda hoje) em estabelecimentos insalubres e despojados de itens mínimos de conforto. Buscou estabelecer normas para a convivência civilizada e disciplinada nas relações entre os participantes da montagem (combatendo com autoridade as transgressões), e impôs aos espectadores e funcionários das salas de espetáculos uma atitude de respeito e concentração diante da cena. Um exemplo de providência nesse sentido foi a proibição de que se caminhasse pela platéia após o início do

espetáculo. O que hoje podem parecer regras óbvias significaram mudanças revolucionárias para a época. Não é por outro motivo que seu legado excede o campo puramente estético, abrangendo também os princípios da ética do universo teatral. No histórico encontro com Niemirovitch-Dantchenko, ocorrido em junho de 1897, quando estabeleceram as bases daquele que seria o Teatro de Arte de Moscou, um considerável espaço do protocolo então redigido foi destinado a questões éticas. Vários dos aforismos ali contidos continuam a ser devorados por legiões de aspirantes ao palco ou a lhes ser oferecidos como guias do universo teatral. São proposições cuja validade permanece inquestionável, tais como:

-“Não há papéis pequenos, há atores pequenos.” - provavelmente o mais conhecido antídoto contra as manifestações de vaidade ferida pelas dimensões de um papel;

-“O dramaturgo, o ator, o cenógrafo, o figurinista, o operário servem a um único fim...” - para lembrar que a realização cênica deve estar acima dos interesses individuais;

-“Toda perturbação da vida criadora do teatro é um crime.” - o que deixa bem clara a importância de se manter a concentração no decorrer dos ensaios;

-“O atraso, a preguiça, o capricho, a histeria, o mau caráter, o desconhecimento do papel, a necessidade de repetir por duas vezes a

mesma coisa são igualmente prejudiciais à causa e devem ser erradicados.”⁷

São recomendações que poderiam ser acrescentadas ao texto de cada ator sempre que se inicia uma montagem. É interessante notar que é exatamente do ponto de vista da ética artística que sua herança - expressa em recomendações simples e consagradas pelo senso comum - permanece menos contestada.

A capacidade de impor disciplina à sua equipe não era a única qualidade em que se baseava o jovem Stanislavski. Ele tinha a apoiá-lo igualmente a capacidade de criar pequenos e funcionais instrumentos ordenadores, como os que se seguem:

- afixar num quadro a programação a ser seguida nos ensaios - o que denota um trabalho anterior de planejamento e dava a todos os participantes uma noção do que seria desenvolvido naquele dia;
- registrar as ocorrências do dia de trabalho - quem ensaiou, quem se atrasou, quem se ausentou (por qual motivo), quais os problemas surgidos, o que providenciar para os próximos dias - numa espécie de diário que, além de exigir uma disciplinada atividade de anotação, funcionava como um importante mecanismo de avaliação;
- anotar minuciosamente (através de palavras, plantas e desenhos) suas idéias para a encenação - outro precioso instrumento de trabalho que lhe permitia dar mais objetividade às suas idéias e evitava o risco de se fiar apenas na memória.

⁷ Idem, ibidem, p.245.

Essa significativa amostra já poderia servir por si só para abalar o difundido, e até mesmo apreciado, mito do diretor como um artista pouco afeito às questões práticas e ocupado apenas com a busca da inspiração. Ele se mostrava um organizador consciente e cheio de cuidados para tornar mais produtiva a sua atividade.

Sem dúvida alguma, o longo período em que esteve à frente do Teatro de Arte de Moscou - sempre em parceria com Dantchenko - e que se estendeu de 1898 até o final de sua vida, em 1938, marcou o ápice de sua carreira. No decorrer desses 40 anos, tendo uma grande companhia⁸ e um excelente teatro à sua disposição⁹, pôde pôr em prática toda a sua visão teatral, num longo e bem sucedido processo de elaboração e reelaboração dos procedimentos técnicos e artísticos.

Dois grandes e permanentes objetivos podem ser identificados no trabalho de Stanislavski: educar o artista para a arte e educar o público através da arte. Em ambos o que se destaca é o seu papel de educador no sentido mais amplo da palavra. Fiel a uma visão herdada do Iluminismo, via o teatro como uma instituição capaz de influenciar e educar o público nos sentidos moral e ético, seguindo a mesma visão de outras figuras importantes do teatro russo como Shchepkin e Gogol. Durante toda a sua carreira, mas principalmente à frente do Teatro de Arte de Moscou, trabalhou no desenvolvimento de uma abordagem racional das técnicas de

⁸ Quando de sua criação, o Teatro de Arte de Moscou contava com trezentos e doze contratados, entre artistas, técnicos e pessoal administrativo.

⁹ Descontando-se a temporada inicial, em que foram obrigados a utilizar uma velha e decadente sala de espetáculos.

atuação, de forma a elevá-las a um patamar verdadeiramente artístico e procurando eliminar a dependência de um fator tão vago e imponderável quanto a inspiração. Nesse sentido, admirava e procurava seguir o exemplo da linguagem musical, como se pode ver em suas palavras:

Que sorte dispor de compassos, pausas, um metrônomo, um diapasão, harmonização, contraponto, exercícios elaborados para o desenvolvimento da técnica, uma terminologia que define diversos conceitos e concepções artísticas (...) Aqui há fundamentos legitimados nos quais o artista pode apoiar-se para não criar a esmo como entre nós no teatro. Os acasos não podem servir de fundamento, e sem fundamentos não existe arte autêntica mas apenas diletantismo.¹⁰

Suas idéias e seus métodos de trabalho combatiam ao mesmo tempo a desqualificação profissional do ator e a vaidade exacerbada que fazia com que muitos intérpretes amassem, não a arte, mas a si mesmos na arte. O ator que Stanislavski procurava formar - e essa foi a maior tarefa a que se propôs - era um artista motivado por ideais elevados, dotado de uma técnica elaborada e distante da acomodação às velhas rotinas teatrais. E esse ator era certamente o centro do seu teatro. Por essa razão seu nome será sempre associado a um "teatro do ator", muito mais do que a arrojados vãos de encenação.

¹⁰ Stanislavski, *Minha Vida na Arte*, p.494.

Se as exigências feitas ao ator eram consideráveis, maiores ainda teriam que ser aquelas feitas ao encenador. Como a ele caberia transmitir suas idéias e conhecimentos aos demais participantes do espetáculo, deveria conhecer bem todos os aspectos relativos à atividade cênica, inclusive os mecanismos do trabalho do ator.

A despeito da imagem algo conservadora e rígida que muitos hoje em dia lhe atribuem, sua abordagem teatral nunca foi estritamente dogmática. Artista profundamente inquieto, estava sempre procurando avançar, testar novas possibilidades.

Para esse homem de teatro, encenar significava criar uma atuação em conjunto, envolvendo toda a expressividade da representação, com absoluta integridade artística, observando uma certa fidelidade ao texto e às idéias do autor. Ao encenador caberia a habilidade de, a partir da leitura atenta da peça e de seu trabalho de observação, pensar e construir uma obra de tal maneira que ela despertasse nos espectadores as idéias necessárias em seu tempo.¹¹ Mas, se Stanislavski atribuía ao diretor a responsabilidade pela montagem de uma peça em todos os seus pormenores era também um crítico severo da hipertrofia do seu papel. Em suas próprias palavras:

Suponhamos que o diretor seja a figura mais importante do teatro. O projeto da produção desloca-se, assim, para o primeiro plano. A ênfase principal incide sobre os efeitos cênicos, o enredo e a ação. Haverá um grande fluxo de inventividade,

¹¹ Nikolai Gorchakov, *Stanislavsky Directs*, New York, Limelight, 1994, p.17.

muitos truques sensacionais, várias manobras para atrair a atenção do público, e agrupamentos - os efeitos serão a parte mais importante da representação. A função do ator será relegada à de um acessório, sujeito às manipulações do diretor. Em todos os teatros onde o dramaturgo, o cenógrafo ou o diretor dispõem de autoridade suprema, o ator passa a ser um elemento secundário.¹²

Por mais familiar que essa definição nos possa parecer, já que traduz com exatidão a postura de vários dos mais premiados diretores contemporâneos, convém lembrar que ela tinha o sentido de um anátema para esse grande entusiasta da arte viva do ator. Segundo ele, um diretor precisava ser ao mesmo tempo um psicólogo e um artista (sem esquecer o forte cunho pedagógico da função), e não necessariamente um prestidigitador da cena.

A escolha acertada do texto se revestia de especial importância para Stanislavski, pois o que em sua opinião atribuía vitalidade ao teatro não era a qualidade da iluminação, nem o grau de elaboração dos cenários e figurinos, nem ainda o dinamismo da movimentação, mas a idéia transmitida pelo dramaturgo. Segundo Stanislavski, nenhum dos recursos técnicos da linguagem teatral poderia esconder a fragilidade da idéia de uma peça. Era fundamental, portanto, antes mesmo de iniciar os ensaios, se certificar de que a peça conseguia expressar corretamente a intenção do autor. Já que, apesar de tudo o que poderia ser feito através da encenação, nada poderia

¹² Konstantin Stanislavski, *Manual do Ator*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p.51.

compensar a fragilidade da concepção do autor. Citava como exemplo a montagem do drama biográfico *Molière*, de M. A. Bulgakov, que, mesmo tendo sido ensaiado pelo Teatro de Arte de Moscou por quase dois anos (de meados de 1934 a fevereiro de 1936), não se sustentou em cartaz por mais de sete apresentações, devido à incapacidade da peça de expressar a riqueza da personalidade que pretendia retratar.¹³ O gosto do diretor pelos grandes textos, pela grande literatura dramática seria uma condição indispensável para a existência de um teatro verdadeiramente artístico, isto é, aquele capaz de dar ao público um verdadeiro sentido da vida e mostrar o homem nos mais importantes momentos de sua existência.

O repertório que encenou era constituído basicamente por obras de autores nacionais russos e de grandes nomes da dramaturgia universal, mas o seu ponto alto foram as montagens de peças de Tchecov - o autor que, de certa forma à sua própria revelia, motivou as pesquisas que levariam Stanislavski a desenvolver suas técnicas de interpretação. A conturbada relação artística entre os dois é um excelente exemplo da distância que separa a literatura dramática do espetáculo, mesmo quando o encenador se propõe a realizar a mais fiel das transposições. Essa era a disposição de Stanislavski ao montar as peças de Tchecov. Mas é conhecido o desgosto do autor diante das montagens do TAM, em que não reconhecia aquilo que havia escrito. Ele acreditava ter feito comédias e o diretor, sinceramente preocupado em captar o espírito do autor e respeitá-lo, criou espetáculos

¹³ Nikolai Gorchakov, *op. cit.*, p.289/290.

antológicos marcados pela delicadeza dos sentimentos e pela atmosfera melancólica. Involuntariamente, Stanislavski forneceu um bom argumento aos que consideram muito relativas as possibilidades de uma montagem se restringir à mera ilustração do trabalho do dramaturgo.

A relação de Stanislavski com o texto evoluiu ao longo de sua carreira, mas pode ser resumida em duas posições básicas (que refletem também os dois momentos fundamentais do seu conceito de encenação). Nos primeiros tempos, ainda sob forte influência do Duque de Meiningen e do realismo exterior, o texto era utilizado como um instrumento para a criação do espetáculo, pois o que mais o fascinava eram as requintadas recriações de ambientes e os efeitos de grande teatralidade (vide o exemplo anteriormente citado de *Uriel Acosta*). Nesse sentido, acreditava que o diretor precisava de uma certa independência em relação ao texto. Não que pretendesse defender a autonomia do espetáculo, mas porque que o encenador precisaria adequar a peça às idéias que pretendia transmitir, que seriam as idéias necessárias à sociedade contemporânea, mesmo que isso o levasse a alguma dose de infidelidade às palavras do dramaturgo. Nessa época afirmava, por exemplo : "Há peças interessantes por si mesmas. Mas há outras que podem ser tornadas interessantes se o diretor encontra um enfoque original para elas."¹⁴ Em sua opinião, o enredo poderia até nem ser dos mais brilhantes, mas se a ele fossem agregadas todas as possíveis idéias geradas pela fantasia do encenador a peça poderia adquirir uma outra

¹⁴ Stanislavski, *Minha Vida na Arte*, p. 201.

relevância. E, para a pergunta até hoje brandida - "Se o diretor não gostava desse texto, por que o escolheu para montar ? " - Stanislavski tinha uma resposta primorosa: "Escolhi justamente para montagem essa peça e não outra, não porque ela me agradara no original, mas porque gostei dela naquele plano de adaptação que me veio à cabeça."¹⁵ Considerava, portanto, completamente justificável o fato de um diretor decidir montar uma peça apenas por esta se prestar a uma estimulante adaptação, mas convém relativizar um pouco essa afirmação já que as alterações a que procedia não eram exatamente radicais. Mais tarde, nos últimos anos de sua carreira, sua concepção a respeito da abordagem do texto sofreu profunda alteração. Passou a encará-lo como a fonte primária do espetáculo e a defender a idéia de que a concepção de uma montagem deveria estar firmemente apoiada na idéia central da peça e ter como objetivo a concretização de suas virtualidades. O espetáculo resultaria de uma profunda investigação dessa única fonte legítima, e não teria espaço para o uso de expedientes artificiais de encenação. Reconhecia, com indisfarçado desprezo, que os truques de direção funcionavam muito bem e garantiam aplausos do público, mas acrescentava que "não foi para isso que Pushkin e Shakespeare escreveram"¹⁶. Levava a tal ponto o respeito ao dramaturgo que, no caso da já citada montagem da peça *Molière*, após tentar inutilmente convencer o autor a fazer uma série de alterações que lhe pareciam necessárias para

¹⁵ Idem, ibidem, p.201.

¹⁶ Apud Helen Krich Chinoy, "The Emergence of the Director", in Toby Cole, *Directors on Directing*, New York, Macmillan, 1963, p. 36.

melhorar a deficiente carpintaria teatral, optou por levar à cena o texto exatamente como fora escrito, o que acabou resultando num malogro.

Examinada à distância, sua obra como encenador pode ser dividida em duas etapas: o realismo exterior e o realismo interior (ou psicológico) - etapas que têm certa correspondência com os critérios de abordagem do texto, que acabamos de examinar.

Na primeira etapa de seu trabalho - nos primeiros anos do TAM -, dominada pelo amor ao grande espetáculo e voltada prioritariamente para a mímese exterior, ele podia ser caracterizado como um diretor despótico - na linhagem do Duque de Meiningen. Se bem que, mesmo nessa época, a preocupação em mostrar também o universo das motivações e dos processos interiores já aparecia como um diferencial de seu trabalho em relação aos seus antecessores. Mas, apesar de algumas tentativas de encontrar um novo caminho para sua arte, suas montagens continuavam basicamente a se sustentar nos aspectos físicos do espetáculo. Tomemos como ilustração duas peças da temporada inaugural do Teatro de Arte: *Czar Fiodor Ioanovitch*, de Tolstói, e *A Gaivota*, de Tchekov. Ao ensaiar o *Czar Fiodor*, como a ação da peça se passava no século XVI, Stanislavski (juntamente com alguns membros de sua equipe) empreendeu uma excursão por várias localidades russas dessa época, visitando edifícios, examinando objetos e roupas, investigando sons. A busca por signos típicos da época o levou ainda a ler tudo o que havia a respeito, a percorrer museus e

antiquários, aldeias e vilarejos. Mas, ao lado dessa aparatosa pesquisa, que demonstrava todo um empenho historicista e um desejo de fundamentar realisticamente o espetáculo - e que se constituía ainda na porção dominante de seu trabalho -, já era possível observar a presença de um outro viés. Ao visitar o Kremlin da cidade de Rostov, Stanislavski e seus companheiros decidiram pernoitar num velho palácio para vivenciar a atmosfera local, o que denuncia a existência de uma outra linha de pesquisa - de caráter mais subjetivo -, mesmo que ainda incipiente. Aparecendo em segundo plano e, por hora, ofuscado pelo deslumbramento com a composição cênica, já havia um cuidado com a mímese interior, com a reprodução da interioridade dos personagens e suas relações intersubjetivas. E esse é um recurso que continua a ser amplamente utilizado - buscar um contato direto com o ambiente onde se passa a ação. Mais do que qualquer palestra ou análise da peça, essa vivência poderia excitar a fantasia e o sentimento criador tanto do ator quanto do diretor, fornecendo-lhes um repertório de impressões e de imagens vívidas - uma rica fonte de inspiração para a criação do papel e da própria encenação. Algo bem diferente das eruditas informações que muitas vezes são fornecidas aos artistas, mas que excitam apenas o pensamento racional, deixando esquecida a sensibilidade. De qualquer modo, excetuando-se um ou outro recurso como esse, a maneira de abordar o universo interior, até então ausente dos palcos, ainda era bastante tosca, como se pode melhor depreender ao examinar o caderno de direção de *A Gaivota*. Esta se

tornaria uma das realizações emblemáticas da nova companhia, abrindo uma profícua série de montagens tchecovianas. Após a escolha do texto, graças ao poder dos argumentos de Dantchenko e algumas discussões preliminares, Stanislavski retirou-se dos ensaios por um breve período e quando retornou trazia consigo um minucioso projeto de encenação. Esse projeto era composto por uma detalhada descrição de cada cena, com as posições, reações e movimentos dos personagens, e mais alguns desenhos ilustrando as ações, além de uma série de croquis contendo mais indicações para auxiliar nos ensaios. O planejamento era tão meticuloso que estabelecia, cena por cena, como deveria ser a entrada de cada personagem, quem devia ficar onde, quando e porque mudar de posição, o que fazer, o que sentir, etc. Para demonstrar o nível de elaboração desse verdadeiro espetáculo em forma descritiva, reproduzimos um trecho do caderno de direção. Trata-se do final do segundo ato:

56. Nina segura a cabeça com a duas mãos, enquanto

Trigórin fica de olhos fixos, cofiando a barba.

Uma pausa de dez segundos.

De repente ouve-se à distância a voz da Srta. Arkádina.

Ambos sobressaltam-se. Trigórin levanta-se.

57. Trigórin espreguiça-se, dá um profundo suspiro.

Nina se ergue devagar, como se fora no sono, e

dirigindo-se para o fundo do palco à direita (da platéia),

apoia-se na rede.

58. Trigórin protege os olhos contra o sol.

59. Suspira de novo profundamente, tira o lenço, enxuga a fronte e começa a caminhar.

(Esboço)

60. Trigórin levanta a gaivota por uma asa, com dois dedos, e imediatamente a joga no banco, enfasiado.(...)

63. Trigórin continua escrevendo enquanto fala.

O rosto de Nina fica cada vez mais sério (...)

(Esboço)

64. Uma pausa de dez segundos.

Trigórin acaba de escrever.

Nina afaga a gaivota. Está com o semblante pesado, quase sombrio.

Ambos sobressaltam-se. Trigórin levanta-se.

Nina cruza em direção ao assento redondo junto à árvore (à esquerda da platéia).

65. Arkádina entra.

66. Arkádina dá com Nina, atira-lhe um olhar pesado através da *lorgnette*, pega Trigórin pelo braço e o leva embora, sempre fitando Nina.

67. Nina senta-se no banco com um olhar arrebatado.

Põe as mãos por trás da cabeça e, apoiando-se na árvore, olha para o céu e diz com uma expressão de enlevo: "Um sonho!"

Pausa de dez segundos.

Durante a pausa final talvez não seja má idéia que a cortina sobre a plataforma comece a balançar violentamente e a bater na plataforma como alusão ao que será mencionado no Quarto Ato. O perigo é que produza um efeito ridículo. Devemos tentá-lo ?¹⁷

Essa impressionante *mise en scène* foi preparada em duas ou três semanas de férias em sua casa de campo, após ter ouvido atentamente as análises e formulações propostas por Dantchenko, além de um exacerbada defesa da peça, em meados de 1898. Nela, fica evidente que a preocupação maior de Stanislavski, nessa época, era com a aparência externa, com as atitudes, os gestos, as expressões faciais. Não há aí nenhuma análise mais elaborada da psicologia dos personagens, apenas indicações do que lhes ocorre interiormente. Fica claro também o caráter impositivo e mecânico da forma como as interpretações eram propostas aos atores. A coerência e a verossimilhança que o conjunto de traços e ações elaborados pelo encenador confere aos personagens faz supor um estudo mais profundo empreendido por ele, mas que não se dispunha a partilhar com os seus intérpretes. A eles cabia, portanto, apreender o molde exterior pré-definido

¹⁷ Apud J. Guinsburg, *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*, p.92.

e preenchê-lo com sentimentos e motivações adequados, bem como dar-lhe naturalidade e fluência. Mesmo porque, até as pausas já se encontravam cronometradas. Ainda assim, havia nesse projeto de encenação algumas brechas, alguns pontos em que o próprio diretor duvidava da auto-suficiência de seu trabalho solitário, como se pode notar nas últimas linhas da citação. Desconfiava dos arroubos criativos da encenação que não pudessem ser justificadas pela interpretação dos atores. Em sua opinião, um projeto de direção que não fosse devidamente preenchido e justificado pela força viva dos atores continuava sendo apenas um projeto, não chegava a ser um espetáculo, já que ali só era possível perceber a imaginação do diretor, ao invés de uma obra de arte viva. E assim, por mais criativa que fosse a montagem, não estaria em condições, segundo ele, de estabelecer uma comunicação verdadeira com os sentimentos do público.

Havia também nesse tipo de *mise en scène* previamente preparada por Stanislavski uma complexa rede de recursos cênicos destinada a criar a ambientação da peça. Ela era composta por indicações precisas de efeitos sonoros que deveriam pontuar a ação e com o uso requintado de uma iluminação cheia de matizes. O emprego de fartos recursos de sonoplastia era uma de suas manias como encenador, o que inclusive lhe valeu algumas críticas.¹⁸ Os esboços trazem ainda os principais elementos cenográficos já definidos, o que nos leva à hipótese de que era ele o responsável também pela concepção espacial das montagens. O mais

provável é que, da mesma forma que os atores deviam insuflar vida em seus personagens a partir das indicações previamente definidas pelo diretor, também os responsáveis pela cenografia, pela indumentária e pelos demais recursos técnicos da montagem também deviam fazer o seu trabalho aperfeiçoando o que fora apontado no projeto.

Foi justamente em consequência dos esforços desenvolvidos para dar vida aos personagens que o trabalho de Stanislavski foi gradativamente alterando o seu enfoque principal, e o realismo interior foi tomando o lugar antes ocupado pelas reconstituições exteriores. Dos espetáculos amadores de sua juventude trouxera o amor pelo golpe de teatro e pelos efeitos cênicos, mas sua convivência com um intelectual refinado como Dantchenko e sobretudo o trabalho com as peças de Tchecov acabaram por operar uma grande transformação em seu gosto e em suas buscas no campo da arte. Assim, os aspectos exteriores do espetáculo, mesmo sem ser negligenciados totalmente, acabaram passando para um segundo plano em suas preocupações. Mais ainda, passou a vê-los como formas espúrias de encobrir o pouco valor de atores e diretores aos olhos de espectadores ingênuos. De um artista que fora até então fascinado pela cenografia, pelos adereços, pela iluminação, pela música incidental, pelos aspectos exteriores da montagem em geral, passou a relativizar a sua importância, acreditando que esses elementos têm valor somente na medida em que ajudam a

¹⁸ Tchecov, por exemplo, não se mostrava nada entusiasmado com os sons de rãs, grilos e cães usados por Stanislavski nas encenações de suas peças.

promover a expressividade da ação dramática. Em suas próprias palavras: “O Diretor deve extrair deles apenas o necessário para iluminar a ação que se desenrola diante do público, sem deixar que extrapolem sua função de elementos subordinados ao que os atores estão realizando.”¹⁹ Claro está que esta verdadeira guinada em seu ponto-de-vista não aconteceu de uma hora para outra. Sua crescente descrença no valor dos recursos cênicos que tanto prezara foi acontecendo à medida em que amadureciam os recursos interpretativos dos atores da companhia, o que lhe permitiu aprofundar pouco a pouco os caminhos do trabalho criador interior. Até que, em determinado momento já lhe saltava aos olhos a grande diferença entre “contar” os sentimentos, os pensamentos, a trama, a idéia central da peça - o que fizera na maior parte das vezes até então -, e “revelar” aquilo que se escondia sob a superfície do texto e da situação dramática - a vivência profunda de seres humanos. Isso o levou a uma mudança radical em sua maneira de trabalhar. Não encontrava mais sentido num comportamento despótico como aquele de preparar uma minuciosa *mise en scène* a ser simplesmente transmitida aos atores. Estabelecer previamente todas as marcações não lhe parecia mais a melhor maneira de se construir uma obra de arte cheia de verdade interior. Procurou, a partir de então, chegar a elas em colaboração com os atores, e durante o processo de preparação do espetáculo. Mas, isso não significava de forma alguma que o diretor devesse abandonar seus estudos anteriores. Caberia a ele manter a

¹⁹ Stanislavski, *Manual*, p.13

atmosfera criativa dos ensaios, excitando constantemente a imaginação dos atores, abrindo espaço para o afloramento de suas potencialidades e incentivando sua iniciativa. Essa nova função de orientar os atores na descoberta do universo e da trajetória de seus personagens, para só a partir daí construir a encenação, pressupunha um aprofundado estudo do texto, sua idéia central, as relações entre os personagens, as relações entre os acontecimentos da peça, e entre esses acontecimentos e os personagens. Com base nesse estudo prévio podia estabelecer as propostas da direção, o caminho a ser tomado pelo espetáculo e a ser exposto aos atores e a toda a equipe, o que está muito distante da idéia de um diretor completamente despreparado no início dos ensaios, incapaz de guiar seus colaboradores. Sem invadir o espaço de criação dos atores, como fazia anteriormente, o diretor deveria estudar o desenvolvimento da idéia central ao longo da trama, cena por cena, de forma a enfatizar os pontos nevrálgicos e jamais perder de vista o seu crescimento até atingir o clímax dramático. Sem um planejamento anterior o desenvolvimento real da ação dramática e a ênfase mais adequada a esse ou aquele ponto da trama correria riscos em meio ao sem número de solicitações e problemas práticos que surgem durante os ensaios. O mesmo podendo ser dito quanto ao conhecimento da época em que se passa a ação, às características históricas, políticas e sociais da peça, além do estilo do autor. Essa mudança de métodos não impedia Stanislavski de eventualmente conceber a cenografia básica antes dos

ensaios, mas de uma forma mais maleável, sujeita a alterações no decorrer do processo.

No final do último dos três volumes em que expôs a síntese de seus experimentos - *A Criação de um Papel* -, Stanislavski propôs um modelo de plano de trabalho bastante significativo de suas novas posturas. O ponto de partida seria fazer com que os atores contassem o enredo da peça, sem muitos detalhes. O passo seguinte seria representar o enredo exterior em termos de ações físicas utilizando uma visão ainda superficial das circunstâncias em que ocorriam. Depois disso, viriam as improvisações sobre o passado e o futuro dos personagens. Em seguida o enredo seria recontado, dessa vez com mais detalhes e com bases mais profundas - a partir do material descoberto nas etapas anteriores. O que viria a seguir seria um trabalho analítico equivalente ao trabalho de mesa que antes dava início aos ensaios: redigindo uma definição provisória do *superobjetivo*, esboçando uma linha direta de ação e dividindo a peça em grandes unidades de ações físicas. Uma interrupção no trabalho intelectual para representar essas unidades - sempre utilizando o "se mágico" criado por ele e que permitia ao ator colocar-se na situação do personagem. Caso as unidades parecessem muito grandes, deveriam ser divididas em partes menores que permitissem o estudo da natureza dessas ações físicas, a compreensão orgânica de sua lógica e consecutividade. O resultado deveria ser a criação de uma linha direta de ação contínua, a ser representada com verdade e fé cênica até atingir o estado de "eu sou" - em relação ao

personagem. Só após essa etapa se faria a primeira leitura conjunta do texto. Até então os atores teriam usado apenas as suas próprias palavras. Outras leituras se seguiriam a esta, para que os atores pudessem pinçar algumas palavras e frases do texto, fixando-as. Assim, gradualmente, o texto propriamente dito seria absorvido. Recomendava, entretanto, que o ator ao estudar a peça em casa, não o fizesse em voz alta, para não se desviar no sentido da mecanização ou da construção de acrobacias vocais. O objetivo desse estudo pessoal seria o de reunir organicamente as palavras do texto e a linha de ações físicas. Nos ensaios, as cenas poderiam ser ensaiadas com a utilização de sílabas rítmicas, em lugar do texto - para que a preocupação em recordar as palavras corretas não destruísse o esforço da criação. Voltando ao trabalho mesa, as leituras seriam retomadas com o objetivo de transmitir aos parceiros de cena todos os detalhes da partitura da peça, sem contudo esboçar qualquer movimento. Depois disso, o mesmo trabalho, agora com a inclusão de alguns movimentos. A partir daí se iniciaria o processo de marcar provisoriamente os jogos de cena, a movimentação dos atores, a sua relação com o espaço. Esse momento crucial deveria ser desenvolvido a partir de novas improvisações, que seriam estimuladas e minuciosamente anotadas pelo diretor. Somente após todo esse trabalho o elenco deveria ser reunido ao redor de uma mesa para uma série de exposições e discussões sobre os aspectos literário, político, artístico e outros da peça. Por último viria o trabalho de caracterização exterior dos personagens (caso ela não tivesse

surgido espontaneamente até esse momento) e o burilamento da fala. Stanislavski temia que, se o trabalho principiasse pelas palavras do texto e pelo colorido vocal, as entonações não fossem além “dos músculos da língua” e que toda a expressividade da fala resultasse vazia, mecânica e difícil de alterar.

Quando se tratava de uma peça de época, podia propor exercícios de criação de esquemas de movimentos a partir de estátuas e pinturas, ou outros recursos que levassem à compreensão da plasticidade da época, tais como as razões e maneiras da utilização de certo tipo de roupa ou acessório. Chegava mesmo a usar trajes provisórios durante os ensaios para dar ao ator a familiaridade necessária ao seu trabalho. Mas essa era uma pesquisa complementar, a ser acrescida aos fundamentos interiores.

Claro está que não se tratava de uma fórmula rígida e infalível de ensaios, mas de um modelo, elaborado por Stanislavski já na sua maturidade, quando (deixando para trás o déspota de outros tempos) se tornara um “diretor-instrutor” ou, como se diz mais comumente no teatro brasileiro, um diretor de ator. São dele estas palavras:

Estou plenamente convicto de que o trabalho de criação do diretor deve ser realizado em consonância com o dos atores, sem distanciar-se dele ou impedir o livre curso de seu desenvolvimento. Ele deve facilitar a criatividade dos atores, supervisioná-la e torná-la parte do todo, cuidando para que

ela se desenvolva naturalmente e só a partir da verdadeira essência artística da peça. (...) O mesmo aplica-se à configuração externa da representação.²⁰

Para tanto o diretor precisaria conhecer os mecanismos do trabalho do ator e até mesmo identificar-se com ele. Essa seria a única maneira de encontrar uma linguagem que lhe permitiria comunicar-se com seus intérpretes. Seria essa, provavelmente, a origem da crença, bastante difundida no Brasil, de que para ser um bom diretor é preciso ser antes ator. Entretanto, toda a sua experiência como intérprete não impediu que Stanislavski tivesse que enfrentar uma série de percalços, durante anos, até chegar ao desenvolvimento de seu método.

A ênfase na assistência ao ator não significava, entretanto, que o diretor devesse abrir mão de um conhecimento o mais abrangente possível de outros campos do saber. Stanislavski acreditava ser possível, e desejável, acumular informações específicas para a feitura de um espetáculo, mas o melhor seria habituar-se a uma constante observação da vida. A concepção do espetáculo (assim como a realização de qualquer obra de arte) deveria ser um reflexo e uma síntese dessas observações pessoais. E a própria capacidade de compreensão das complexidades contidas num texto estaria condicionada por esse estofamento cultural do diretor. Sem contar a possibilidade de oferecer subsídios ao trabalho dos atores, quando necessário.

²⁰ Stanislavski, *Manual*, p.60.

A principal dificuldade quando se fala num “modelo de direção” é que ele só pode ser caracterizado verdadeiramente através de suas linhas gerais e da identificação de um ou outro procedimento típico. Stanislavski, como os demais encenadores aqui estudados, nunca se limitou deliberadamente a um mesmo método de ensaios. Ao contrário, esteve sempre experimentando significativas mudanças nesse processo ao longo de sua trajetória. Mudanças ditadas tanto por sua inquietação artística quanto pelas necessidades de cada trabalho. O que se pode fazer, além de destacar algumas configurações específicas especialmente significativas, é mostrar alguns valores mais genéricos adotados por ele. Por exemplo, o fato de que considerava importante fazer uma programação de ensaios e dar conhecimento dela aos atores, ainda que isso não implicasse numa obrigação de cumpri-la à risca. Pois achava que os atores preferiam trabalhar com os chamados “diretores trabalhadores” em invés de enfrentar o caos criativo de um artista de brilhante talento. A capacidade de organização lhe parecia uma das mais valiosas qualidades num diretor. Segundo uma de suas máximas, para o diretor o ensaio sempre começava no dia anterior.²¹ Outra de suas regras de ouro dizia respeito à importância de planejar o tempo gasto nesses preparativos diários (mesmo considerando que esse tempo comumente tende a se estender além do previsto). Os atores renderiam bem mais ao perceber que seu tempo estava sendo usado de forma produtiva. Ao contrário, um diretor que gastasse o tempo se

²¹ Idem, *ibidem*, p.159.

pavoneando ou filosofando demais correria o risco de perder o respeito de sua equipe. Igualmente útil lhe parecia, por uma questão de disciplina, estabelecer os horários das pausas (para refeições, descanso, etc.), fora dos quais não era permitido a ninguém deixar os ensaios.

Uma regra fundamental seria não impingir nada aos atores, nem tentar levá-los a ultrapassar suas possibilidades. O correto seria permitir que cada ator produzisse aquilo de que é capaz, ao invés de perseguir um objetivo que se encontra além de sua capacidade de criação. Buscar desenvolver as qualidades do ator adequadas ao personagem e combater suas características pessoais contrárias. Da mesma forma que o diretor não deveria jamais mostrar ao ator como este deveria representar o seu papel, pois quanto mais hábil fosse a sua demonstração mais profunda seria a impressão causada e maior a escravidão do ator ao modelo imposto. Afirmações que foram tomadas como verdades absolutas, muitas vezes sem se levar em conta o contexto bastante específico em que foram feitas - um momento em que o elenco do TAM estava consolidado e amadurecido artisticamente. O que é certamente bem distinto de um trabalho realizado com jovens e inexperientes atores, por exemplo.

Para Stanislavski, ao contrário do que se pensava até então, os ensaios não deveriam ser utilizados para testar entonações, pensar como dizer as falas, marcar mecanicamente o que fazer e quando nos momentos em que se é visível para o público. O objetivo, como já vimos, seria fazer o

ator criar o mundo do personagem, senti-lo interiormente, incorporá-lo no palco. Assim, os ensaios seriam o processo de transformação dos pensamentos e idéias do autor em imagens vivas. E como esse é um momento extremamente delicado, pois é quando os artistas estão em pleno desenvolvimento de suas criações, os curiosos não deveriam ser admitidos. O diretor deveria ser deixado só, na platéia vazia (quando os ensaios aconteciam no palco), em completa privacidade diante de sua mesa de trabalho, em condições de se concentrar no que estava sendo executado pelos atores. Enquanto isso, os demais deveriam permanecer nas coxias, em silêncio, mesmo quando estivesse sendo ensaiada uma cena na qual não tomassem parte.

A questão básica que Stanislavski se dispôs a responder na mais significativa parte de sua carreira dizia respeito à maneira através da qual um artista poderia criar um personagem dentro das circunstâncias dadas por um outro artista. A resposta, para ele, estava num prolongado trabalho de experimentação. Este poderia ter início através da preparação, por cada um dos atores, de uma biografia do personagem que lhe coubera. Depois disso vinha a tarefa de reler e analisar o texto enfocando as relações entre os personagens. É importante lembrar que, nos ensaios, o ator simplesmente esclareceria o trabalho que já deveria estar desenvolvendo em casa - no caso, da biografia. Basicamente, ao ensaiar cada cena seria necessário responder primeiro à seguinte questão: "O que acontece ?" . A resposta dependeria também dos pontos de vista dos personagens envolvidos.

Donde a importância de ter elaborado antes as respectivas biografias. A seguir se perguntaria a cada participante da cena qual a sua posição ou qual a lógica do seu comportamento. Era necessário traduzir a cena na linguagem das ações físicas, e quanto mais simples a ação, melhor. Segundo Stanislavski, esse método exigiria do diretor muita persistência e habilidade para despertar o interesse e a imaginação dos atores. Por outro lado, ele deveria estar atento aos limites daquilo que deve ser estabelecido antes de se ir para a cena. Os atores deveriam atuar sem planejar aquilo que farão em relação aos outros, pois os verdadeiros ajustamentos deveriam acontecer em cena, como resultado da lógica de cada personagem, do desejo de cada ator de resolver os problemas do papel dentro das circunstâncias dadas. Vários tipos de exercícios de improvisação eram utilizados: improvisações a partir de situações que pudessem ajudar o ator a encontrar elementos necessários à criação de um papel, e os chamados “*étude*” e “*grande étude*”²²

Procurava também não ser óbvio quanto ao gênero da peça. Ao encenar uma comédia procurava fazê-lo com seriedade, para que a graça surgisse espontaneamente da ação dramática e não da decisão do ator de fazer o público rir num dado instante.

²² *Étude* era uma improvisação criada pelo diretor com o mesmo tema da peça e com personagens aproximados aos da peça. A situação deveria ser mais próxima da experiência pessoal dos atores e da mesma natureza da peça. *Grande étude* era uma improvisação sobre as circunstâncias e situações da peça.

Paralelamente aos ensaios de cenas, havia os "ensaios de atores", quando os problemas globais da montagem eram deixados de lado e o diretor concentrava sua atenção em algum problema individual de um ator - o que tanto podia ser uma determinada situação quanto uma qualidade específica do personagem. Eram longas e duras horas de trabalho, quando ele se mostrava mais exigente e paciente do que nunca.

Ao final do período em que a atenção estava prioritariamente voltada para o ator, passava para a encenação propriamente dita - ainda que o ator jamais fosse perdido de vista - com as correções no ritmo do espetáculo, o aperfeiçoamento das cenas, os testes de figurinos, a inclusão dos efeitos de som e luz. Vinham os ensaios gerais (normalmente mais de três), sendo que um deles tinha uma função eminentemente técnica, qual seja, a de verificar se todos os elementos constitutivos do espetáculo - cenografia, indumentária, iluminação, maquiagem - haviam chegado a bom termo e se estavam adequados entre si, além de oferecer à equipe técnica - maquinistas, operadores, camareiros, diretores de cena²³ - a oportunidade de passar em revista todos os procedimentos a serem executados durante as apresentações. Por último, precedendo a estréia, acontecia um ensaio geral com público, momento em que a peça deveria se revelar em toda a sua essência e plenitude. Apesar de toda a sua dedicação ao trabalho do ator,

²³ Cabe aqui um esclarecimento terminológico: é muito comum encontrar a expressão francesa "*metteur en scène*" traduzida por "diretor de cena", o que indica apenas um lamentável desconhecimento do vocabulário teatral empregado no país. Entre nós, "diretor de cena" é o administrador do palco dos grandes teatros, mais comumente substituído pelo contra-regra. Vide: Luiz Paulo Vasconcelos, *Dicionário de Teatro*, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 69.

Stanislavski não descuidava do espetáculo como um todo. Sobretudo nas etapas finais da montagem quando buscava harmonizar o ritmo, os sons e a iluminação.

A noção de ritmo sempre mereceu sua atenção e a relacionava com sua visão do trabalho interior do ator: concebia o ritmo teatral como a aceleração ou a diminuição da intensidade interior, da qual o tempo era a manifestação externa²⁴, e não como uma simples variação de velocidade. O tempo-ritmo de uma peça seria constituído por uma série de andamentos e ritmos variáveis, harmoniosamente fundidos num todo. Sendo que o efeito geral dependeria do andamento e do ritmo predominantes. Jamais deixou também de dominar os mecanismos cênicos da ênfase e da surpresa. E propunha que o diretor conduzisse sempre a ação como se não soubesse o que vai acontecer mais adiante (exatamente o oposto do que diria Brecht, mais tarde).

Stanislavski não dava o trabalho por encerrado na data da estréia. Havia ainda que estar preparado para lidar com os cumprimentos dos amigos - sem acreditar completamente neles. E com as críticas - filtrando-as cuidadosamente. O diretor devia estar pronto para lutar pelo que acreditava ser o certo, especialmente na presença de sua equipe. Pois, sendo o responsável diante de todos (críticos e espectadores), negar suas idéias apenas porque o oponente tinha mais poder artístico ou

²⁴ Gorchakov, *op. cit.*, p.401.

administrativo, o levaria ao risco de perder a autoridade sobre o elenco. Além do mais, o essencial para manter o frescor de um espetáculo durante toda uma carreira era manter viva a idéia da peça perguntando-se, quando necessário, por que o dramaturgo escreveu esse texto e por que o diretor decidiu encená-lo. Conciliar disciplina formal e vitalidade interior era um desafio permanente para esse grande homem de teatro. E essa busca é um dos seus legados mais preciosos.

Capítulo II - O PARADIGMA DA RETEATRALIZAÇÃO

O termo "reteatralização" aplicado ao teatro soa quase como um truísmo . Afinal, parece indicar a restituição à linguagem teatral de características que lhe são próprias. E, na verdade, tratava-se de um esforço desenvolvido por muitos criadores - diretores, atores, e mesmo dramaturgos - no sentido de retomar o jogo teatral conscientemente exercitado por artistas e espectadores. Isso em oposição ao paradigma do realismo psicológico, que buscava - em suas formas mais elaboradas - recriar no palco uma fatia de vida e produzir no espectador a ilusão de estar diante de uma situação real e não de uma encenação. A reteatralização se opunha à essa concepção do espetáculo como representação mimética da realidade, como uma cópia servil cujo valor deva ser medido em função da fidelidade ao original. Algo muito semelhante ao que sucedeu no terreno da pintura com o advento da arte moderna. A cena realista encontrando seu

paralelo na pintura acadêmica, enquanto a reteatralização corresponderia ao modernismo. Assim como ocorreu no campo das artes plásticas, o novo caminho levou a uma recuperação de modelos artísticos bem anteriores ao realismo, como veremos a seguir, e também a uma boa dose de formalismo aplicado à criação e/ou ao reaproveitamento de convenções cênicas, de códigos altamente estilizados. Enquanto o teatro realista, que teve em Stanislavski seu modelo mais acabado, buscava expurgar a cena de tudo aquilo que não pudesse ser encontrado na vida, isto é, de qualquer vestígio de teatralidade (seja na concepção do espetáculo, na interpretação, na cenografia ou no próprio texto) fazendo da “verdade” o seu valor supremo, o movimento de reteatralização rechaçava a banalidade do gesto e do comportamento cotidianos e pretendia instaurar o domínio do simbólico, da teatralidade absoluta. Na esteira desse movimento, diversos encenadores (inspirados direta ou indiretamente nos dois grandes arautos dos novos rumos da cena, Adolphe Appia e Gordon Craig) propuseram-se a restaurar a linguagem poética e a imaginação na arte do teatro. Inicialmente estavam ligados aos dramaturgos e poetas simbolistas, que ansiavam por um teatro que expressasse “estados de alma”, mais do que a limitada materialidade da vida cotidiana. Mas, não demoraram a exceder os imobilizadores limites do simbolismo, a partilhar as idéias de outros movimentos como o futurismo e o construtivismo, e a extrapolar todas essas classificações em sua busca de novas posturas teatrais. Em função dessas características, a relação do público com o espetáculo passou igualmente por uma transformação radical:

agora o que se exigia do espectador não era mais um mergulho emocional na cena, mas uma forte disposição lúdica e a permanente consciência de estar no teatro, de estar presenciando uma exibição artística.

É possível observar também, nessa passagem de um paradigma para outro, uma mudança significativa no papel do diretor. De sua maturidade Stanislavski legara a imagem ideal do diretor realista: um discreto atualizador da verdade humana contida numa obra, com conhecimento suficiente dos elementos componentes do espetáculo para poder orientar e coordenar toda a sua equipe. O teatro realista consagrara a figura do diretor como resultado de uma necessidade de garantir a coesão artística da representação teatral, ficando o seu virtuosismo limitado à capacidade de reconstruir no palco “fatias de vida” - para usar a expressão celebrizada pelos naturalistas. Qualquer efeito teatral que ultrapassasse essa fronteira era tido como condenável, como intolerável exibicionismo. Já o paradigma da reatralização abriu espaço para aquilo que hoje chamamos de “teatro do diretor”, onde o encenador assume a autoria de novas e muitas vezes surpreendentes sínteses teatrais. A própria visão do diretor como “autor do espetáculo” é muito mais aplicável à inventividade formal do teatro reatralizado que aos inconfundíveis parâmetros do realismo. Não é por outra razão que Helen Krich Chinoy chama, com muito propriedade, de “visionários da arte da direção”²⁵ os artistas que alimentaram, em suas

²⁵ Helen Krich Chinoy, “The emergence of the director” , *Directors on Directing*, New York, Macmillan Publishing Company, s.d., p.39 .

origens, o paradigma do teatro “teatral” - Appia, Craig, Meyerhold e Copeau. Segundo a autora norte-americana, a eles se deve a atribuição ao diretor da tarefa de redescobrir as fontes vitais do teatro.

Para estudar as características do trabalho de direção dentro do que estamos chamando de paradigma da reatralização, nossa escolha recaiu sobre Vsevolod Meyerhold, pela abrangência e originalidade de sua obra, mas sobretudo pela surpreendente proximidade entre sua prática teatral e alguns dos principais caminhos tomados por grupos jovens brasileiros ao longo das décadas de 80 e 90.

O que surpreende na comunhão de interesses e propostas cênicas entre o encenador soviético e o teatro brasileiro contemporâneo é a constatação de que, ao contrário de outras figuras seminais do teatro moderno - como Stanislavski, Brecht e Artaud - o nome de Meyerhold e a história de seu trabalho permanecem praticamente desconhecidos em nosso país, fora do círculo mais restrito dos estudiosos de teatro. Assim, não seria muito exato falar em influência direta de Meyerhold sobre os nossos palcos. Entretanto, o recrudescimento do interesse pelas artes circenses, pela *Commedia dell'Arte*, pelas formas mais tradicionais da comicidade popular, pelas técnicas orientais e por um teatro fortemente gestual, aponta insistentemente para o criador que incorporou esse repertório ao teatro moderno.

Uma série de fatores podem ser invocados como causas da relativa obscuridade a que ainda hoje Meyerhold parece condenado. Por exemplo: sua total identificação com a Revolução Soviética e, mais especificamente, com seus momentos de maior radicalidade, não lhe teria facilitado em nada o acesso ao circuito norte-americano, avesso a obras claramente comprometidas com a militância esquerdista. Convém lembrar que foi por esse caminho que o legado de seu velho mestre, Stanislavski, ganhou o mundo ocidental. Para completar essa verdadeira conspiração do silêncio, logo após Meyerhold ter caído definitivamente em desgraça junto ao regime stalinista, as autoridades soviéticas empreenderam uma meticulosa operação para ocultar qualquer vestígio de sua obra. Dessa forma, não lhe foi possível ingressar no panteão dos artistas cultuados, e amplamente divulgados, pela intelectualidade de esquerda nos anos 50 e 60 - o que lhe teria garantido, a exemplo do que ocorreu a Brecht, enorme repercussão internacional. E há ainda um terceiro fator a ser considerado: como nenhum outro em seu tempo Meyerhold representou a reivindicação de uma autonomia da linguagem teatral em relação à literatura e o fez com feroz radicalidade. Uma posição tradicionalmente inglória ante os registros históricos - normalmente feitos por meticulosos exegetas da dramaturgia, bem pouco inclinados a olhar com simpatia para alguém que fazia do texto um mero pretexto para o espetáculo. Só muito recentemente o universo cênico propriamente dito (isto é, não necessariamente vinculado à literatura dramática) passou a ser considerado um objeto digno de estudo, reflexão e

pesquisa - e mesmo assim sem conquistar grandes espaços nos cadernos de cultura dos principais jornais brasileiros²⁶ ou no catálogo das nossas editoras. Um dos mais respeitados estudiosos do teatro em nosso século, o norte-americano John Gassner, cuja obra *Mestres do Teatro* continua a ser uma das principais fontes utilizadas por estudantes brasileiros, não esconde sua antipatia pelo experimentalismo de Meyerhold e, sobretudo pela ausência de cerimônia com que este encara o texto dramático.

Menciona, com grande desgosto, na obra citada, o fato de que, durante o seu período de supremacia sobre o teatro soviético, o diretor teria dado o mau exemplo de “remendar” textos das mais diversas origens para adequá-los aos seus objetivos. Referindo-se a essa época, que hoje é tida como o período de ouro da encenação russa por reunir um considerável número de grandes diretores, e que vai dos primeiros anos do século até o final da década de 20, Gassner fala de “...excessos produzidos por uma exuberância juvenil, um desprezo pelas realizações burguesas e um comportamento pseudo-artístico ou sensacionalista...” E, num incontido ímpeto conservador que, lamentavelmente, poderia ser apoiado pelos auxiliares de Stalin, comemora o fato de que

A maior parte desses excessos foram posteriormente erradicados
e mesmo o gênio teatral, que é Meyerhold, acabou por sofrer

²⁶ É interessante notar que, ao publicar uma grande matéria dedicada ao tema do ressurgimento da obra de Meyerhold na União Soviética dos anos 80, o jornal FOLHA DE SÃO PAULO, em sua edição de 20.06.89, o tenha classificado como “um dos monstros sagrados da dramaturgia contemporânea”, ainda que ele jamais tenha, de fato, escrito uma peça de teatro.

severa reprovação e foi demitido por se exceder. E um sinal da sanidade que regressava surgiu cedo, quando o Teatro de Arte de Moscou reconquistou o favor geral.²⁷

Esse tipo de visão bastante conservadora, do ponto de vista da linguagem teatral, e profundamente ligada ao culto da dramaturgia como elemento mais elevado do teatro permaneceu incontestada, ao menos no Brasil, até pouco tempo. E esse tem sido o ponto de vista hegemônico, quase único, entre os que se ocuparam em registrar e difundir a História do Teatro. Portanto, não é nada estranho o exíguo espaço concedido à divulgação do trabalho de Meyerhold ou o fato de alguns de seus experimentos serem atribuídos a outros criadores - como Brecht, por exemplo.

Independente das razões que o levaram a essa situação, uma coisa é certa: tamanho desconhecimento não faz justiça ao criador brilhante e polemista feroz que abriu caminhos fundamentais para o teatro contemporâneo e nunca desejou que seu trabalho ficasse restrito a uma pequena elite de especialistas. Como escreveu Denis Bablet: “Haverá um encenador mais atual que Meyerhold ?”²⁸

Meyerhold iniciou sua trajetória teatral como ator. Após ter sido um brilhante aluno de Niemirovitch-Dantchenko, na escola de teatro da Sociedade Filarmônica de Moscou, integrou o elenco original do Teatro de Arte, em 1898, sob a direção de seu ex-professor e de Stanislavski. Logo,

²⁷ John Gassner, *Mestres do Teatro* v.II, São Paulo, Perspectiva, 1980, p.219 a 221.

²⁸ Denis Bablet, *Les Vois de la Création Théâtrale*, v.VII, Paris, CNRS, 1979, p.9 .

entretanto, passou a discordar do projeto estético desenvolvido pelo TAM. Em janeiro de 1902 ele deixou a companhia e deu início à sua própria trajetória como encenador. Inicialmente com uma companhia de poucos recursos que excursionava pelo interior da Rússia e na qual, segundo ele mesmo, ainda repetia muitos dos procedimentos de Stanislavski - além de imitar o seu estilo -, apesar de, teoricamente, rejeitar a maior parte dos seus conceitos. Mesmo assim, foi pouco a pouco encontrando o seu próprio caminho, um caminho que o conduziu no sentido de uma crescente estilização e da franca teatralidade.

Em 1905 retornou a Moscou para a breve experiência do Teatro-Estúdio patrocinado por Stanislavski. Com o fracasso do Estúdio - que não chegou a realizar nenhuma apresentação pública, devido ao desagrado de Stanislavski com o trabalho desenvolvido e à situação política do país - assumiu a direção da companhia da celebrada atriz Vera Kommissarjevskaja, em São Petersburgo. Mas, após algumas montagens, os desacordos entre a estrela da companhia e o encenador tornaram impossível a continuação do trabalho. Tanto Vera quanto Stanislavski viam na produção de Meierhold apenas um conjunto de artifícios de encenação que, além de tudo, oprimiam o ator. A etapa seguinte foi vivida nos Teatros Imperiais, em São Petersburgo, onde realizou espetáculos altamente elaborados plasticamente, ao mesmo tempo em que desenvolvia trabalhos experimentais em pequenos teatros, salões, cabarés e até residências sob o pseudônimo de "Dr. Dapertutto".

Em 1918 afastou-se dos Teatros Imperiais que a seu ver mantinham posições estéticas demasiado conservadoras para o momento vivido pela nação. A partir daí envolveu-se em uma série de projetos que visavam o desenvolvimento de um novo teatro que correspondesse, no plano artístico, à nova sociedade em construção. Enfrentou todas as dificuldades e turbulências do período revolucionário com extraordinária disposição para o trabalho e inabalável empenho, sempre lutando por um “Outubro Teatral” - nada menos que uma revolução no teatro - e contra os bastiões dos velhos teatros acadêmicos, o que lhe valeu um grande número de inimigos. Sua adesão ao regime revolucionário fora imediata e nada tivera de acidental: a nova realidade política vinha ao encontro de suas idéias a respeito da necessidade de mudanças radicais. Assim, uma semana após a ascensão dos bolcheviques fora o único homem de teatro a atender ao chamado das novas autoridades para discutir a reorganização da vida cultural do país. E de sua parceria com outro revolucionário de primeira hora - o poeta e dramaturgo Maiakovski - surgiu a montagem de *Mistério Bufo*, considerada como o primeiro espetáculo teatral verdadeiramente soviético. As circunstâncias sociais absolutamente peculiares dos primeiros anos da União Soviética deram a Meyerhold amplas oportunidades para experimentar suas idéias a respeito de um novo teatro. É verdade que as dificuldades práticas eram muito grandes, com todos os componentes trágicos de uma guerra civil em andamento, mas, por outro lado, o caos revolucionário o libertou das exigências do gosto estabelecido com o qual

até então se debatera. Ao mesmo tempo, o ímpeto renovador dos recém-chegados ao poder lhe permitiu desenvolver uma significativa forma dramática voltada para um novo público, como um elemento a mais na construção de uma nova sociedade. Para Meyerhold, como para qualquer artista digno desse nome, era inadmissível a dicotomia entre forma e conteúdo. Dessa forma, considerava essencial o desenvolvimento de formas teatrais equivalentes aos ideais revolucionários. Esse empenho lhe valeu, em 1923 o título de "Artista do Povo da URSS", tendo sido o primeiro diretor de teatro e o sexto artista a receber tal honraria. Mas, apesar de seus espetáculos serem recebidos com entusiasmo pela nova platéia popular, formada principalmente por operários e soldados, enfrentava dificuldades com o gosto mais conservador da maior parte dos governantes. Estes nunca aceitaram de fato a ausência da aura de solenidade cultural que marcava sua obra, nem a crua franqueza das reações provocadas por ela, e muito menos o extraordinário ímpeto de sua criatividade. Bastante significativas são as palavras de Lunacharsky - Comissário do Povo para a Educação - a propósito da estréia de *O Corno Magnífico*, em 1922:

Uma vergonha! O público urrou e gargalhou violentamente diante de bofetadas, tombo e encontrões vulgares. Uma vergonha! O público riu como se estivesse num desses botequins que mal são tolerados pelo regime, e não numa produção concebida por um diretor comunista.²⁹

²⁹ Apud Robert Leach, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.36 .

Note-se que essa reação, motivada por um conceito absolutamente sacralizado de Cultura, aconteceu no momento em que a carreira de Meyerhold se encontrava em plena ascensão e em que ele era um artista prestigiado pelas autoridades de seu país. Mas já era possível entrever na irritação desse comentário os germes dos problemas que viria a enfrentar anos depois.

De fato, a situação de Meyerhold tornou-se mais e mais difícil à medida que, com o passar dos anos, as personalidades e os agrupamentos políticos mais à esquerda, de quem recebia apoio, foram perdendo espaço na estrutura de poder da União Soviética. Com a sociedade tomando um rumo mais conformista sob o férreo comando de Stalin, deixou de haver lugar para inovações revolucionárias. E quando, finalmente, o “realismo socialista” emergiu na década de 30 como estilo oficial, cresceram os ataques à arte de vanguarda e, mais diretamente, ao trabalho de Meyerhold - taxado de formalista. Em dezembro de 1937, o Pravda publicou um artigo acusando-o de “sistemático desvio da realidade” e afirmando que “a distorção política da realidade soviética e as posições hostis a essa maneira de viver levaram o teatro de Meyerhold à total ruína ideológica e artística, à vergonhosa falência”.³⁰ No mês seguinte seu teatro foi definitivamente fechado. Quem mais uma vez veio em seu socorro foi o velho mestre Stanislavski, que jamais deixou de lançar o seu olhar, entre crítico e

³⁰ Apud Robert Leach, *Op. cit.*, p.29.

amoroso, sobre o antigo discípulo.³¹ Ao vê-lo em desgraça, chamou-o para a equipe de diretores do seu Teatro de Ópera. No entanto, o velho homem de teatro morreu alguns meses depois (em agosto de 1938), cercado pelas pompas de glória indiscutível da nação. Pouco antes de morrer, ainda fez de Meyerhold seu herdeiro artístico e pediu aos mais próximos que lhe oferecessem proteção.³² De fato, em outubro do mesmo ano Meyerhold foi nomeado diretor do Teatro Estatal de Ópera Stanislavski, onde realizou seus derradeiros trabalhos. Mas, os ataques contra ele intensificaram-se de tal forma que, em meados de 1939, foi finalmente preso, em meio à histeria paranóica dos expurgos conduzidos por Stalin. Foi fuzilado no dia 2 de fevereiro de 1940.

Apesar de ter sido reabilitado em 1955 e de exercer uma crescente influência sobre a encenação soviética a partir dos anos 60, só muito recentemente, com a abertura política daquele país é que vieram à tona informações que tornam possível a documentação histórica e a apreciação crítica de sua obra. Passemos então a analisá-la.

Enquanto a prática realista, como já vimos, desenvolvia-se através da materialização do potencial de um texto, Meyerhold queria explorar os recursos específicos do teatro e dominar as possibilidades da teatralidade em estado puro. O diretor, nesse caso, deixava de ser um executante das vontades do dramaturgo para tornar-se criador e organizador do espetáculo

³¹ No penúltimo capítulo de sua autobiografia, *Minha Vida na Arte*, Stanislavski, ao mesmo tempo em que se mostra cauteloso quanto aos rumos tomados pelo movimento de renovação teatral, explicita sua admiração por Meyerhold à página 526.

em toda a sua multiplicidade, aí incluído o material dramaturgicamente. Não se tratava exatamente da supressão do texto³², mas de pôr fim ao seu predomínio e à sua autonomia em relação ao conjunto do espetáculo. Ao encenar um texto, Meyerhold o transformava em uma nova peça, conservando apenas o tema e os personagens, e procurando revelar de forma mais clara e teatral a idéia central do próprio dramaturgo. Como definiu tão bem Denis Bablet: "O texto original pode não ser apenas um pretexto, mas é matéria-prima que convida à construção ou à reconstrução, à modelagem e à inserção dentro de um conjunto sonoro e visual."³⁴ E rejeitava qualquer subordinação do espetáculo ao mimetismo psicológico ou ao realismo sociológico - basilares no trabalho de Stanislavski - que eram substituídos por pesquisas de plasticidade e musicalidade. O trabalho físico do ator e o caráter minuciosamente rítmico de suas encenações estavam entre suas características mais importantes.

Desde o início sua atenção se concentrou na relação do corpo do ator e dos seus gestos com o espaço, no jogo de contrastes entre movimento e imobilidade, entre a figura isolada de indivíduos e os agrupamentos, no uso expressivo das sonoridades da voz. Suas encenações, altamente elaboradas, buscavam orquestrar ritmos e movimentos com a precisão de

³² Leach, *Op. cit.*, p.29

³³ Meyerhold utilizou textos de autores como Maeterlinck, Calderon, Wedekind, Gogol e Ostrovski, além de sua fecunda parceria com Maiakovski .

³⁴ Bablet, *Op. Cit.*, p.9 .

uma partitura. De imediato, a característica mais evidente da poética³⁵ meyerholdiana era a busca incessante de uma linguagem simbólica baseada na estilização e na convenção teatral. Ciente da imensa dificuldade oferecida pela tarefa de harmonizar a utilização de formas sintéticas e a comunicação com os espectadores - numa sociedade que há muito perdeu a coesão e onde convivem diferentes repertórios de valores e de signos -, Meyerhold foi buscar no passado e na cultura popular os exemplos que poderiam servir para guiar o seu trabalho e recapturar a alegria primitiva do teatro. Encontrou inspiração em Pushkin, para quem

...o teatro teve origem na praça pública e se constituía num divertimento popular. As pessoas comuns, como as crianças, querem distração, ação. O teatro as confronta com um incidente estranho e incomum. (...) O riso, a piedade e o terror são as três cordas de nossa imaginação vibradas pelo encantamento dramático.³⁶

Com essas premissas básicas, adotou modelos marcados pela teatralidade, pela cultura física e pela intensa comunicação como a *Commedia dell'Arte*, o teatro de variedades, o circo e a farsa popular tradicional, entre outros. De qualquer forma, o objetivo do diretor não era simplesmente reproduzir modelos antigos, mas aprender com eles e utilizá-los numa forma mais

³⁵ O termo *poética* é aqui utilizado para definir o conjunto dos procedimentos e objetivos que compõem um determinado fazer artístico (como é o caso da *Poética* de Aristóteles), e tal qual se encontra definido por Teixeira Coelho, em seu livro *Uma outra cena*, às páginas 17, 18 e 19.

³⁶ Apud Lawrence Senelick, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, Austin, University of Texas Press, 1981, p.10.

adequada aos novos tempos e às novas necessidades. Podia, por exemplo, pinçar elementos de uma e de outra dessas tradições na elaboração de procedimentos artísticos absolutamente originais. O que Meyerhold encontrava nas tradições populares era um impulso para renovar o espetáculo.

A antiga caixa cênica, herdada do Renascimento e mantida desde então com poucas modificações, foi rejeitada por ele. Não lhe interessava esse espaço fechado, separado da sala pela ribalta e pelo arco do proscênio, que convidava o espectador à contemplação imóvel. Inspirado na cena elizabetana e no Século de Ouro espanhol chegou à forma construtivista de cenário³⁷, com dispositivos tridimensionais, que tornavam o palco utilizável também no sentido vertical, acrescidos de plataformas móveis³⁸ e escadas rolantes³⁹. Tudo para conferir agilidade e dinamismo ao espetáculo. Utilizou também elementos cenográficos do teatro tradicional japonês em determinadas montagens, como a ponte que levava os atores ao espaço de representação⁴⁰ e as cortinas de bambus⁴¹. Utilizou expedientes que hoje parecem corriqueiros, mas que eram extraordinariamente ousados para a época, como a mudança de cenários diante do público (às vezes com o emprego de auxiliares, como no teatro oriental), o uso de todo o teatro como espaço cênico, utilização dos corredores da platéia para as entradas e

³⁷ *O Como Magnífico*, de F. Crommelynck, estreou em 25 de abril de 1922.

³⁸ *A Terra em Revolta*, de M. Martinet, estreou em 4 de março de 1923; *Viva a Europa!*, de M. Podgaetsky e outros, estreou em 15 de junho de 1924.

³⁹ *O Mandato*, de N. Erdman, estreou em 20 de abril de 1925.

⁴⁰ *A Floresta*, de Ostrovski, estreou em 19 de janeiro de 1924.

⁴¹ *Professor Bubus*, de A. Faiko, estreou em 29 de janeiro de 1925.

saídas dos atores, quando não de veículos (bicicletas, motocicletas e até mesmo um veículo militar - como foi o caso em *A Terra em Revolta*). O resultado era a destruição da oposição entre o espectador e o objeto observado - o espetáculo. Ao quebrar a moldura criada pelo arco do proscênio, desfez essa divisão, envolvendo o público na ação dramática de uma nova forma.

Na verdade, o público era considerado por Meyerhold como uma vital quarta dimensão⁴² do espetáculo, sem a qual o próprio teatro não teria sentido⁴³. O que justificaria o trabalho das três outras “dimensões” (que são o dramaturgo, o diretor e o ator) seria a presença do espectador, já que apenas na relação entre as três e sua audiência o fenômeno teatral encontraria seu sentido. Esse fenômeno resultaria do choque entre o trabalho criativo dos profissionais de teatro e os pensamentos e sentimentos dos espectadores que complementaríamos as imagens propostas. Ele não dependeria apenas dos esforços dos atores e das possibilidades técnicas da cena, mas também dos esforços da platéia. Citando novamente Denis Babel, o espectador não era mais uma espécie de “leitor” de uma obra literária, ele se tornara “testemunha, observador, participante ou parceiro de uma ação”, já que não era mais na “representação” e sim no encontro entre ação cênica e público que residia a característica fundamental desse

⁴² Leach, *Op. cit.*, p.30 .

⁴³ O próprio Meyerhold afirmou: “Temos que proteger os interesses não do autor, mas do espectador.” Apud Leach, *Op. Cit.*, p.41 .

teatro.⁴⁴ Esta era uma mudança radical em relação ao paradigma realista: se em vez de uma imaginária “quarta parede” separando a ação dramática do auditório havia uma “quarta dimensão”, sem cuja participação não haveria espetáculo, uma revolução se processava na articulação do discurso teatral. O ator, por exemplo, se voltava diretamente para o público, contracenando com ele e lhe mostrando diretamente seus pensamentos e suas sensações. Não era por outro motivo que Meyerhold, em várias ocasiões, deixava acesas as luzes da platéia. Para que o ator pudesse se dirigir a esse ou àquele espectador e pudesse, ao mesmo tempo, avaliar o efeito de seu trabalho sobre os membros da assistência. Para lembrar também ao espectador de que este se encontrava no teatro. Vale lembrar que a cortina da boca de cena foi um dos primeiros artifícios abolidos em seu teatro. Sendo logo seguida pelas luzes da ribalta. O espetáculo como um todo não almejava mais a condição de se constituir num universo à parte, protegido e distante, mas era projetado na direção da platéia, dialogando com ela muitas vezes de forma literal, desmascarando toda e qualquer forma de ilusão cênica, e valendo-se de anacronismos, excentricidades e dissonâncias. Para isso, ao utilizar um palco construído à moda antiga, ocupava sobretudo o proscênio - área de contato por excelência entre ator e espectador.

Dois elementos - estimulação e fragmentação - eram os ingredientes fundamentais da concepção de Meyerhold da platéia como a “quarta

⁴⁴ Bablet, *Op. Cit.*, p.9 .

dimensão". A estimulação era o ingrediente mais evidente, com todo esse chamado direto e nada elíptico à sensibilidade do espectador. Já a fragmentação era mais surpreendente e original. A aspiração suprema do teatro meyerholdiano não era o aplauso unânime, mas o despertar de reações diferenciadas. Assim, aquilo que, no espetáculo, agradava a alguns, desagradava e exasperava a outros, provocando manifestações dinâmicas e transformando a sala numa espécie de foro onde a coletividade se manifestava sobre um determinado assunto - no caso, a idéia central da peça.

Enquanto teve que se dirigir à silenciosa e apática platéia tradicional, nos anos anteriores à Revolução, Meyerhold não hesitou em provocá-la e insultá-la com o objetivo de conseguir alguma reação extraordinária. Mas, a partir do momento em que encontrou o público popular, e a maneira franca com que este respondia ao ator e interferia na ação, descobriu sua platéia ideal. Por volta de 1920 os ingressos eram gratuitos e o teatro se tornara um ponto de encontro da população. Muitos teatros que haviam formado sua identidade no período que antecedeu a grande transformação de 1917 estavam desorientados com as maneiras do novo público. Não sabiam exatamente como se aproximar dele e se propuseram a lhe ensinar a "maneira certa" de se comportar no teatro, isto é, a chegar pontualmente, a sentar em silêncio, a não conversar durante o espetáculo, não fumar, não

comer, etc. Já Meyerhold se comprazia com a sinceridade de uma platéia “livre para vaiar”⁴⁵.

Para despertar reações na platéia eram utilizadas “atrações”, isto é, momentos de alta teatralidade criados a partir de fontes populares, especialmente o circo e o *music hall* - *gags* visuais e sonoras, coreografias, pantomimas. Além da representação propriamente dita, lançava-se mão de outros recursos para manter o interesse do público: durante os intervalos cartazes com frases exortatórias eram postos nas paredes da sala, quando não aconteciam performances⁴⁶ ou exposições de fotografias. Após o espetáculo podiam ser realizados debates entre atores e espectadores, às vezes com a presença de alguma figura importante do mundo cultural, como Lunacharsky e Maiakovski. Esses debates se converteram numa verdadeira arena onde se travou uma batalha por uma nova concepção da arte teatral.

Diante de tudo isso não surpreende saber que Meyerhold foi provavelmente o primeiro diretor a tentar medir sistematicamente a resposta do público ao seu trabalho. Seu propósito era absolutamente prático: descobrir os momentos em que a comunicação acontecia e a intensidade com que acontecia, de modo a poder utilizar as informações como subsídio para a aferição e o aperfeiçoamento do seu próprio trabalho. Inicialmente

⁴⁵ Apud Leach, *Op. cit.*, p.33 .

⁴⁶ Apenas como exemplo: em 1922, quando das apresentações de *A Morte de Tarelkin*, durante o intervalo grupos de estudantes corriam entre os balcões e a platéia, baixavam maçãs que se encontravam suspensas por cordas e instavam para que os espectadores as apanhassem; desciam também cartazes com as legendas “Morte aos Tarelkins!” e “Abram caminho para os Meyerholds!”.

usou questionários que eram distribuídos aos espectadores para serem preenchidos ao final do espetáculo. Esse instrumento de pesquisa foi aplicado, por exemplo, à platéia de *Mistério Bufo*, em 1921. Uma amostra de 187 desses questionários foi analisada num artigo de Mikhail Zagorsky, publicado em 1924⁴⁷. A partir dela o artigo mostrava uma classificação das opiniões sobre o espetáculo e a divisão dessas opiniões de acordo com o segmento social a que pertenciam os espectadores. Como a maioria das opiniões manifestadas pelos espectadores era favorável a *Mistério Bufo*, a amostragem utilizada por Zagorsky põe em cheque a teoria expressa por vários de seus opositores de que o trabalho de Meyerhold era hermético e estava além da compreensão do novo público.

Mas o mais constante instrumento de medição da resposta da platéia era o “Registro das Reações dos Espectadores” feito por assistentes do diretor (que eram, normalmente, estagiários de direção). Tratava-se de um grande formulário que tinha no cabeçalho espaços para se escrever o nome da peça, a data, o elenco e o tempo de duração, assim como comentários sobre o tipo de público, a lotação, etc. O formulário era dividido em colunas, cada qual representando um pequeno espaço de tempo. Durante o espetáculo cada reação da platéia era anotada na coluna correspondente ao momento em que ocorria. Essas anotações eram feitas de forma padronizada, usando uma série previamente codificada de possíveis reações. A simples leitura dessa série de reações dá uma excelente idéia

⁴⁷ Leach, *Op. Cit.*, p.42-43 .

tanto da minúcia dos registros quanto do comportamento do público. São vinte as reações codificadas:

- 1- Silêncio
- 2- Ruído
- 3- Ruído alto
- 4- Repetindo as palavras dos atores
- 5- Cantando
- 6- Tossindo
- 7- Batendo os pés
- 8- Remexendo-se na cadeira
- 9- Soltando exclamações
- 10- Chorando/ reclamando
- 11- Rindo
- 12- Suspirando
- 13- Tumulto
- 14- Aplaudindo
- 15- Assobiando
- 16- Vaiando
- 17- Saindo da sala
- 18- Levantando
- 19- Atirando coisas no palco
- 20- Subindo no palco ⁴⁸

⁴⁸ Leach, *Op. Cit.*, p.43 e 44.

Com esses formulários era possível comparar de forma objetiva diferentes apresentações, algo bem diferente das subjetivas avaliações que as pessoas de teatro costumam fazer do seu próprio trabalho. Um tal esforço racional para compreender e controlar o processo teatral é provavelmente único em toda a História e demonstra a seriedade com que Meyerhold encarava a questão da "quarta dimensão". De qualquer forma, é difícil determinar o efeito que toda essa pesquisa teve realmente sobre os rumos do seu trabalho.

Mais seguro é afirmar que a experimentação formal esteve sempre presente em seu trabalho, assumindo uma feição ainda mais radical a partir da Revolução de 1917, quando o engajamento político o levou a optar por um teatro profundamente comprometido com a defesa de idéias⁴⁹, mas, mais do que nunca, inovador - ainda que enraizado em antigas tradições cênicas.

Os acessórios cênicos eram limitados ao rigorosamente indispensável. Podiam ser estilizados e exagerados, ou objetos verdadeiros, ou ainda simplesmente abolidos - como a escada inexistente, num dos episódios de *Viva a Europa!*, cujos degraus eram evocados pelo virtuosismo da movimentação dos atores, que sugeriam a subida e a descida. Como mais

⁴⁹ Como há uma vertente crítica que utiliza o cunho partidário da obra de Meyerhold para desqualificá-la, é bom lembrar que esse teatro fortemente tendencioso tem antecedentes ilustres como Aristófanes ou o Shakespeare de *Henrique V*.

uma manifestação de sua divergência em relação à cena realista, rejeitava a presença de objetos inúteis atravancando o palco.

Algo similar aconteceu com os figurinos, que chegaram a ser banidos em *O Corno Magnífico*, sendo substituídos por um uniforme de trabalho - com o objetivo de mostrar que o tipo de interpretação desenvolvida por Meyerhold, e que examinaremos mais adiante, podia prescindir de recursos externos. Pela mesma razão, maquiagem e perucas foram também suprimidas temporariamente. Em *A Floresta* voltaram os recursos de caracterização, mas com uma função bem específica: serviam para definir com muita clareza as características básicas dos personagens, tendo um caráter estilizado e simbólico que lembrava a sua função na *commedia dell'arte* e na *farsa* medieval. Posteriormente o exagero do figurino e da maquiagem foi atenuado, já que seu teatro nunca perdia o cunho experimental.

Tamanho ímpeto renovador estaria incompleto, ou melhor inviabilizado, caso não abrangesse o território crucial da interpretação. Bem cedo, mais exatamente logo após o malogro do Teatro - Estúdio, Meyerhold se deu conta da necessidade de formar um novo tipo de ator, com habilidades específicas, bem diferentes daquelas cultivadas pelo intérprete do século XIX que era antes de mais nada um artesão da fala. Em suas próprias palavras: "Quaisquer que sejam os figurinos e a peruca que use, o ator não

faz outra coisa senão falar, falar e falar .⁵⁰ Em sua fúria demolidora comparava esse tipo de ator a um gramofone que mudava apenas o disco: num dia repetia as palavras de um grande autor, noutra as de um escrevinhador qualquer. Já o ator exigido pelo teatro de Meyerhold era bem diferente: deveria saber cantar, dançar, ter um corpo ágil e bem exercitado. E ele não se limitava a teorizar sobre o perfil do novo ator. Diante da resistência de boa parte dos atores formados segundo os parâmetros estabelecidos em sua época, desenvolveu uma nova abordagem do trabalho de interpretação, através de cursos e estúdios experimentais, de onde tirou a maior parte dos atores que compuseram seus elencos.

O fascínio pelo que considerava a mais verdadeira tradição teatral, isto é, pelos histriões populares, o levou a valorizar sobremaneira o treinamento físico do ator. Assim, em sua luta contra o teatro da emoção, que considerava "neurastênico", propôs a atuação baseada no movimento. Em suas próprias palavras, originalmente publicadas em 1914:

O movimento é o mais poderoso meio de expressão teatral. O papel do movimento é mais importante que o de qualquer outro elemento teatral. Despojado de diálogo, figurinos, ribalta, coxias e acomodações para o público, e deixado apenas com o ator e sua maestria de movimentos, o teatro continua a ser teatro. O espectador pode compreender os

⁵⁰ Apud S. Mokoulski, "A Revisão das Tradições", in Aldomar Conrado, org, *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 153.

pensamentos e impulsos do ator através de sua movimentação, de seus gestos e de suas expressões faciais.⁵¹

Meyerhold encontrou essas qualidades físicas do ator em várias escolas cênicas desprezadas ou subestimadas pelos realistas. Na tradição da *Commedia dell'Arte*, que desde o século XVIII se disseminara pela Rússia, encontrou a capacidade de jogo dos atores (elemento vital no seu teatro), os personagens tipificados (que ele retomou como máscaras sociais), a exatidão gestual e a alegria desenfreada. Do *music-hall*, com a *jazz music* e suas danças excêntricas, transportou para o teatro dramático a precisão e a eficiência técnica, o sentido de ritmo, a agilidade. Do universo circense trouxe as *gags* acrobáticas, o virtuosismo das habilidades físicas. Desses e de outros modelos apreendeu a lição de que a teatralidade característica do espetáculo popular não buscava imitar a vida, mas concentrava a atenção do espectador sobre o jogo do intérprete, sobre sua excepcional habilidade. Desde as primeiras direções manifestara o interesse pela pantomima e pelo movimento expressivo. A partir de 1913 explorou mais detidamente a *commedia dell'arte* e as convenções dos teatros tradicionais do Japão e da China. Foi quando principiou a desenvolver as bases do que mais tarde apresentaria como o seu sistema. No período pós-revolucionário Meyerhold deu o nome de biomecânica ao sistema que utilizava para formar atores e que pretendia transformar numa maneira rápida e econômica de preparar um grande número de intérpretes para os grupos teatrais operários. Era

⁵¹ Edward Braun, ed., *Meyerhold on Theatre*, New York, Hill and Wang, 1969, p. 147.

igualmente a sua resposta à formação de atores oferecida pelo Teatro de Arte de Moscou, com sua ênfase na vivência de emoções. Já Meyerhold buscava a racionalização dos movimentos dos atores, para que os gestos e as posições corporais assumissem um desenho preciso. Em sua opinião, se a forma fosse justa, o conteúdo, as entonações e as emoções também seriam, já que determinados pela posição do corpo. Por exemplo: ao representar o medo, o ator não deveria principiar por sentir medo e depois correr; ele deveria primeiro correr e chegar à sensação do medo em consequência do movimento realizado. Inicialmente apresentou a biomecânica como um equivalente teatral dos estudos da relação tempo/movimento da era industrial e a comparava aos experimentos científicos de organização do trabalho de Frederick Winslow Taylor⁵². A aproximação podia ser superficial e exagerada, mas tinha o objetivo de mostrar o seu sistema como uma resposta às necessidades da nova época da mecanização, em oposição ao trabalho de outros artistas que seria não-científico e anacrônico. Apesar dessa espécie de bravata intelectual, a biomecânica foi aceita como um sistema eficiente de treinamento de atores e exerceu forte influência sobre os demais teatros soviéticos durante toda a década de 20 e início da década de 30.

A aproximação entre arte e trabalho industrial proposta pela biomecânica se operava através de uma certa mecanização das ações e a

⁵² Engenheiro e economista norte-americano (1856-1915) que pesquisou e desenvolveu uma série de técnicas para a racionalização do trabalho e o aumento da produtividade nas linhas de montagem das fábricas.

partir de quatro princípios: ausência de movimentos supérfluos (improdutivos), apurado senso rítmico, consciência permanente e correto posicionamento do centro de gravidade do corpo, estabilidade. Tinha por metas desenvolver um estado de alerta dos reflexos e sentidos e a competência física, fazendo com que o aluno compreendesse a si mesmo em termos espaciais e desenvolvesse o auto-controle. O treinamento utilizava séries de exercícios físicos, originados na ginástica, na acrobacia e em diversas outras fontes. Séries que foram sendo aperfeiçoadas com o tempo, sempre procurando desenvolver a consciência do movimento e ensinar o ator a coordená-lo com o dos colegas em cena. Ensinava uma série de métodos, inspirados nos movimentos da *commedia dell'arte*, nas rotinas dos clowns e outras escolas tradicionais, com o objetivo de ajudar o ator a se mover com mais liberdade e expressividade. Suas seqüências de exercícios evoluíram ao longo dos anos até se transformarem em verdadeiras pantomimas acrobáticas, com saltos e deslocamentos vigorosos. A rigor, no entanto, Meyerhold não chegou a formular seu método biomecânico. Ficaram os exercícios, mas sem uma verdadeira sistematização. Assim como fragmentos de uma longa série de procedimentos cênicos desenvolvidos em função desta ou daquela montagem.

Muitas vezes foi dito que Meyerhold era um déspota que reduzia o ator a uma simples marionete, a um executante despojado de personalidade e de

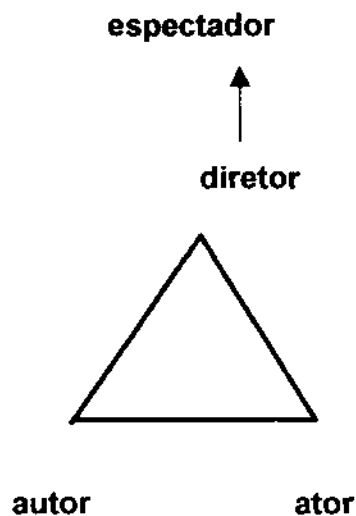
espaço próprio de criação. Entretanto, vários atores que com ele trabalharam desmentiram esse tipo de afirmação, taxando-o como uma falácia difundida nos anos 30 para justificar a repressão. Segundo esses intérpretes, a relação ator-diretor era bastante criativa, pois sendo Meyerhold, ele mesmo, um excelente ator, sabia como inspirar e orientar os seus elencos. Para Igor Ilinski, que protagonizou algumas de suas montagens mais memoráveis, como *O Corno Magnífico* e *O Percevejo*, "... a importância do ator nunca foi contestada por ele, nem deixou de desempenhar um papel dos mais importantes no seu *teatro do diretor*"⁵³.

Num texto especificamente voltado para a exposição da prática da encenação⁵⁴ ele expôs dois métodos básicos para esse trabalho, cada um estabelecendo "um diferente gênero de relação entre o diretor e o ator", mas implicando também em alterações na maneira pela qual os quatro elementos fundamentais do teatro (autor, encenador, ator e espectador) operam entre si. O primeiro deles, a que deu o nome de "teatro-triângulo", era representado pela figura de um triângulo equilátero em cujo ângulo superior encontrava-se o diretor, enquanto o autor e o ator eram colocados respectivamente nos dois ângulos inferiores, como mostra a ilustração a seguir:

⁵³ Igor Ilinski, "Sobre eu mesmo", in *O Teatro de Meyerhold*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p.160.

⁵⁴ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, Tome I (1891-1917), Lausanne, La Cité, 1973, p.109 a 113.

Teatro - Triângulo



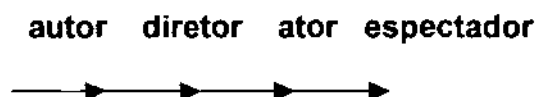
O espectador encontrava-se conectado ao diretor, através de quem entraria em contato com a arte dos outros dois. No "teatro-triângulo" o diretor revelava à equipe, logo no primeiro ensaio, sua proposta de encenação já minuciosamente elaborada. Em seguida esboçava os personagens tal como os via, indicando até mesmo as pausas. Depois, através de seguidas repetições ao longo dos ensaios, zelava para que sua concepção fosse realizada nos mínimos detalhes, só se dando por satisfeito quando ela se concretizava exatamente como ele a havia imaginado em seu prévio trabalho solitário. O "teatro-triângulo" necessitaria de atores de grande virtuosismo, independente da escola a que pertencessem, mas necessariamente

despersonalizados, capazes de executar com precisão a linha indicada pelo diretor. Nesse caso, segundo Meyerhold, tanto o ator quanto o espectador estariam privados de sua liberdade criadora. O ator por se ater apenas a executar o que foi criado pelo diretor, e o espectador porque seria colocado diante de uma obra fechada, acabada, diante da qual lhe restaria apenas a contemplação de um ato criador. É praticamente impossível não associar essa descrição aos bem-sucedidos trabalhos da primeira etapa do Teatro de Arte de Moscou, quando Meyerhold ainda atuava sob a direção de Stanislavski, ainda mais se considerarmos que essas reflexões foram escritas no final de 1907, apenas cinco anos após sua saída da companhia e dois anos após o malogrado reencontro com a iniciativa do Teatro-Estúdio.

Ao segundo método de encenação Meyerhold dava o nome de “teatro da linha reta” ou “teatro da linha horizontal” - na tradução francesa⁵⁵. Como o próprio nome indica, ele é representado por uma linha reta horizontal onde os quatro fundamentos do teatro estão indicados através de quatro pontos sucessivos, da esquerda para a direita, na seguinte ordem: autor, diretor, ator, espectador - como se pode ver na ilustração seguinte:

⁵⁵ Meyerhold, *Le Théâtre Théâtral*, tradução e apresentação de escritos de Meyerhold por Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963, p. 35. Há ainda uma tradução brasileira desse texto, incluída numa coletânea organizada e traduzida por Aldomar Conrado, na qual, estranhamente, é adotada a forma “teatro da linha direita” : Aldomar Conrado, *O Teatro de Meyerhold*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 29.

Teatro da Linha Reta



Nesse modelo de trabalho o diretor, tendo absorvido anteriormente a idéia do autor, transmitiria à equipe sua própria concepção do espetáculo (que já seria uma fusão das suas idéias com as do autor) durante as discussões sobre a peça. O ator, tendo assimilado essa concepção, realizaria o seu próprio trabalho de criação (sempre orientado pelo diretor, encarregado de zelar pela integridade dos parâmetros adotados e pela harmonia entre as diversas partes do espetáculo), preservando a força da interação com o espectador. O trabalho do diretor, no decorrer dos ensaios, não seria o de procurar realizar exatamente a sua concepção, mas o de coordenar o conjunto, para evitar que uma obra composta coletivamente abrigasse disparidades desagregadoras do discurso. No “teatro da linha reta” a liberdade criadora do ator seria vital para que se produzisse um fenômeno especial de comunicação e para que sua interação com o espectador fizesse com que este último deixasse sua posição de mero observador, fazendo ao menos sua imaginação trabalhar e despertando-lhe poderosas associações de idéias. Esse tipo de teatro só seria possível, de acordo com Meyerhold,

com atores de uma nova escola. Exatamente aquela à cuja criação ele se dedicava.

Na verdade, há muito de idealizado nessa segunda proposta. Tanto mais que, ao tempo em que a formalizou, o diretor estava ainda longe de contar com esse “novo ator”. De qualquer forma ela é especialmente interessante por ser uma reflexão direta de Meyerhold sobre os procedimentos do diretor e por projetar o funcionamento do processo de criação naquilo que seria o seu teatro ideal. Esse ideal foi sintetizado numa frase do próprio encenador: “O teatro do diretor é o teatro do ator mais a arte da composição do todo.”⁵⁶ O encenador, após estabelecer minuciosamente cada detalhe e de ter sido a grande autoridade durante o período de ensaios, saíria de cena. Nesse momento, o ator, mesmo respeitando as determinações do diretor teria o seu espaço de improvisação. Mas cada efeito improvisado seria necessariamente ditado por um sentido exato da forma. Para Meyerhold a equação se colocava da seguinte maneira: “Permitir a improvisação é um sacrifício que o diretor deve fazer, assim como o ator ao condicionar sua atuação ao conjunto.”⁵⁷

O ponto de partida do trabalho de Meyerhold era a perfeita compreensão da idéia central da peça a ser montada e da maneira como ela se desdobrava. A partir daí tinha início um longo processo de maturação pois, segundo suas próprias palavras: “...depois de ter refletido durante anos

⁵⁶ Apud Alexandre Gladknov, “Meyerhold Fala”, in Conrado, *Op. Cit.*, p. 195.

⁵⁷ Apud Gladknov, *Op. Cit.*, p.195 .

sobre uma peça, faço a montagem rapidamente”⁵⁸. Para ele, mais do que compreender bem a obra, era preciso que o encenador soubesse construir em sua imaginação o que chamava de “o segundo piso da obra”, já que uma peça não era mais que matéria-prima para o espetáculo teatral. Com isso ele estava querendo chamar a atenção para o fato de que um diretor é capaz de dar a uma obra uma interpretação completamente oposta ao sentido que lhe deu o autor, somente através das escolhas que realiza ao articular o discurso cênico - e isso sem, necessariamente, alterar o texto original. Por isso, a luta para dar forma à idéia central da peça não era uma luta pelas palavras literais do dramaturgo, mas a busca pela composição mais exata para cada cena. Levando-se em conta que poderiam haver composições equivocadas, aproximadas, acidentais ou exatas para se exprimir um certo sentido ou despertar um certo tipo de associação de idéias no espectador, era grande a gama de alternativas do diretor e maior ainda a sua responsabilidade na escolha.

Uma vez tendo amadurecido interiormente as bases da encenação era hora de começar a ensaiar. Mas, nada de trabalho de mesa. Esse tipo de ensaio estava excluído de seus procedimentos. Ele elaborava a encenação diretamente no palco, febrilmente, em meio a grande agitação e muito entusiasmo. Acreditava na importância de um ambiente alegre e descontraído para que o ator pudesse se sentir confiante e produzir mais. Na maioria de seus trabalhos evitou trabalhar a peça na seqüência,

⁵⁸ Meyerhold, *Escrits*, Tome IV, p.54 .

começando pelo primeiro ato. Ao contrário, preferia atacar de início os trechos que lhe pareciam mais difíceis, deixando para depois os que considerava mais fáceis. Por exemplo: começava pelos pontos culminantes da peça e voltava depois para a exposição.⁵⁹ Trabalhava em núcleos sucessivos. Isolava o tema central, fazia improvisações em torno dele, suscitava longos jogos de cena desprovidos de texto. Sendo também um excelente ator, podia compreender os mecanismos do ator. E era capaz de demonstrar o tipo de jogo cênico em que estava pensando, sem com isso pretender escravizar o intérprete a uma forma pré-estabelecida. Preocupava-se também em estimular o ator com palavras de incentivo, ainda que este ainda não estivesse alcançando o melhor resultado possível. Demonstrar irritação ou mau-humor, por outro lado, apenas o paralisaria. Assim, era tão inadmissível num ensaio quanto o silêncio.⁶⁰ Prestava atenção às questões vocais, sem lhes atribuir uma importância fundamental. A precisão do movimento, o dinamismo do jogo e a consciência do ritmo lhe importavam bem mais. Ele agia sobre os atores incessantemente, definindo limites e propondo caminhos, usando para isso a trilha musical (que estabelecia um ritmo para a cena) e/ou uma determinada configuração espacial (que condiciona a movimentação). Caso o ator se mostrasse resistente a uma determinada proposta, não descansava até conseguir convencê-lo do sentido de cada detalhe no conjunto do espetáculo.

⁵⁹ Apud Conrado, *Op. Cit.*, p.217 .

⁶⁰ Apud Conrado, *Op. Cit.*, p.197.

Ensaiaava apenas uma seqüência curta de cada vez, com tal esmero e profundidade que ela poderia ser apresentada no dia seguinte, sem necessidade de maior amadurecimento.⁶¹ Shostakovich considerava seus ensaios eletrizantes, pois ele tendia a trabalhar sem o auxílio de anotações (o que não quer dizer sem preparação), deixando que sua imaginação fosse despertada pelo que ia surgindo.

Praticamente desde o primeiro ensaio Meyerhold voltava sua montagem para o espectador. E o meio mais óbvio de testar as reações do público era convidando pessoas para assistir aos ensaios. Procurava ter sempre presente um número em torno de 20 ou 30 espectadores. Sua presença na platéia não o perturbava. Ao contrário, o estimulava. Fazia com que se deslocasse todo o tempo do palco para a platéia, consultando a pequena audiência.

Preocupado com a formação de novos diretores - esteve sempre cercado por um grande número de estudantes e estagiários de direção. Dentre as suas convicções estava a de que a noção de ritmo era uma das aptidões mais importantes para quem desejasse seguir a carreira. Em seu trabalho a preocupação com o ritmo era fundamental, pois concebia espetáculos em termos de analogias musicais. Tanto *O Inspetor Geral* (1926) quanto *A Dama das Camélias* (1934) foram encenações criadas

⁶¹ Odette Aslan, *L'Acteur au XXe. Siècle*, Paris, Seghers, 1974, p.145.

seguindo as linhas de uma sonata. No caso do lacrimoso drama de Marguerite Gautier, o primeiro ato foi dividido em três seqüências (1- Após a grande ópera e caminhada até à festa; 2- Uma *soirée*; 3- O encontro), que foram realizadas dramaticamente nos seguintes tempos musicais: 1- *Andante, Allegro grazioso, Grave*; 2- *Capriccioso, Lento* (trio), *Scherzando, Largo e mesto*; 3- *Adagio, Coda, Strepitoso, etc.*⁶² Cada nova improvisação desenvolvida em ensaio era uma espécie de variação sobre um tema. Sendo que uma linha do texto poderia motivar a criação de até cinco minutos de “*cadenzas*”, antes que retornasse ao tema, isto é, ao texto. E, assim como sua formação musical era incorporada ao seu trabalho, acreditava que todo tipo de conhecimento poderia ser útil ao diretor, pois, em sua opinião, dirigir era “a especialidade mais vasta do mundo”⁶³. Caberia ao encenador encontrar as diferentes chaves para cada autor, pois não era possível aplicar automaticamente os mesmo métodos de representação para universos tão díspares quanto os de Tchecov e Maiakovski, por exemplo. Por isso não cessou de experimentar técnicas tão diversas quanto a “pré-representação” (em que, antes de representar a cena propriamente dita, o ator desempenhava toda uma pantomima alusiva, sugerindo aos espectadores uma visão do personagem e preparando-os para o que iria acontecer em seguida), ou a “representação destruída” - um antecessor do distanciamento brechtiano - em que o ator cessava subitamente de

⁶² Aslan, *Op. Cit.*, p.150-151.

⁶³ Conrado, *Op. Cit.*, p. 208 .

representar o personagem e interpelava diretamente o público, desvendando-lhe aquilo que a cena escondia, para em seguida retomar a ação.

Havia uma ambigüidade evidente em seu discurso. De um lado os protestos em favor da atuação e a conseqüente condenação (sempre bem vista pelos críticos) ao poder absoluto do diretor - como se pode ver nesta declaração:

A tese do "teatro do diretor" é um completo absurdo. Não há diretor verdadeiramente digno do nome que coloque sua arte acima dos interesses do ator como figura principal do teatro. (...) A arte da direção, a composição dos jogos de cena ou a alternância da luz e da música estão ali para servir a magníficos atores.⁶⁴

De outro lado colocava-se o seu talento para moldar pessoalmente soluções cênicas que marcaram a História do Teatro e que até hoje permanecem ousadas e admiráveis. Diante de tão invulgar capacidade de explorar e ampliar as fronteiras da arte teatral, não parece uma exorbitância que seu nome aparecesse nos programas como "autor do espetáculo".

Considerando o que hoje se sabe sobre a sua produção o título parece absolutamente justo.

⁶⁴ Apud Gladkov, *Op. Cit.*, p.211-212.

Para Meyerhold, o diretor tinha a obrigação de saber montar qualquer obra. Não devendo se dedicar apenas a um determinado gênero. Pois, em sua opinião, na verdadeira arte sempre estariam lado a lado o elevado e o vulgar, o triste e o cômico, o luminoso e o obscuro. Não é de admirar que a estética do grotesco o tenha seduzido tanto, ao jogar com os contrastes entre o poético e o monstruosamente bizarro, reaproximando as mais divergentes noções e deslocando incessantemente os planos de percepção.⁶⁵

Apesar do talento gigantesco e de ter encontrado no conturbado ambiente da Rússia revolucionária circunstâncias especialmente propícias, à contínua busca por convenções teatrais cheias de vitalidade, nunca atingiu a culminância de uma idéia acabada de teatro. Também pudera: a cristalização de uma forma cênica teria sido a mais completa antítese da inventividade sem fim de Meyerhold. É difícil falar num sistema desse grande criador, mas há uma certa constância no seu trabalho: por mais de uma década ele usou intensivamente a biomecânica, aliada a estilos e técnicas inspiradas em teatros tradicionais e populares. Nesse sentido, mesmo que durante sua carreira a ênfase tenha mudado, e mudado radicalmente, é possível reconhecer uma unidade em suas pesquisas baseadas na convenção consciente, na movimentação estudada dos atores, e na encenação envolvendo técnicas musicais ou rítmicas. O que faz de Meyerhold uma figura tão fascinante na história da direção é o fato de ele ter

⁶⁵ Aslan, *Op. Cit.*, p.150.

redescoberto o uso dos símbolos e da teatralidade mais vigorosa que em outros tempos fizeram do teatro a grande arte coletiva. Ele foi o profeta de um novo tempo para o teatro ocidental.

É, para encerrar esta exposição do trabalho de Meyerhold, nada melhor que esta sua declaração - zombeteira, com um leve toque de amargura: "Os críticos que me visaram pouco me atingiram. E não que fossem poucos os caçadores que dispararam, mas porque sou um alvo que se move muito depressa."⁶⁶

⁶⁶ Apud Gladkinov, *Op. Cit.*, p.212.

Capítulo III - O Paradigma do Teatro Épico

Ao atribuir ao presente capítulo a denominação de “Paradigma do Teatro Épico”, não estamos nos propondo a apresentar uma história do gênero, examinando os momentos em que se manifestou através dos tempos. Nem ao menos se inscreve no âmbito deste trabalho uma discussão dos gêneros literários, apesar de a palavra “épico” ser um termo técnico da literatura. Considerando que o foco deste estudo não é a literatura dramática e sim o espetáculo teatral - mais especificamente os procedimentos adotados em sua construção -, estamos utilizando a expressão no sentido mais restrito que lhe foi atribuído por Bertolt Brecht, isto é, como designação para o seu próprio teatro. Como sublinha Anatol Rosenfeld:

Falar de Brecht e do Teatro Épico afigura-se hoje como uma e a mesma coisa, como se esse teatro fosse uma

invenção do autor de *Mãe Coragem*. O próprio Brecht nunca reivindicou tal privilégio, confessando-se influenciado, na sua concepção épica, pelo teatro chinês, medieval e shakespeariano.⁶⁷

Foi levando em conta essa verdadeira consagração do senso comum entre as pessoas de teatro que adotamos o título do capítulo, mesmo sabendo que Brecht, no final da vida, já preferia uma outra designação - teatro dialético - para o seu modelo de trabalho. Na verdade, apenas a preocupação com uma certa coerência formal impede que ele seja chamado de "Paradigma brechtiano". Pois, diferentemente dos capítulos anteriores, onde foram examinados movimentos artísticos envolvendo um certo número de criadores historicamente significativos⁶⁸, dos quais foram pinçados os respectivos representantes máximos, o modelo que será estudado a seguir representa basicamente o legado de um só artista. Ainda que o trabalho de Brecht não tenha inaugurado o uso de formas narrativas nos domínios cênicos, e tenha, ao contrário, retomado experimentos de outras eras do teatro e mesmo de outros encenadores modernos - como Meyerhold e Piscator (em cuja companhia trabalhou como *dramaturg*)-, o brilho e a força de suas propostas e da nova síntese que criou a partir de elementos nada originais foram suficientes para fazer de sua prática teatral um dos mais

⁶⁷ Anatol Rosenfeld, *Teatro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p.133.

⁶⁸ No caso do Realismo, não se pode falar em Stanislavski sem mencionar as contribuições do Duque de Meiningen e de Croneck - seu auxiliar direto -, de Antoine, de Otto Brahm, além de Nemirovitch- Danchenko. No campo da Reteatralização, além de Meyerhold, há os precursores Appia e Craig, a magnífica plêiade de encenadores russos do início do século, Leopold Jessner e Jacques Copeau, entre outros.

influentes paradigmas deste século.

Brecht pertenceu à geração que reagiu à hegemonia do palco ilusionista, que se estabelecera a partir do movimento naturalista e do trabalho de encenadores como Stanislavski. Sob esse aspecto, ele se aproximava dos encenadores expressionistas (de cujo estilo discordava) e dos espetáculos gigantescos de Reinhardt (ao lado de quem trabalhou como *dramaturg*). Mas, a destruição do palco ilusionista não era o seu único objetivo. O trabalho de Bertolt Brecht se inscrevia igualmente num quadro ainda mais específico: o dos experimentos realizados na Alemanha e na Rússia, após a Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de criar um teatro revolucionário. Assim, não é de estranhar que seu trabalho seja tributário de várias experiências formais de Meyerhold e Piscator, seus antecessores nessas duas batalhas.

Para Brecht o teatro devia oferecer ao espectador um sentido social, em oposição ao cunho subjetivo das transgressões do teatro expressionista, “com todo o seu escapismo e gritaria”⁶⁹. Apesar de desenvolver uma prática teatral rica em experimentações formais, tinha sempre claro que a finalidade não era apenas seduzir o espectador com o brilho da invenção, mas despertá-lo, provocá-lo, levá-lo a se interrogar. A plasticidade cênica, ainda que encantadora, não lhe parecia um fim em si mesma, mas uma arma eficiente para despertar um olhar produtivo e ajudar a melhorar a vida da coletividade. Em seu apego à inteligibilidade, já que sua proposta era

⁶⁹ Apud John Willett, *O Teatro de Brecht*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 137 .

iluminar a contraposição entre o sujeito e o objeto, entre o indivíduo e a História, Brecht acabou por operar uma espécie de síntese dialética entre os paradigmas do realismo e da reatralização, buscando superá-los. De Stanislavski e seus congêneres herdou a representação realista, mas reduzindo-a à sua essencialidade, despindo-a de ornatos desnecessários e, sobretudo, evitando cuidadosamente a alienação do espectador, o mergulho na ilusão da cena. Por outro lado, lançou mão de recursos abertamente teatrais. Usou legendas e cartazes, como Piscator, e o célebre Efeito V (*Verfremdungseffekt*), normalmente traduzido como "efeito de distanciamento", mas que poderia igualmente ser chamado de "estranhamento". Esse efeito foi desenvolvido a partir do recurso a fontes muito similares àquelas utilizadas por Meyerhold (os teatros tradicionais do oriente e convenções utilizadas em outras épocas no ocidente) e de maneiras algumas vezes muito próximas às utilizadas pelo diretor russo - como é o caso da ruptura entre ator e personagem, da utilização do grotesco, do desmascaramento dos equipamentos cênicos. Apenas o fato de o seu teatro se caracterizar pela separação dos elementos - exatamente o oposto da fusão preconizada por Richard Wagner⁷⁰ -, lhe permitiu reunir de forma eficiente características de credos estéticos contrários. Assim como Stanislavski e Meyerhold, Brecht também partilhava do ponto de vista iluminista - de Lessing e Diderot - de que o teatro é uma instituição com dois

⁷⁰ Em seu famoso conceito de "obra de arte total"- *Gesamtkunstwerk* , desenvolvido em seus dois principais escritos teóricos: *A Obra de Arte do Futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1851).

objetivos fundamentais: divertir e educar. Mas, ainda que o caráter de entretenimento fosse sempre levado em conta por Brecht, ele nunca deixou que seu teatro se confundisse com aquilo que inúmeras vezes chamou de "teatro culinário" - um teatro fácil e comercial, "digestivo", como o chamamos mais comumente no Brasil, e que seria a antítese do seu.

Bertolt Brecht é uma figura ímpar no teatro contemporâneo. Nenhuma outra personalidade causou tamanho impacto no teatro da segunda metade do século XX - que foi quando seu trabalho ganhou repercussão internacional. E, certamente, nenhuma outra exerceu tal fascínio sobre os intelectuais, pois, desde a década de 50, estes não cessam de publicar análises as mais diversas sobre seu teatro⁷¹. Certamente, o fato dele não ter se restringido ao campo do espetáculo (como é o caso dos demais criadores examinados neste trabalho), e ter produzido uma obra dramaturgica por muitos considerada a mais significativa do século XX, foi um fator determinante nessa projeção. Antes de mais nada, um homem de teatro (dramaturgo, diretor, teórico, autor de uma nova poética e líder de uma grande companhia), foi também poeta e militante político. Esse fator político foi usado várias vezes para menosprezar sua importância, da mesma forma como funcionou como um chamariz outras tantas vezes. A rigor, ele procurou integrar todas as suas facetas de forma a compreender e intervir na realidade do seu tempo - e transportá-la para a cena da maneira que lhe

⁷¹ O fenômeno se repete no Brasil, onde uma parcela considerável da incipiente bibliografia teatral é dedicada a Brecht.

parecia mais adequada. Suas buscas estiveram sempre voltadas para o desenvolvimento de um teatro responsável socialmente, mas inovador no sentido formal. Uma afirmação de Gerd Bornheim pode ser considerada a chave para se compreender a sua importância:

Cabe sem dúvida afirmar que, através de toda a história das artes cênicas no Ocidente, nunca a aliança entre as criações práticas e as preocupações teóricas tenha se dado de modo tão completo e tão íntimo quanto na obra de Brecht.⁷²

Neste estudo procuraremos nos ater, na medida do possível (dado o alto grau de integração entre as suas várias atividades), ao Brecht-encenador.

Foi como um dramaturgo bastante promissor que seu nome despontou inicialmente no cenário teatral alemão, e desde o início envolto numa certa aura de escândalo. Já em 1918 (aos vinte anos de idade) havia escrito *Baal* e esboçara *Tambores na Noite*. Escrevera também uma apimentada sátira ao militarismo chamada *A Lenda do Soldado Morto*. Nessa fase o universo boêmio dos cafés, tavernas e cabarés, com seus espetáculos populares o fascinava. Chegou inclusive a apresentar-se no cabaré de Karl Valentin, em Munique, e em espetáculos de feiras. Dessa atmosfera despida de formalidades e pretensões culturais levou para o seu teatro um estilo

⁷² Gerd A. Bornheim, "Os pressupostos gerais da estética de Brecht", in Wolfgang Bader (org.), *Brecht no Brasil - Experiências e Influências*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 45.

petulante e satírico, o uso do canto e da música e o ideal de se dirigir a uma platéia desapaixonada e crítica, que encarasse o ator com o espírito desperto e atento. Além disso, os seus primeiros contatos com o mundo do teatro incluíram uma breve passagem pela crítica teatral, em Augsburg (sua cidade natal)- ocasião em que se destacou como um crítico ácido do expressionismo, do estilo clássico alemão e das próprias bases do teatro existente, mas destacou-se sobretudo pela grosseria juvenil de seus comentários.⁷³ Sua primeira oportunidade de atuar profissionalmente como diretor aconteceu em Berlim, em 1922. E não foi dirigindo uma de suas peças. Tratava-se de um texto de seu amigo Arnolt Bronnen, chamado *Parricídio*. Segundo Martin Esslin, apesar de o texto ter sido escrito “no estilo explosivo e declamatório dos expressionistas”, Brecht queria dirigi-lo “num tom calmo e realista”, pois já nessa fase odiava os exibicionismos barulhentos e emocionais no teatro.⁷⁴ Justamente por isso entrou em choque com os atores que insistiam em que um estilo bombástico de interpretação era exigido pelo texto. A situação se complicou a tal ponto que ele foi dispensado e substituído por um diretor mais diplomático. Essa crise lhe valeu o precoce estigma de diretor problemático, o que lhe trouxe mais dificuldades para conseguir novos contratos. Ao mesmo tempo em que suas peças despertavam um crescente interesse, os teatros evitavam o seu trabalho como encenador temendo que os conflitos se repetissem. Assim,

⁷³ Martin Esslin, *Brecht: dos Males o Menor*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.27.

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p.29.

Tambores na Noite teve sua primeira montagem em Munique sob a direção de Otto Falkenberg, mas com a “supervisão” de Brecht durante todo o processo de ensaios. Estabelecia-se nessa ocasião uma espécie de modelo que se repetiria muitas vezes ao longo dos anos 20: uma outra pessoa (geralmente alguém da confiança do dramaturgo) assumia oficialmente a direção, mas era ele quem acabava por dirigir realmente o espetáculo - em última análise, participava de todos os estágios da produção. De maneira geral essas montagens causaram grande escândalo entre o público conservador, principalmente por sua temática, e renderam enorme publicidade a Brecht.

A primeira vez em que conseguiu superar essa situação ambígua - assumir a direção de fato, mas não de direito - e realizar plenamente uma encenação foi ao montar uma adaptação (que fez em parceria com Lion Feuchtwanger) de *Eduardo II*, de Marlowe, no início de 1924, em Munique. Nessa montagem já apareciam algumas indicações dos rumos que seu teatro viria a tomar. Era altamente estilizada e tentava romper com o estilo pomposo que, na época, agradava à platéia burguesa. Numa cena de batalha, por exemplo, para mostrar que os soldados estavam amedrontados ele fez com que os atores pintassem o rosto de branco. A relação com seu próprio texto também não era nada ortodoxa: as falas eram constantemente reescritas em função das necessidades da cena ou das possibilidades dos atores. Durante os ensaios, conforme descreveu o crítico e seu amigo Herbert Lhering:

Ele não analisava os personagens; colocava-os a uma certa distância... Exigia um relato sobre os acontecimentos. Insistia nos gestos simples. Obrigava a um estilo claro e frio de declamação. Não permitia truques emocionais...⁷⁵

Em tudo isso já é possível vislumbrar aquilo que viria a ser o método desenvolvido por Brecht, o “teatro épico”, bem como algumas de suas concepções teóricas.

No ano de 1928 aconteceu a estréia de *A Ópera dos Três Vinténs*, no Am Schiffbauerdamm Theatre (que posteriormente se tornaria a sede do Berliner Ensemble) , sob a direção de Erich Engel, mas com a ativa assistência de Brecht. Esse espetáculo se constituiu no seu primeiro grande sucesso de público, tornando famosos Brecht e o compositor Kurt Weill. Para contrabalançar, seguiu-se o retumbante fracasso de *Happy End*, em agosto de 1929, após um processo de ensaios durante o qual os co-diretores Erich Engel e Brecht estiveram envolvidos em permanentes disputas. No ano seguinte aconteceu a estréia de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, que não foi dirigida pelo autor, mas lhe ofereceu o pretexto para refletir e definir com mais clareza suas idéias sobre o teatro. Foi na edição dessa peça que incluiu algumas das mais importantes anotações sobre o teatro épico, como a famosa tabela comparativa em que punha lado a lado as características dessa nova forma de teatro com as do “teatro aristotélico” ou “teatro dramático”.

⁷⁵ Apud Willet, *Op . Cit.*, p. 184.

Abril de 1930 marcou o contato direto de Brecht com o trabalho de Meyerhold, que se apresentou em Berlim com sua companhia. O trabalho do encenador russo impressionou vivamente o colega alemão. E no ano seguinte, ao dirigir *Um Homem é um Homem*, com Peter Lorre no papel principal, e já reconhecido como um dos melhores diretores do teatro europeu, Brecht teve seu trabalho comparado pelo escritor russo Sergei Tretiakov aos melhores momentos de Meyerhold. Na verdade, a partir da década de 30, e até sua morte, dedicou-se a aperfeiçoar e justificar sua forma de encenar, tanto na prática quanto em muitos textos teóricos. No entanto, o avanço nazista tornava a situação cada vez mais difícil para um artista claramente envolvido com a militância de esquerda, como era o caso de Brecht. O incêndio do Reichstag, em fevereiro de 1933, levou-o a deixar a Alemanha, exilando-se sucessivamente em vários países, onde procurou manter-se em atividade tanto como dramaturgo quanto como encenador, refletindo a respeito de seu teatro e procurando aperfeiçoar os seus métodos de trabalho, ao mesmo tempo em que criava novas peças. Depois de passar pela Dinamarca, pela França, pela Suécia, pela Finlândia e pela União Soviética - sempre fugindo do avanço nazista -, partiu em 1941 para a América do Norte, onde permaneceu até 1947, tentando viver como roteirista cinematográfico e penetrar na Broadway. Mas, nos Estados Unidos não encontrou um território muito receptivo ao seu trabalho. O que de mais significativo conseguiu produzir foi uma montagem de *A Vida de Galileu Galilei*, preparada em parceria com o ator Charles Laughton (apesar de os

créditos de direção serem atribuídos a Joseph Losey). O espetáculo obteve um certo êxito na Califórnia, porém exatamente quando se transferia para a Broadway, a partida de Brecht do país foi precipitada pela aparição de seu nome na lista negra do Comitê de Atividades Anti-Americanas, que perseguia intelectuais e artistas de esquerda. Logo após depor no Senado norte-americano ele viajou de volta para a Europa. Inicialmente instalado na Suíça, Brecht logo se pôs a trabalhar, mas a dificuldade para conseguir uma permissão oficial de trabalho o levou mais uma vez a se valer do recurso de atribuir a direção de seus espetáculos a outras pessoas.

A 22 de outubro de 1948 Brecht retornou a Berlim, instalando-se no lado oriental, de onde recebera um convite para encenar *Mãe Coragem*. Apesar de suas convicções políticas, Brecht pareceu hesitar antes de se decidir por uma mudança definitiva para a Alemanha Oriental, pois ali também seu trabalho enfrentava forte oposição - nesse caso, vinda dos intelectuais adeptos do estilo oficial stalinista, o realismo socialista. Mas, foi ali que, apesar das dificuldades iniciais, acabou conseguindo as condições de trabalho com que sempre sonhara: um teatro seu e amplos meios para realizar suas experiências cênicas. Previdente, colocou os registros de direitos autorais de suas obras sob a responsabilidade de um importante editor da Alemanha Ocidental e ainda obteve cidadania austríaca, o que lhe garantia uma certa independência em relação às autoridades comunistas e trânsito livre através dos países que não mantinham relações diplomáticas com a Alemanha Oriental - providências que confirmam a proverbial

sagacidade de Brecht . Finalmente, em novembro de 1949, aconteceu a estréia do Berliner Ensemble, a companhia que materializaria o modelo brechtiano de trabalho e alcançaria consagração internacional. O grande sucesso alcançado por essa primeira montagem foi fundamental para garantir a sobrevivência da iniciativa em meio aos conturbados embates do pós-guerra. Nos primeiros anos, apesar dos amplos recursos (duramente conquistados graças aos esforços de Helen Weigel), a companhia não tinha uma sede própria em Berlim, e excursionava a maior parte do tempo. Apenas em 1954 o Berliner Ensemble se instalou no antigo Teatro Am Schiffbauerdamm e a companhia assumiu suas feições definitivas: um conjunto de aproximadamente 60 atores, mas com mais de 250 integrantes (entre artistas, técnicos e pessoal administrativo). A partir de então as produções puderam ser ensaiadas por longos períodos, durante os quais Brecht podia se permitir todo tipo de experimentação e exigência. As visitas da companhia a Paris, em 1954 e 1955 garantiram-lhe fama internacional e consagraram o estilo brechtiano. Visitantes de todo o mundo acorreram a Berlim Oriental para conhecer melhor o trabalho de Brecht, para vê-lo conduzir ensaios. Em seus últimos anos de vida tornou-se a tal ponto reverenciado que seus discípulos tomavam o cuidado de gravar todas as suas palavras. O que garantiu um vasto e precioso material para os pesquisadores. Contrariando as aparências, sua convivência com as autoridades de seu país não eram sempre tranqüilas: apesar de ter-se mantido leal àqueles que lhe ofereceram tão privilegiadas condições de

trabalho, Brecht teve que enfrentar alguns dissabores com a burocracia estatal e mesmo com a censura do regime comunista. Um fato polêmico marcou ainda seu derradeiro período alemão: após o retorno a Berlim ele não escreveu mais nenhuma peça de teatro, dedicando-se à direção de sua companhia (apesar de não ocupar, oficialmente, o cargo de diretor do Berliner Ensemble, e sim de “conselheiro artístico”). As explicações para isso oscilam em decorrência da posição ideológica de cada comentarista, indo desde a dificuldade de adaptar seu estilo às exigências das autoridades do Partido, até a ânsia por montar todas as suas obras mais antigas. Independente do acerto de uma ou outra explicação, pouco tempo de vida restava a Brecht. Ele morreu no dia 14 de agosto de 1956, de trombose das coronárias. Seu apartamento foi transformado no Arquivo Brecht e sua esposa Helen Weigel permaneceu à frente do Berliner Ensemble até o final da vida, em 1971.

A chegada das idéias de Brecht ao teatro brasileiro e suas conseqüências integram um dos capítulos mais brilhantes e vivos dos palcos nacionais. Apesar de haver notícias de uma obscura montagem de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* acontecida em São Paulo, em 1945, de uma encenação de *A Exceção e a Regra feita por* - ironia das ironias - Alfredo Mesquita com os alunos da Escola de Arte Dramática - EAD, em 1955, e de um certo interesse por parte de especialistas como Paulo Mendonça, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld, foi só a partir do final dos anos 50 que Brecht começou a despontar para um público mais amplo. Na década de 60 ele se

transformou num grande sucesso. Mais que isso: passou a exercer uma enorme influência sobre toda uma juventude envolvida com o desenvolvimento de um teatro politicamente comprometido ou, para usar uma expressão típica da época, um teatro engajado. O panorama político-cultural posterior ao golpe militar de 1964 mostrou-se um terreno bastante receptivo ao teatro brechtiano que aí desempenhou um papel crucial. Num momento de crescente radicalização política, onde qualquer veleidade formalista era vista com suspeita pelos grupos empenhados em utilizar a cena como arma de conscientização popular e de oposição ao *status quo*, suas propostas cênicas se impuseram como uma opção artística a um teatro reduzido ao puro sectarismo e à instrumentalização ideológica. O teatro de Brecht cumpriu, dessa forma, um papel altamente saudável, por exemplo, junto aos jovens que desenvolviam atividades teatrais no interior do Centro Popular de Cultura da UNE, cujo modelo - por assim dizer - era um Piscator superficialmente compreendido, apesar das mais nobres intenções. Mas foi igualmente influente nos rumos tomados pelos dois grupos mais importantes da década de 60 - o Teatro de Arena e o Teatro Oficina - onde veio motivar (ou fundamentar) decisivamente a discussão sobre os limites do realismo psicológico.⁷⁶ Vale lembrar que a plena descoberta dos métodos de Stanislavski pelos artistas brasileiros se constituíra num dos grandes acontecimentos teatrais da segunda metade dos anos 50/início dos anos 60.

⁷⁶ Segundo Fernando Peixoto (in Wolfgang Bader (org.) , *Brecht no Brasil - Experiências e Influências*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 239.), Gianfrancesco Guarnieri teria sido um artista que resistira durante um certo tempo à passagem do realismo psicológico para o modelo brechtiano. O mesmo acontecendo com Vianinha.

E esse fora um dos trunfos do Teatro de Arena em sua grande virada de 1956. Assim, fica evidente a influência de Brecht na trajetória do grupo quando se observa a evolução que vai de um grande sucesso de cunho stanislavskiano, como foi *Eles não usam black-tie*, para a criação de espetáculos épicos como *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, sem falar do “Sistema Coringa” criado por Augusto Boal.

Vale abrir aqui um parêntese, para notar que, no Brasil, curiosamente, os embates entre os três paradigmas estudados até aqui aconteceram de formas e em épocas bem diversas daquelas em que aconteceram na Europa. O realismo psicológico amadurecido por Stanislavski na passagem do século chegou até nós, de fato, com décadas de defasagem. Já o movimento de reatralização, salvo uma ou outra realização isolada, nem chegou a acontecer por aqui como um fenômeno de grandes proporções, que pudesse ser visto pelo público e pela crítica especializada como uma oposição a um teatro de mimese da realidade, tal qual aconteceu na Europa⁷⁷. O paradigma do teatro épico surgiu em meados dos anos 60, como o mais direto contraponto ao realismo psicológico, gerando um debate que ainda está por ser devidamente estudado. A receptividade às propostas de Brecht levou até mesmo a uma outra polêmica, mais específica: se o valor de uma determinada montagem de alguma de suas peças deveria ser avaliado tomando-se como base a fidelidade a uma

⁷⁷ A reatralização só viria a conquistar um espaço considerável num período bem mais recente, que inclusive coincide com um certo recuo da influência brechtiana, a partir dos anos 80.

ortodoxia brechtiana (supondo que esses dois termos não sejam excludentes) ou de sua contaminação por um novo contexto cultural.⁷⁶ A apropriação das propostas de Brecht por importantes criadores brasileiros e sua conseqüente adaptação às nossas necessidades e características culturais, que aconteceu ao longo dos anos 60 e 70, acabou sendo o índice mais seguro para se avaliar o sucesso de sua poética no Brasil. É interessante observar que, num país tão pouco atencioso às suas próprias efemérides, ciclos de eventos tenham sempre marcado datas evocativas da vida e da obra de Bertolt Brecht. Assim foi em 1986, quando se comemorou o trigésimo aniversário de sua morte; assim está sendo neste ano de 1998, em honra ao seu centenário. Apenas isso já seria o bastante para atestar a sua importância para o teatro brasileiro, ou ao menos sua força junto àqueles que detêm postos-chaves nas instituições culturais.

Examinemos então, ainda que de forma sintética - e apenas na medida em que isso se faz necessário ao contexto deste trabalho -, as linhas-mestras desse paradigma teatral que, se na prática permanece desconhecido para a esmagadora maioria dos nossos atores, continua inspirando diretores e motivando uma inusitada atividade no universo intelectual brasileiro.

Foi a partir de 1926 que Brecht passou a utilizar a palavra "épico" para designar o teatro que desejava. Como já estava se afastando das idéias e práticas de Piscator, passou a procurar clarificar a sua própria concepção do

⁷⁶ Bader, *Op. Cit.*, p. 16.

épico, em entrevistas, artigos e anotações originalmente publicadas com suas peças. Seus escritos teóricos eram, na verdade, reflexões sobre a atividade teatral que estava desenvolvendo ou sobre algum experimento que acabara de fazer, não uma doutrina à qual estivesse submetido ou uma receita rígida de como escrever peças ou montar espetáculos. De qualquer forma, desde o início seus escritos insistiam na necessidade de acentuar o lado racional do espetáculo. Sob inspiração marxista propunha que o teatro se liberasse das superstições irracionais e utilizasse uma técnica precisa, “científica”, de análise e de compreensão da realidade social, tornando-se consciente de sua função e cumprindo um papel transformador. À forma dramática legada por Aristóteles, Brecht opunha a forma épica. Certamente não seria uma tarefa fácil resumir todo o pensamento desenvolvido por Brecht ao longo de trinta anos, que inclui um número considerável de reformulações e aperfeiçoamentos que lhe iam sendo ditados pela prática. Limitamo-nos aqui, basicamente, a retomar o esquema datado de 1931, que se encontra em seus *Escritos sobre o Teatro*⁷⁹ (reproduzido também num grande número de obras) e o “Pequeno Organon para o Teatro”⁸⁰ de 1948, por considerá-los uma espécie de síntese operacional do projeto brechtiano.

No esquema a que aludimos anteriormente o autor afirma que, enquanto na forma dramática de teatro a ação é corporificada, de forma a envolver o espectador, fazendo-o transportar-se para o interior da ação,

⁷⁹ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, vol.II, Frankfurt, Shurkamp, 1963, p. 116-117.

⁸⁰ Bertolt Brecht, *Estudos sobre Teatro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p.99 a 134.

despertando-lhe sentimentos e proporcionando-lhe vivências, na forma épica a ação é relatada, o que torna o espectador um observador crítico, proporcionando-lhe conhecimentos. Na primeira trata-se de suggestionar o espectador, pressupondo-se que o homem seja algo já conhecido e imutável, enquanto na segunda trabalha-se com argumentos, o homem é visto como mutável e agente de mutações, constituindo-se em objeto de investigação. Essas diferenças provocariam também uma grande disparidade na representação teatral. Na forma dramática cada cena liga-se à outra, os acontecimentos decorrem linearmente e a estrutura se apóia na tensão em relação ao desfecho; já na forma épica cada cena se constitui numa unidade praticamente autônoma, e o efeito total da peça é construído pela justaposição ou - para usar o termo caro a Eisenstein e Meyerhold - pela montagem de episódios contrastantes. Além disso, numa temos o indivíduo às voltas com seus impulsos subjetivos, e noutra o ser social e suas razões. Evidentemente trata-se apenas de um esquema e, como tal, de algo incompleto - Gerd Bornheim, por exemplo, ao comentá-lo aponta a ausência de qualquer referência à diversão⁸¹, justamente um aspecto jamais negligenciado por Brecht. Já o "Pequeno Organon para o Teatro" abrange justificativas mais amplas da forma épica e indicações mais precisas para a sua prática, que serão vistas mais adiante. A esses dois textos básicos acrescentamos a consulta a uma série de outras fontes (devidamente

⁸¹ Gerd Bornheim, *Brecht: A Estética do Teatro*, Rio de Janeiro, Graal, 1992, p. 141

identificadas) para procurar descrever os procedimentos recomendados por Brecht na construção do espetáculo.

Não há propriamente nos textos de Brecht uma teoria sobre o trabalho do diretor. Há referências espalhadas em várias partes, mas nenhum capítulo sobre a especificidade do trabalho de encenação. No entanto, como há duas vertentes básicas abordadas em seu corpo teórico - a dramaturgia e o espetáculo - é possível extrair da segunda observações que delineiam a figura do encenador brechtiano e seus procedimentos.

O encenador (a quem Brecht chamava às vezes “spielleiter” - condutor do jogo) teria a função básica de contar uma história (uma fábula, uma trama) ao público. Para cumprir essa tarefa ele dispõe de uma peça, um palco e alguns atores. Segundo Brecht, o que é mais relevante é deixar claro o sentido da história, as dimensões sociais que ela reflete. Para isso o diretor precisa, em primeiro lugar, proceder a três estudos: o estudo do texto; o estudo das peculiaridades da escrita do dramaturgo; o estudo da época em que o texto foi escrito (que não deve ser confundida com a época em que se passa a ação cênica). Em segundo lugar, o diretor deve definir uma leitura que interesse à sua época, já que o teatro deve falar do presente, seja qual for a peça que esteja sendo montada. Só então teria início uma terceira etapa do processo que diz respeito aos procedimentos de que o diretor se vale para contar aquela história ao público, através de uma ótica particular. Esta etapa corresponderia ao arranjo cênico propriamente dito, isto é, o posicionamento dos atores em cena, suas relações entre si, os

deslocamentos, as entradas e saídas - um arranjo cuja finalidade deve ser contar a história com sobriedade e com a máxima riqueza de sentido. Dessa forma, a arte da encenação consistiria em fazer com que o sentido de uma obra esteja presente em cada detalhe mostrado no palco, em conduzir a transformação do sentido num claro signo teatral, estabelecendo as bases da comunicação.⁸²

Brecht colocava-se à parte da batalha que, desde o final do século passado, contrapõe os partidários do texto aos partidários do espetáculo. Ao dirigir suas próprias peças retomou a unidade autoral de outras eras teatrais (quando um só artista criava ao mesmo tempo o texto e a encenação), sem fazer disso um triunfo de um ou de outro lado. Mesmo sendo um dramaturgo de grande prestígio nunca enxergou qualquer superioridade do teatro do significado (texto) sobre o teatro do significante (espetáculo). Aos seus olhos uma boa idéia dramática só era legitimada teatralmente no momento em que podia ser visualizada.⁸³ Um dos melhores exemplos deixados por seu trabalho encontra-se na célebre montagem do Quadro 12 de *A Vida de Galileo Galilei*, onde à medida em que a cena se desenvolvia, o Cardeal Barberine - um matemático humanista que se inclinava a defender Galileu - ia desaparecendo sob vestes grandiosas e dando lugar ao novo Papa Urbano VIII - que entregaria o sábio à Inquisição. Não há como se falar em predominância do texto ou da encenação nesse

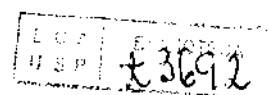
⁸² Gerd Bornheim, *Brecht: A Estética do Teatro*, Rio de Janeiro, Graal, 1992, p. 302 e 303.

⁸³ Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, , p.62-63.

caso, pois operava-se simultaneamente uma transformação verbal e visual da função social do personagem. Esta é a natureza da nova síntese entre texto e espetáculo proposta por Brecht: não se trata de uma relação de sujeição de uma ou de outra parte, pois ambas devem permanecer dissociadas e regidas pelo princípio dialético da contradição. Como para ele o fundamental no texto era a *fabel* - a trama, a cadeia de acontecimentos que devia estar clara e convincentemente estabelecida no próprio texto da peça (não só na montagem). Onde não houvesse clareza era preciso alterar o texto, fazendo cortes e mudanças até clarificar o essencial. Assim, “as palavras do autor só são sagradas na medida em que são verdadeiras”.⁸⁴ Essa postura era aplicada a qualquer autor, inclusive ao próprio Brecht. Aliás, a sua atitude, submetendo impiedosamente os próprios textos à prova dos ensaios, refazendo-os muitas vezes no decorrer do trabalho com os atores (e mesmo durante a temporada), mostrava uma nova atitude de um dramaturgo em relação ao espetáculo. Com relação a obras de outros autores, ele não titubeava em desviá-las do sentido original em benefício da concepção que lhe parecia mais adequada ao presente.

O que justificava essas alterações era o rigor em relação à fábula, à história que ia ser contada. Por isso o ponto de partida do trabalho do diretor devia ser uma meticulosa análise do texto com a finalidade de estabelecer a cadeia de acontecimentos da peça. Tratava-se de uma divisão de cada cena em seqüências. Um trabalho racional e metódico que

⁸⁴ Brecht, Apud Willet, *Op. Cit.*, p. 194.



exigia um conhecimento global e aprofundado da peça. Nessa análise era sumamente importante a noção de *gestus*, que designava uma atitude global que permitia visualizar uma relação social. A decomposição da trama era feita em segmentos cada vez menores até que cada seqüência fosse a expressão de uma ação simples, básica, que pudesse ser traduzida numa única frase, por exemplo: "Woyzeck compra uma faca barata para matar a mulher" ou "Richard de Gloucester corteja a viúva de sua vítima". Essa frase ou título continha o *gestus* básico da seqüência, aquilo que o diretor e os atores teriam de colocar em cena. A distribuição dos atores no espaço, os agrupamentos, a maneira de falar e de se movimentar iriam constituir a expressão artística desse *gestus* básico e deviam transmitir ao espectador todas as suas implicações com a máxima economia de meios. Portanto, o que se seguiria a essa divisão da peça em seqüências, seria a elaboração cuidadosa dos detalhes de encenação: encontrar os gestos precisos, os jogos de cena que deixassem clara a significação de cada um dos fragmentos em que a peça fora dividida. Lembrando sempre que cada seqüência deveria se constituir, ao mesmo tempo, em elemento de reflexão e fonte de prazer estético. Uma das formas utilizadas para destilar os eventos que realmente importavam era elaborar um resumo da peça usando os títulos da seqüências.⁸⁵

⁸⁵ Willet, *Op. Cit.*, p. 197.

Entretanto, no artigo "Atitude de Encenar"⁸⁶, Brecht chamaria a atenção para o fato de que encenar não significava levar para o ensaio uma concepção pronta e executá-la, e sim levar propostas de trabalho para serem testadas coletivamente com os atores e demais colaboradores, verificando na prática a sua validade. Geralmente, no primeiro ensaio fazia uma breve palestra a todo o elenco, falando da peça e de algumas propostas genéricas. Não lhe agradava a idéia de começar por uma leitura do texto. Preferia que os atores descrevessem a trama da peça e suas subdivisões. Sua preocupação não era estudar a natureza humana e sim as relações humanas. Por isso o foco não estava voltado para os personagens, mas para a fábula.

Um dos principais objetivos de Brecht como diretor era fazer com que seus espetáculos tivessem uma tal inteligibilidade visual que pudessem ser compreensíveis até mesmo para um espectador que não ouvisse as palavras do texto. Que tivessem a força expressiva dos filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton, onde ações complexas são representadas sem que as palavras sejam necessárias. Acreditava que um encenador não deveria usar como referência demasiado obrigatória o desenho que uma cena teria na vida real, mas procurar evidenciar seu conteúdo e sua significação sociais, além da qualidade estética é claro. Interessava-se enormemente pela disposição dos agrupamentos de atores e pelos seus gestos. Nos primeiros ensaios buscava fazer com que essa gestualidade fosse utilizada

⁸⁶ Apud Fernando Peixoto, *Brecht Vida e Obra*, Rio de Janeiro, José Álvaro, 1974, p.335 .

simplesmente para contar a história, mais ou menos como num filme mudo. Frequentemente utilizava também as sugestões contidas nos desenhos de seu velho amigo e colaborador, o cenógrafo Caspar Neher, que não só desenhava cenários e figurinos, como também muitas vezes acrescentava a seus esboços sugestões de ações. Evitava a movimentação “acidental” - aquela que tem a finalidade de simular a vida real. Para ele, o palco não deveria refletir a “desordem natural”, mas uma ordem de caráter histórico e sociológico.⁸⁷ De início os atores se movimentavam de acordo com as instruções dadas pelo diretor, mas tinham toda liberdade para propor novas idéias, que eram imediatamente testadas - desde que não fossem baseadas em posturas psicológicas.

Mas, o cuidado com o aspecto visual das cenas não implicava num cuidado menor com as falas. À medida que os ensaios avançavam elas iam sendo buriladas a tal ponto que o *gestus* pudesse, através delas, ser perceptível até mesmo para um espectador cego. O que não era admissível era o uso de vozes empostadas de forma artificial e a adoção de um estilo declamatório. Quando algum ator manifestava essas tendências era imediatamente mandado para algum de seus auxiliares, para treinar o uso de uma expressão vocal coloquial. Em certo contraste com as marcações estilizadas ou enfaticamente dramáticas, Brecht preferia que as vozes tivessem um tom e um estilo bastante natural.

⁸⁷ Martin Esslin, *Brecht: Dos Males o Menor*, Rio, Zahar, , 146-147.

Os ensaios no Berliner Ensemble se prolongavam por muitos meses (e a montagem era precedida por um planejamento ainda mais longo), devido ao grande cuidado com cada detalhe e a estréia só era marcada quando o espetáculo estivesse ficando pronto. Muitas vezes esses ensaios pareciam mergulhados no mais inacreditável caos, pois Brecht acreditava que o diretor não deveria adotar simplesmente a primeira solução encontrada, nem a mais fácil, mas deveria provocar a incerteza e incentivar a dúvida, deflagrando crises. Todas as propostas e variantes não deveriam ser apenas discutidas, mas sobretudo experimentadas, para uma avaliação mais justa. Para que esse caos criador fosse estabelecido e depois devidamente filtrado era necessário que os atores confiassem na capacidade do diretor para escolher as melhores soluções e chegar a uma ordem rica em contradições e significados. Claro está que nessa altura de sua carreira ele já havia deixado bem para trás o período dos exíguos prazos de produção e os lancinantes conflitos com atores que absolutamente não confiavam na segurança do jovem diretor cheio de novas idéias e completamente sem tato.

No final de sua vida, Brecht seguia uma rotina de trabalho mais ou menos constante: dedicava cerca de uma hora, todas as manhãs, à preparação do ensaio; este tinha início às 10 horas e se prolongava até às 14 horas; à noite, enquanto os atores representavam um outro espetáculo do repertório da companhia, ele se reunia com seus assistentes para discutir as anotações feitas durante o ensaio. Aliás, o seu convívio com esses jovens assistentes funcionava como uma autêntica escola de direção, onde

puderam se desenvolver talentos como Benno Besson e Manfred Wekwerth. Essas reuniões eram usadas também para discutir alterações e aperfeiçoamentos em outros elementos do espetáculo, como a cenografia, os figurinos ou a música. No caso desses elementos, um artista escolhido por Brecht apresentava um primeiro esboço. Numa discussão inicial Brecht selecionava o que devia ser mantido e o que devia ser abandonado. Alterações eram apresentadas até obter a concordância do diretor. No decorrer do trabalho, e em direta correspondência com o que estava acontecendo nos ensaios, novas idéias iam sendo apresentadas (e testadas sempre que possível) até chegar à forma final. De todo modo a definição da linha a ser seguida era sempre uma prerrogativa de Brecht. No entanto, é bom lembrar que, da mesma forma que os episódios em que se dividia a peça mantinham sua significação individual, os demais elementos do espetáculo também retinham sua autonomia. Ao invés de servirem como meros auxiliares do texto, sublinhando certos aspectos para criar atmosfera ou oferecer detalhes descritivos, estabeleciam uma relação dialética, de contraponto às palavras. A fábula, razão de ser do espetáculo, era produzida, interpretada e apresentada não só pelo ator, mas por todos os elementos teatrais: ator, cenógrafo, músico, coreógrafo, etc.⁸⁸

Entre os dois extremos que marcaram a cenografia moderna - de um lado a estrita reprodução do real, de outro o domínio da imaginação desenfreada que chega a romper os limites do palco convencional (italiano) -

⁸⁸ Brecht, *Op. Cit.*, p.131.

Brecht recusou as duas alternativas. Sua opção foi a de fazer um novo uso do velho espaço. O cenógrafo não deveria tentar criar a ilusão de um espaço real onde se desenrolasse a ação, mas contribuiria para o espetáculo fornecendo-lhe material circunstanciado: projeções, telões e outros recursos que situariam a peça ou funcionariam como mais um comentário distanciador em relação à ação. A simples colocação de alguns objetos característicos sobre o palco já estabeleceriam, por meio de uma metonímia, o espaço cênico - uma espécie de realismo seletivo.

Normalmente o cenário não ocupava todo o palco, mas era construído na medida exata em que era necessário às ações físicas do ator. Por isso o palco brechtiano dava a impressão de imensidão. Havia cenários constituídos apenas por grandes adereços (como a carroça de Mãe Coragem). Digno de nota também era o cuidado dispensado aos adereços: como eram utilizados nas tarefas realizadas pelos personagens, eram tão autênticos quanto possível. Mas tudo o mais que se via no palco era apenas indicado: uma porta verdadeira, um pedaço de parede e um poste, por exemplo, prontos para ser usados, num palco praticamente vazio. Alguns elementos cenográficos tornaram-se característicos do teatro brechtiano: a cortina à meia-altura, cortando o palco de um lado a outro, com seus cordões, arames e argolas bem visíveis, que servia para as trocas de cenário e como base para a projeção dos títulos que precediam cada cena (mais um recurso de distanciamento); o uso de cartazes e projeções de textos que comentam a ação e esboçam o pano de fundo social; as trocas de

cenário de forma mais ou menos visível para mostrar que cada cena resulta do trabalho de vários técnicos; o palco giratório que dava mais fluência às mudanças de cenas; o uso de materiais que denotavam um longo contato com o trabalho das mãos humanas (latão, couro velho, madeira já gasta). Em comum a todos eles os detalhes ásperos e o domínio dos tons acinzentados.

Nos figurinos havia uma tendência à sobriedade, à tipificação e ao envelhecimento dos materiais. Eventualmente eram usados alguns elementos grotescos, como máscaras deformantes ou roupas que ampliavam os corpos.

Brecht foi inimigo do obscuro, do secreto, do romântico e do irracional. Por isso seus espetáculos utilizavam geralmente uma iluminação uniforme e clara sobre todo o palco, deixando sempre visíveis as fontes de luz.

Tampouco a música tinha nesse teatro uma função corriqueira. Os números musicais interrompiam o fluxo da cena, distanciando-se dela. Normalmente o número musical era anunciado com uma alteração bem visível no palco - podia ser com o título da canção sendo projetado numa tela ou com algum emblema simbólico descendo do urdimento. A música não expressava apenas a atmosfera da cena: o mais comum é que ela a contradissesse, a comentasse ou revelasse a falsidade dos sentimentos que estavam sendo mostrados. Também a fonte da música - musicistas ou aparelhagem de som - deveria permanecer visível. Por último, o ator deveria evitar sempre a passagem natural da fala para o canto. Como a canção

tinha aí uma função de distanciamento, o ator pararia de interpretar seu personagem, que seria provisoriamente relegado a um segundo plano, e cantaria de frente para o público, exibindo uma atitude básica bem pronunciada e cristalizada (desespero, resignação, desafio ou submissão) como faziam os velhos cantores de feira que Brecht conhecera na juventude.

Deixamos por último o ator brechtiano porque, apesar de todos os recursos utilizados para criar o *Verfremdungseffekt*, ainda é sobre ele que recai a maior responsabilidade pelo estranhamento que deve perpassar o espetáculo. A base dessa técnica de interpretação é a idéia de que o ator não deve “viver” o personagem, mas narrar as suas ações na terceira pessoa do singular e no pretérito. Deve executar os movimentos que o personagem teria feito, imitar o tom de sua voz e repetir suas expressões faciais, mas como se estivesse narrando um fato de que foi testemunha. Martin Esslin fala, a esse propósito, de uma “interpretação entre aspas”, como se o ator estivesse fazendo uma citação direta.⁸⁹ O mais clássico exemplo dado por Brecht e que apesar de sua simplicidade (ou justamente por causa disso) é extremamente elucidativo é o do seu ensaio “Cena de Rua” (1930). Nele Brecht fala de um homem que testemunhou o atropelamento de um ancião e agora mostra à multidão que o cerca o que aconteceu. Ele quer contar que o atropelado andava muito devagar, então imita o seu andar - na verdade ele executa apenas os elementos dos movimentos do velho que são relevantes ao que deseja narrar. O

⁸⁹ Esslin, Op. Cit., P. 141.

personagem que está sendo mostrado e o ator que o demonstra permanecem claramente diferenciados. E o ator tem ainda liberdade para “comentar” as ações da pessoa que está sendo representada. É que em sua maneira de representá-la ele inclui alguns indícios da opinião que tem a respeito dela. Para Brecht, esse era um aspecto da maior importância: à vivência do personagem deveriam ser juntadas observações críticas e racionais, comentários implícitos sobre as ações do personagem que pudessem revelar ao público a aprovação ou reprovação do ator a elas. Outro exemplo clássico de atuação distanciada: quando o diretor mostra ao ator como ele deve executar uma determinada ação - ele mostra o essencial, sem fazer qualquer esforço de interiorização.

Brecht recusava-se a aceitar que o ator interpretasse exclusivamente apoiado em sua sensibilidade. E nesse ponto sua opinião se aproxima da de Diderot : “As lágrimas do comediante devem brotar de seu cérebro.”⁹⁰ Mas Brecht iria ainda mais longe em sua repulsa a um estilo convulsivo de interpretação, em que a frenética intensidade da emoção é considerada o auge da arte de interpretar. A isso ele contrapôs um ator sempre relaxado, sempre no controle de si mesmo e de suas emoções. Para não levar o espectador a um transe, o ator épico evita ficar em transe. Segundo Brecht, a tarefa desse ator é muito mais ampla e mais complexa do que identificar-se com o personagem, como postulava Stanislavski. Mas, a tentação de se identificar é muito forte para o ator. Por isso Brecht recorria a uma série de

⁹⁰ Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, Paris, Pleyade, 1971, p. 47 .

técnicas para ajudá-lo. Durante os ensaios os atores transpunham suas falas para a terceira pessoa e para o passado, relatando as ações e falas de seus personagens. Outra técnica consistia em fazer com que o ator dissesse em voz alta, além de suas falas, todas as rubricas do texto. Fazia também com que os atores trocassem os papéis durante os ensaios, para poder observar outros aspectos do seu personagem serem revelados pelos colegas, numa espécie de investigação coletiva. Entretanto, o caráter racional da interpretação épico exige um duro aprendizado. São necessários muitos ensaios preparatórios para que o ator adquira o tom da narração e possa usá-lo em suas cenas.

Bertolt Brecht havia estudado o Sistema de Stanislavski, interpretando-o à sua maneira. Ele o recusava, mas não abria mão de alguns elementos reconhecidamente eficazes, como a noção de conjunto, o superobjetivo, o cuidado com cada detalhe do espetáculo, a importância de uma profunda observação da realidade. De uma maneira bastante particular explorava as “ações físicas”. O que realmente rejeitava era a continuidade da emoção. Enquanto no realismo psicológico o ator trabalhava por meio da introspecção, através do mergulho na natureza do personagem, Brecht buscava a extroversão. A vida interior do personagem lhe parecia irrelevante a não ser na medida em que fosse expressa em atitudes e ações interiores. O que lhe interessava era como as atitudes básicas dos seres humanos são expressas através do que chamou *gestus*. O termo não se referia simplesmente aos gestos comuns, mas a uma série de sinais

exteriores das relações sociais, que surgem na maneira de se portar, na entonação, na expressão facial. É a manifestação clara e estilizada de comportamentos sociais, que nos permite compreender as relações entre os personagens. Com a utilização do *gestus*, o ator épico pode “narrar” o seu papel, mantendo uma certa distância. O termo *gestus* pode ser usado também em referência ao espírito fundamental de uma cena ou de uma peça, aquilo que impregna toda a sua atmosfera - mais ou menos equivalente ao superobjetivo stanislavskiano.

O ator épico demonstra saber exatamente ao que a conduta do personagem o levará. Deve também sugerir ao público que esse não é o único rumo possível para a ação, sugerindo em determinados momentos a existência de alternativas possíveis. Tudo isso implica uma consciência da presença do público. O ator não deve interpretar para si nem para o personagem, mas para contar uma história, juntamente com seus colegas, ao espectador. Apenas em determinado estágio do trabalho preparatório, e apenas como ferramenta de ensaio, é permitido ao ator “entrar” no personagem, com a finalidade de encontrar alguns dados a serem acrescentados à atuação final que será mostrada no palco. Ao chegar a ela, nada mais pode haver de improvisado em sua maneira de dizer as falas - como se algo nascesse espontaneamente da situação -, pois, “a atuação de um ator deve apresentar uma atitude que denote o oferecimento de um produto acabado”.⁹¹

⁹¹ Brecht, Apud Esslin, *Op. Cit.*, p.144.

A movimentação sobre o palco, o deslocamento físico (mais que a expressão facial dos sentimentos) é uma das características dominantes do ator épico. Não que o seu trabalho possa ser classificado exatamente como uma atuação corporal, no sentido que atribuímos ao ator de Meyerhold, mas trata-se de uma atuação reflexiva utilizando o corpo. O ator épico exterioriza sua interpretação em múltiplas ações físicas. É um ator que tende a se relacionar mais com os objetos de cena do que a simplesmente dizer emocionadamente um texto. Mais que verossímil, sua interpretação procura ser explicativa, com uma expressão ampliada como as figuras de Breughel.⁹²

Diante de tal ênfase aos aspectos exteriores da interpretação, a maioria dos atores tende a se movimentar excessivamente ou a se movimentar indiscriminadamente durante a fala, o que pode desviar a atenção da trama e desvalorizar a movimentação cênica. Brecht levava os seus atores a manterem uma marca enquanto não houvesse uma forte razão para mudá-la. E lembrava que o simples desejo de criar uma movimentação variada não era uma razão suficiente. Ele desejava resguardar o impacto de uma mudança de posição. A movimentação precisa era conseguida determinando os pontos cruciais da cena e planejando a marcação em função deles. As mudanças só deviam ser utilizadas para dar mais clareza à ação e para expressar algo importante num exato momento. A questão da econômica movimentação em Brecht está ligada à sua predileção por arranjos envolvendo grupos coesos e esteticamente ordenados como os que

⁹² Jacques Desuché, *La Técnica Teatral de Bertolt brecht*, Barcelona, Oikos, 1968, p. 80.

aparecem nas telas de Breughel - segundo John Fuegi, o modelo recorrente em muitas marcações de espetáculos do período pós-exílio.⁹³ Brecht alegava que muitos atores tendiam a se afastar dos agrupamentos apenas para conseguir mais atenção e que isso devia ser evitado em nome do espetáculo.

Outra peculiaridade do Brecht diretor era a distribuição dos papéis: nela procurava fugir aos clichês de adequação física ator-personagem, conseguindo resultados surpreendentes.

Dotado de certo talento histriônico não se furtava a demonstrar aos atores as nuances de cada papel. O que não significava que o ator fosse obrigado a imitá-lo, mas que ele estabelecia um alto patamar de qualidade interpretativa a ser atingido ou superado. Por outro lado, acreditava que o diretor não deveria tentar moldar excessivamente os atores, preferindo aguardar pacientemente o que o ator tinha a oferecer. Estava sempre disposto a ouvir sugestões, desde que fossem práticas e imediatamente levadas ao palco. Dessa maneira evitava as longas discussões durante os ensaios - que detestava - testando rapidamente as idéias que iam surgindo. Uma característica surpreendente de seu trabalho como diretor era o cuidado em evitar discorrer sobre suas teorias durante os ensaios, que eram sempre essencialmente práticos. O que exigia do ator era um conhecimento racional de seu papel na peça, em cada seqüência, em relação a cada um dos outros personagens e uma imaginação (alimentada por imagens

⁹³ Fuegi, *Op. Cit.*, p.115

colhidas em filmes, quadros, fotografias e outra referências visuais) capaz de encontrar gestos precisos e expressivos que correspondessem a cada situação.

Há ainda um outro aspecto bastante controverso ligado à atividade de Brecht como encenador. Trata-se dos chamados *Modellbuchs* - livros-modelos elaborados como registros de algumas de suas mais importantes montagens (*Antígona* - de 1948; *Mãe Coragem* - de 1949; *Os Fuzis da Senhora Carrar* - de 1952; *A Vida de Galileo Galilei* - que só estreou após sua morte, em 1958; entre outros). O *Modellbuch* de *Mãe Coragem* é o mais completo e mais extenso dos que foram publicados até agora. Trata-se de um estojo contendo três volumes. O primeiro volume é o texto da peça. O segundo é um detalhado mapa da direção dividido em três partes:

- 1- A divisão das cenas em seqüências, com os respectivos títulos;
- 2- Um relato dos principais problemas de interpretação dos personagens;
- 3- Uma descrição das soluções encontradas pelos atores para alguns problemas de interpretação.

O terceiro volume é um álbum fotográfico documentando cada movimento da montagem berlinense de 1949 e contendo ainda algumas fotos de outras duas montagens, com o propósito de estabelecer comparações entre elas.⁹⁴

A controvérsia surgiu quando Brecht passou a exigir o uso dos modelos como condição para autorizar a montagem de suas peças. Fortes protestos se fizeram ouvir em todo o mundo, inclusive no Brasil, contra o que se

⁹⁴ Denis Bablet, *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. II, Paris, CNRS, 1980, p.30 .

afigurava como um ato de violência contra a liberdade de criação. A justificativa de Brecht foi que a montagem dessas peças só atingiria a plenitude de suas potencialidades artísticas numa encenação épica e que, como não havia a possibilidade de um acesso puramente teórico aos métodos desse tipo de teatro, seria necessário recorrer ao mesmo expediente usado pelos alunos de pintura para se familiarizar com o estilo dos grandes mestres : a cópia. Justificava o uso da cópia como um recurso legítimo para se descobrir as bases dos agrupamentos, dos movimentos e dos gestos. Sua polêmica proposta, com relação aos modelos, era que em vez do diretor partir de uma visão subjetiva da peça, de o ato criativo partir da imaginação em estado bruto, ou ainda do nada, que ele partisse de um comportamento objetivo - a cópia de um modelo - para depois alçar-se ao nível da criatividade. É que, para Brecht, texto e montagem estavam intimamente relacionados e, por isso, o modelo funcionaria como uma iniciação prática às técnicas do teatro épico, única forma de evidenciar a significação histórica da obra. A utilização do *Modelbuch* poderia se dar em vários graus. Brecht rejeitava a idéia de que se tentasse fazer uma cópia servil da montagem ali registrada, por se tratar, evidentemente, de uma experiência única e inimitável. Mas lhe desagradava igualmente que a soma de reflexões e experiências contidas no *Modellbuch* fossem simplesmente ignoradas. Em sua opinião, a atitude mais correta seria tomar como ponto de partida para uma nova montagem a divisão em seqüências já realizada e tentar compreender as razões das marcações ali registradas. O modelo

funcionaria, então, como uma proposta de método de trabalho. Houve quem se limitasse a copiar literalmente o modelo, sem nada acrescentar a ele. E houve quem adotasse o princípio brechtiano de que o principal efeito do estudo de um modelo era tornar o encenador consciente dos problemas que teria de enfrentar, alterando a solução original sempre que outra resposta lhe parecesse mais ajustada aos seus atores e ao seu público. Foi exatamente como o próprio Brecht procedeu, em 1950, ao realizar uma montagem de Mãe Coragem em Munique. Utilizou o modelo, mas tentou abordar cada problema segundo um novo ângulo, aceitando sempre as boas idéias que lhe eram propostas.

As profundas mudanças históricas e sociais ocorridas após a morte de Brecht impuseram um grande desafio à sobrevivência do paradigma teatral por ele criado. No entanto, um grande número de discípulos, em todo o mundo tem se proposto a enfrentar esse desafio e a comprovar sua vitalidade e atualidade.

Capítulo IV - O Paradigma da Visceralidade

Historicamente, ao triunfo do racionalismo brechtiano seguiu-se a insurgência de um teatro que era o seu antípoda. Contra a clareza iluminista do projeto de Brecht levantou-se a mágica sombra do irracionalismo ancestral. O espaço de uma década - pouco mais ou menos - foi suficiente para gerar esse confronto. No momento em que importantes criadores do teatro ocidental chegaram, por caminhos os mais diversos, à conclusão de que a essência do fenômeno cênico não se encontrava na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma tese, nem ainda na representação mimética da realidade, mas na explosiva realização de um ato por um ser humano (o ator) na presença de seus semelhantes (os espectadores) e que, portanto, a realidade teatral era alguma coisa instantânea em vez de uma ilustração da vida, um nome veio à mente de todos : Antonin Artaud. Sua obra seminal - *O Teatro e seu Duplo* (de 1938)

- falava da força mágica do teatro, através de poderosas e desconcertantes imagens. Seu discurso, de tom profético, deixava entrever a possibilidade de um teatro que transcendesse a razão. No entanto, pelas peculiaridades de sua personalidade e também pela falta de meios para pôr em prática o que tinha pressentido, ele não deixou muito mais que visões e metáforas. Sobretudo, não deixou qualquer técnica concreta, nem indicou um método que se pudesse seguir para realizar o seu propósito de redefinir a finalidade do teatro. Ao propor para o teatro uma via alógica, quase intangível, que em vez de simulações oferecesse experiências vitais envolvendo profundamente o ator e o espectador, ele utilizou uma linguagem igualmente imprecisa. Tal imprecisão acabou por abrir espaço para um grande número de realizações teatrais equivocadas, delírios caóticos e a todo um experimentalismo pretensioso e incompetente. Por outro lado, o caráter visionário de sua obra serviu igualmente para iluminar os caminhos que outros encenadores investigaram através da prática metodológica. Nos anos 60, o grande nome que veio concretizar esse paradigma da visceralidade⁹⁵ foi Jerzy Grotowski.

Paradoxalmente, o mais importante experimento de um teatro marcado pela postura ontológica e metafísica surgiu, como nota quase com consternação Fernando Peixoto⁹⁶, num país socialista - a Polônia - subvencionado pelo governo e com absoluta liberdade de pesquisa. Como Artaud, Grotowski partilhava de uma certa nostalgia da sacralidade - no seu

⁹⁵ Note-se que esta expressão não está consagrada pelo uso, mas nos pareceu adequada para designar uma corrente importante do teatro contemporâneo.

⁹⁶ Fernando Peixoto, *Teatro em Movimento*, São Paulo, HUCITEC, 1985, p.20 .

sentido mais amplo -, tanto que, para substituir os elementos religiosos perdidos pelo homem moderno, Grotowski buscava imagens e ações arquetípicas capazes de envolver emocionalmente o espectador, exatamente como sonhara o visionário francês⁹⁷. A diferença fundamental entre eles é que Grotowski desenvolveu os meios de verificar longamente a pertinência de suas idéias a respeito do fazer teatral, construindo um modelo de trabalho cuja eficácia pôde ser comprovada através do sucesso de suas realizações. Algo bem distante das proposições sempre um pouco livrescas (pelo seu estilo de poeta e pela incapacidade de realmente verificá-las na prática) de Artaud.

Em 1965, dois artigos publicados por Eugenio Barba - que então trabalhava com Grotowski - na revista norte-americana de teatro *Tulane Drama Review*⁹⁸ informavam a respeito do trabalho de um jovem encenador polonês (na época com 32 anos) que estaria tentando construir uma nova estética para o teatro, tendo por finalidade restaurar parte de sua antiga pureza ritual e produzir algo que equivaleria a um rito secular moderno. Os artigos não obtiveram grande repercussão, mas, no ano seguinte, a convite de Jean-Louis Barrault, Jerzy Grotowski apresentava em Paris - no mesmo Festival do Teatro das Nações que na década anterior consagrara o Berliner Ensemble - o trabalho de seu grupo, o Teatro Laboratório de Wrocław. Numa significativa declaração, Ludwik Flaszen - parceiro de Grotowski na

⁹⁷ Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Minotauro, s/d, p.44 .

⁹⁸ Marvin Carlson, *Teorias do Teatro*, São Paulo, UNESP, 1995, p.442

criação do grupo - refutara a classificação "teatro de vanguarda", dizendo que seria mais correto considerá-lo "de retaguarda", pois, em suas próprias palavras: "Nosso trabalho é uma tentativa de restituição dos valores arcaicos do teatro."⁹⁹ O espetáculo apresentado em Paris - *O Príncipe Constante* (criado a partir de uma adaptação da peça de Calderón de la Barca feita pelo poeta Juliusz Slowacki) - causou verdadeira comoção, sendo saudado pela crítica francesa como a tão esperada concretização das idéias de Artaud. Foi a partir desse sucesso que o mundo tomou conhecimento daquilo que Grotowski chamava "Teatro Pobre". Esse conceito, que foi exposto pelo encenador em artigos, palestras, entrevistas e introduções de espetáculos, entre 1965 e 1968, surgiu de uma profunda análise da crise do teatro enquanto forma de expressão no mundo moderno. Segundo essa análise, em nosso tempo, o palco se viu confrontado com meios de comunicação altamente tecnológicos - como o cinema e a televisão. Entre encantado e aturdido pela torrente de novas conquistas do homem, procurou incorporar mais e mais recursos materiais, porém mostrou-se incapaz de redefinir suas características e sua função. Ao contrário da pintura, por exemplo, que diante do surgimento da fotografia reagiu com uma verdadeira mutação. O teatro, ainda segundo Grotowski, teria estabelecido uma relação parasitária com outras artes e formas de comunicação, procurando delas absorver tudo aquilo que lhe garantisse um precário rejuvenescimento. Com isso, foi perdendo sua especificidade e abandonando a possibilidade

⁹⁹ Apud Fernando Peixoto, *Op. Cit.*, p.21.

de inventar caminhos originais, à medida em que procurava modernizar sua estrutura física. A esse teatro o criador polonês dava o nome de “Teatro Rico”, não sem uma forte dose de ironia, uma vez que: “Por mais que disponha de meios materiais e por mais que explore seus recursos mecânicos, continuará tecnologicamente inferior ao cinema e à televisão.”

¹⁰⁰ Foi a partir dessas conclusões que se propôs a um esforço para definir qual seria o território específico do teatro, o que realmente o distinguiria das outras categorias de espetáculos. Começou por desembaraçar-se da idéia de que a arte dramática se caracterizaria pelo ecletismo, isto é, resultaria necessariamente de um amálgama de disciplinas (literatura, interpretação, iluminação, arquitetura, artes plásticas, música, etc.) - o velho sonho wagneriano do “teatro total”. Através de uma via negativa, quero dizer, da eliminação sucessiva de elementos não fundamentais, ele chegou à convicção de que a essência do teatro estaria na relação imediata entre ator e espectador - a única condição irreduzível para a existência dessa forma artística, já que suprimindo um dos dois desaparece o fenômeno teatral. Foi ao optar por uma atividade focada nesse vínculo básico que cunhou o conceito de “Teatro Pobre”.

Uma segunda concepção unia-se a esta de forma indissociável: abandonar a tecnologia e assumir a pobreza implicava um ato de transgressão, pois só assim, dessa pobreza fundamental seria possível construir uma nova estética que resultasse num mistério laico. Retomava-

¹⁰⁰ Jerzy Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, Lisboa, Forja, 1975, p.17.

se, dessa forma, o sonho artaudiano da restauração do poder ritual do teatro. Grotowski acreditava na importância da herança cultural e que a força primeva dos antigos ritos ainda estaria gravada na sensibilidade do homem contemporâneo. O que se fazia necessário, então, era encontrar novas formas, estimulantes e não religiosas, que fossem tão enraizadas no habitante de uma moderna cidade quanto fora a participação mística - além de qualquer restrição social - para os seus ancestrais mais distantes. Para se chegar a isso, o único caminho possível seria o da violação brutal de tudo o que existe de convencional e estereotipado em nossa visão de mundo, incluindo os mitos e rituais. A forma concreta de se proceder a essa dolorosa e saneadora quebra de máscaras seria o confronto direto do espectador com o desempenho visceral do ator. Assim, remontando ao mesmo tempo às fontes primárias do teatro e às fontes do próprio ser humano, Grotowski punha em questão, simultaneamente, as relações ator-espectador e texto-encenador-ator, a função do teatro, sua ética e a técnica do ator.

O início de todo esse trabalho, como seria de se esperar, acontecera bem antes de sua repercussão internacional. Em 1959, Jerzy Grotowski fundara, juntamente com o crítico Ludwik Flaszen o "Teatro das Treze Fileiras", na pequena cidade de Opole. Grotowski vinha da Escola de Teatro de Cracóvia, onde estudara Interpretação e Direção e, em seguida tornara-se professor. Não demorou muito para que o nome da companhia fosse mudado para "Teatro Laboratório". Uma mudança que nada teve de

acidental, pois revelava já a natureza do trabalho a que se propunha. A escolha da palavra laboratório - “lugar destinado ao estudo experimental de qualquer ramo da ciência, ou à aplicação dos conhecimentos científicos com objetivo prático”¹⁰¹ - traduzia fielmente os estatutos do novo teatro, onde aparecia com destaque a proposta de realizar experiências práticas voltadas aos problemas técnicos e teóricos do teatro, mais particularmente à pesquisa sobre a arte do ator. Mas, trazia igualmente uma outra conotação: a de um espaço fechado, isolado, onde as pesquisas são realizadas com a participação de um pequeno número de iniciados que se dedicam totalmente a elas. Com efeito, além de uns poucos atores (seis quando de sua histórica apresentação em Paris), Grotowski reuniu em seu laboratório de pesquisa especialistas de áreas afins como psicólogos, fonoaudiólogos e antropólogos. Como a concepção tradicional de teatro não lhe satisfazia, ele tomara a iniciativa de estudar profundamente as técnicas e as propostas de inovadores do passado - Delsarte, Dullin, Stanislavski, Meyerhold, Vachtangov, Artaud e Brecht, entre outros. Ainda assim persistia a sensação de que o teatro se transformara numa instituição dedicada a disciplinas mortas. É fora a persistência dessa insatisfação que o levou a apelar para a ciência moderna com o objetivo de expandir a experimentação teatral. Durante seis anos (de 1959 a 1965) desenvolveu sua pesquisa em Opole, discretamente. Como resultados dessa pesquisa, sete espetáculos

¹⁰¹ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d, p. 818.

foram realizados (*Cain, Shakuntala, Os Antepassados, Kordian, Akropolis, Hamlet e Doutor Faustus*) e reunidos num repertório. Em 1965, a companhia mudou-se para uma cidade maior - Wroclaw -, na mesma época em que obtinha do governo polonês o *status* de “Instituto de Investigação Teatral”. Além das pesquisas internas e da montagem de espetáculos, os membros da companhia atuavam também como instrutores para jovens atores e encenadores interessados em conhecer os seus métodos de treinamento e trabalho, já que, se a estética grotowskiana era extremamente pessoal (e, portanto, inimitável), seus métodos eram totalmente objetivos, podendo ser retomados por outros artistas.

Na segunda metade dos anos 60 Grotowski e o Teatro Laboratório atingiram um grau de reconhecimento mundial somente comparável, neste século, a Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou, e a Brecht com o Berliner Ensemble. Seus espetáculos, todos montados entre 1959 e 1969, combinavam um forte caráter nacional - falados em polonês, resultavam de uma profunda introspecção em suas próprias raízes culturais -, com um inegável sentido contemporâneo, já que fazia da encenação de um texto clássico uma reflexão sobre o presente. Os atores altamente treinados ultrapassavam qualquer dificuldade lingüística ou distância cultural, e arrebatavam platéias internacionais com suas ricas imagens visuais, sinestésicas e vocais. Através de sons, movimentos e de uma extraordinariamente vigorosa presença cênica eles aludiam a um poderoso substrato de símbolos e metáforas universais : as imagens distorcidas de

um campo de concentração, o caminho que vai do martírio à glorificação, etc. Todo um trabalho caracterizado por uma atuação calcada no mais sincero desnudamento do ator, pela transformação do teatro num lugar de provocação onde o espectador deveria ser levado a um processo de auto-penetração, pela busca da retomada de formas teatrais arcaicas, anteriores à cisão histórica entre o sagrado e o estético na arte.

Exatamente quando atingia um tal nível de aclamação e reconhecimento - estendendo sua influência a nomes como Peter Brook, Living Theatre, Open Theatre e Bread and Puppet - Grotowski concluiu que o tipo de encontro que idealizava entre ator e espectador não poderia acontecer no interior de formas teatrais ortodoxas, isto é, produções preparadas para ser encenadas em frente a uma platéia. No início dos anos 70, quando o mundo do teatro acreditava que ele continuava a desenvolver o seu "Teatro Pobre" e ainda absorvia as suas lições, Grotowski já havia dado por encerrada sua carreira de encenador, achando que já chegara ao limite de sua exploração do território do espetáculo e que, a partir de então, passaria a se repetir. O momento exato em que essa ruptura aconteceu não é muito claro, até mesmo pela enorme discricção do artista. Zbigniew Osinski estabelece o ano de 1969 como o último do que classifica como a primeira fase do trabalho de Grotowski - a única em que ele estaria voltado para o teatro em si.¹⁰² O que contradiz, de certa forma, a exatidão dessa data limite é o fato de o Teatro Laboratório ter ainda realizado várias

¹⁰² Apud Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996, p.5 .

apresentações de seu último espetáculo - *Apocalypsis cum figuris* - no início dos anos 70. É verdade que a montagem estreara em 1969, e seria natural que a companhia continuasse a apresentá-lo como forma de garantir a própria sobrevivência até que seu *status* fosse oficialmente alterado - afinal, tratava-se de uma instituição subvencionada pelo governo polonês e que, apesar de se apresentar para platéias restritas, garantira ampla publicidade à política cultural do país, além do contínuo fluxo de alunos das mais diversas procedências.

O certo é que, nos anos 70, Grotowski surpreendia a todos ao falar de seu desinteresse pelo teatro e ao chamar de “Parateatro” o novo objeto de sua atenção. Interrogado, certa vez, sobre como salvar o teatro, respondeu que o problema não era esse, e sim “como uma pessoa pode salvar-se”¹⁰³. Declarações desse tipo e mais as informações a respeito das atividades que passara a desenvolver deixam clara a opção pelo abandono do desenvolvimento de um produto artístico - o espetáculo - e pela utilização de técnicas teatrais como forma de aprofundar o auto-conhecimento. Algo mais próximo do campo da psicoterapia ou das escolas esotéricas de desenvolvimento pessoal. Coerentemente, o nome “Teatro Laboratório” foi abandonado e, mais recentemente, substituído por “Centro de Trabalho Jerzy Grotowski”. Mas é curioso notar a persistência de uma postura bastante ambígua em relação à arte dramática. Por exemplo: ao mesmo tempo em que reiterava o fato de não fazer mais teatro, o ex-encenador

¹⁰³ Apud Peixoto, *Op. Cit.*, p.23.

participava da Bienal de Teatro de Veneza, em 1975.¹⁰⁴ Certo que o fazia na condição de palestrante e para explicitar o que seria a nova fase de sua atuação, mas freqüentemente caía em contradição e expunha a nova prática em termos teatrais, o que no mínimo significa que o seu passado e a sua formação profissional ainda estavam muito presentes em sua mente.

Suas pesquisas mais recentes fogem aos limites deste trabalho, mas, apenas à guisa de informação complementar, listamos as fases em que têm sido desenvolvidas:

- Parateatro (1969-1978);
- Teatro das Fontes (1976-1982)
- Teatro Objetivo (1983-1992 ?)
- Arte como veículo (desde 1986)¹⁰⁵

Sendo que as duas etapas mais recentes já não se desenvolveram na Polônia e sim, respectivamente, nos Estados Unidos e na Itália. O sempre inquieto Peter Brook tentou, numa conferência proferida em Florença (1987)¹⁰⁶, dar uma resposta à questão tantas vezes formulada sobre qual seria a relação entre o trabalho de Grotowski e o Teatro. Afirmou que era muito fácil avaliar o impacto causado pelo surgimento do grupo de Wrocław em meados dos anos 60. Nessa época, segundo ele, o trabalho de Grotowski era como um farol, uma luz que mostrava a possibilidade de

¹⁰⁴ J. Teixeira Coelho Neto, *Em Cena, o Sentido: Semiologia do Teatro*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 125-126.

¹⁰⁵ Wolford, *Op. Cit.*, p. 3 a 15.

¹⁰⁶ Peter Brook, "Grotowski, l'art comme véhicule", in *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*, Pontedera, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, s/d, p.49 a 52.

atingir um nível superior, mais profundo e mais intenso, muito diferente do nível medíocre do teatro habitual. Mas que para se compreender o valor da etapa mais recente era preciso lembrar que um trabalho de pesquisa desenvolvido longe dos palcos, não só cumpria uma finalidade primordial para muitas pessoas, como também poderia vir a exercer uma influência insuspeitada sobre o mundo do espetáculo. E citou, a propósito, o exemplo de Gordon Craig, que de fato fez pouquíssimos espetáculos, mas cujas idéias não cessam de repercutir entre todos aqueles que se preocupam com a renovação teatral.

O fenômeno do Teatro Laboratório teve algo de meteórico, até mesmo porque no preciso instante em que oferecia uma luz renovadora ao teatro ocidental o trabalho genuinamente teatral do grupo já caminhava para o seu final. Mas, a difusão extremamente rápida das notícias a respeito do trabalho de Grotowski e de suas idéias, aliada à contingência de que poucos tiveram acesso direto aos seus espetáculos, levou a um grande número de equívocos. Certamente, produzir equívocos não é privilégio de nenhum modelo teatral, mas nesse caso, a falta de qualificação de muitos dos que se aventuraram a repetir o seu caminho foi particularmente nefasta, já que o trabalho de Grotowski se apoiava num altíssimo grau de preparação .

No Brasil, as idéias teatrais do criador do “Teatro Pobre” começaram a ganhar espaço, de forma muito difusa, em meio aos ecos da contracultura internacional e num momento histórico especialmente difícil (final dos anos 60, início dos anos 70) - quando a radicalização política atingia o auge. No

Brasil do AI-5 um dos critérios básicos para que um trabalho artístico fosse apreciado era que apresentasse um certo caráter de resistência ao regime militar. Qualquer tendência a deixar de lado uma visão político-social da arte era imediatamente punida com a pecha de “alienada” ou, no caso mais específico de uma manifestação ligada às idéias da contracultura, “irracionalista”. O movimento da contracultura, por outro lado, seduzia crescentes setores da juventude brasileira com sua afirmação da falência dos valores culturais e ideológicos do mundo ocidental, com sua valorização do intuitivo e da individualidade. Nesse panorama radicalmente cindido entre “engajados” e “alienados” ou “irracionalistas”, as propostas de Grotowski foram automaticamente rejeitadas pelos primeiros - como uma inoportuna importação, algo que traía o ideário do “nacional-popular”¹⁰⁷ - e encampadas, sem muito critério ou real conhecimento de causa pelos segundos. Na verdade, pouquíssima informação a respeito de seu trabalho chegou ao país. O volume *Em Busca do Teatro Pobre*, reunindo alguns artigos e entrevistas, teve sua primeira edição brasileira em 1971 e não foi seguido por outras publicações sobre o tema. Com tão poucas referências concretas disponíveis abriu-se espaço para todo tipo de espetáculos à luz de velas, ou quase na penumbra, onde jovens vestindo sungas brancas ou agitando tecidos, salmodiavam textos com referências litúrgicas e títulos em latim, sempre empregando muita expressão corporal e pretendendo uma

¹⁰⁷ Vide José Arrabal e Mariângela Alves de Lima, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Teatro*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

“comunhão” com o público. Ainda assim deve-se registrar que pelo menos dois encenadores brasileiros estiveram na Polônia, como alunos de Grotowski : Celso Nunes (de São Paulo) e Airtón Kerenski (do Rio de Janeiro). A respeito de duas montagens realizadas pelo segundo em 1973 (*Dos Mistérios e Dysangelium*), Fernando Peixoto - um brechtiano convicto e, portanto, insuspeito - faz referências extremamente elogiosas ainda que denuncie a presença de todos aqueles elementos estereotipados que foram mencionados acima.¹⁰⁸ Nos anos 70, Grotowski era sinônimo de teatro experimental no Brasil. Tanto que a atriz Regina Casé, num programa especial dedicado ao grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão, e recentemente exibido, declarou que em suas origens o trabalho dirigido por Hamilton Vaz Pereira causava grande estranheza. A razão disso era o fato de o grupo fazer teatro experimental, na década de 70, sem ser grotowskiano. Procurando esclarecer melhor, explicou que isso significava atuar com vozes alteradas e em posições grotescas. Com o seu humor ágil e certo retratou aquilo que está registrado no senso comum da maioria das pessoas de teatro. De qualquer modo, a escassez de informações sobre o trabalho de Grotowski fez com que seu teatro permanecesse como um modelo distante, e bastante idealizado (ou caricatural). Um paradigma mais invocado e admirado do que realmente conhecido. Ainda assim, não se pode deixar de registrar que se pode encontrar vestígios do “teatro pobre” no Grupo Macunaíma, dirigido por

¹⁰⁸ Peixoto, *Op. Cit.*, p.153 a 157.

Antunes Filho, uma opinião que é corroborada pelo ensaísta David George.¹⁰⁹

Mas, se há um ponto sobre o qual não restam dúvidas é sobre o papel fundamental da técnica do ator no teatro de Grotowski. A preocupação com o ator estava já na origem das pesquisas realizadas por ele. Começou por estudar os exercícios rítmicos de Dullin, as investigações sobre as reações introvertidas e extrovertidas de Delsarte, o treino biomecânico de Meyerhold e as sínteses de Vachtangov. Tomou conhecimento das técnicas do teatro oriental - particularmente da Ópera de Pequim, do Kathakali indiano e do Teatro Nô -, que considerava estimulantes. E tinha uma visão bastante crítica com relação a Brecht que, em sua opinião, teria proposto aos atores um dever estético e social em vez de um método de trabalho propriamente dito. Quanto a Stanislavski, cujo estudo das ações físicas continuou a fasciná-lo mesmo após abandonar o mundo do espetáculo, admirava sua contínua pesquisa e a renovação sistemática dos métodos de observação. No entanto, fazia questão de deixar claro que "...o método que desenvolvemos não é uma combinação de técnicas retiradas dessas fontes - se bem que muitas vezes adotemos alguns dos seus elementos."¹¹⁰

Para Grotowski existiriam basicamente dois tipos de ator:

- o "ator elementar" - ideal para o teatro literário, pois sua maior qualidade seria servir como uma ilustração neutra ;

¹⁰⁹ David George, *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*, São Paulo, Perspectiva, 1990, p. 152.

¹¹⁰ Grotowski, *Op. Cit.*, p.14 .

■ o “ator artificial” - que seria um criador de estruturas de efeitos físicos e vocais (como o ator biomecânico, por exemplo).

Seu trabalho estava votado ao desenvolvimento de um terceiro tipo, que seria um “ator artificial” mais avançado - o “ator arquetípico”. A formação desse novo ator se daria através de uma “via negativa”, isto é, através da eliminação de bloqueios interiores. Dessa forma, a melhor maneira de educar um ator não consistiria em ensinar-lhe um conjunto de disciplinas, mas, fundamentalmente, em banir as suas resistências. Os atores do Teatro Laboratório passavam inicialmente por um rigoroso treinamento vocal e corporal chamado de psicofísico. No caso dos exercícios corporais eles nunca eram reduzidos a uma dimensão puramente ginástica ou coreográfica, mas sempre motivados, executados como reação a um estímulo externo (que podia ser um outro ator, um objeto ou o espaço). Essa era a diferença essencial em relação a outros tipos de treinamento utilizados por atores, como a ginástica ou a esgrima. As atrofias e bloqueios que o treinamento psicofísico se propunha a extirpar eram aqueles provenientes de séculos de separação entre o corpo e a mente. O resultado era que as proezas físicas realizadas pelos atores poloneses surpreendiam não apenas pelo virtuosismo do movimento em si, mas por virem sempre acompanhadas de um intenso trabalho interior.

Quanto ao trabalho vocal, ele estava voltado para a experimentação de um grande número de ressonadores existentes no corpo, além de várias técnicas de emissão vocal e de respiração. O objetivo era ampliar a

tessitura vocal, dando-lhe mais possibilidades expressivas e a capacidade de produzir sons inusitados. Essa riqueza vocal era largamente utilizada nos espetáculos de Grotowski, onde as vozes dos atores estavam encarregadas da trilha sonora como um todo, já que não se usava música instrumental ou qualquer outro tipo de som gravado. Mais ainda do que uma simples trilha, as vozes dos atores criavam a musicalidade do espetáculo e organizavam o espaço sonoro.

Contando com a disponibilidade e a precisão expressiva de vozes e corpos era possível ao diretor criar uma linguagem orgânica, elaborando elementos que acabavam por constituir uma partitura de sons e movimentos. Mas, a liberação dos recursos expressivos do ator era apenas uma parte do método de Grotowski. Ele ainda se concentrava na maturação interior do ator com o objetivo de lhe permitir o mais completo desnudamento, a capacidade de oferecer a mais completa entrega de si mesmo, pois o seu teatro só podia se realizar através do “sacrifício” do ator. Esse ator arquetípico também foi várias vezes chamado de ator-santo, não num sentido religioso, mas numa alusão à sua capacidade sobrehumana de, através de uma partitura de impulsos e reações (corporais e vocais) reveladores das facetas mais recônditas do humano, apresentar-se completamente sem defesas diante do espectador, num ato total de amor e de provocação. E dessa forma subjugá-lo, fasciná-lo e violar os estereótipos de sua visão do mundo, realizando diante dele o impossível - para usar a

expressão de Eugenio Barba¹¹¹. Era esse o sentido da palavra “sacrifício” quando empregada em relação à atividade do ator grotowskiano: o ato de doação ao espectador, sem mediações, entregando-se diante dele a um exercício de exploração do seu universo interior, sem auto-compaixão narcisista, sem histrionismo e sem o descontrole da loucura. E essa transcendência dos limites impostos pela nossa cultura exigiria uma espécie de santidade laica. Nesse ponto, os principais obstáculos a serem vencidos pelo ator seriam:

- o exibicionismo - que o levaria a interpretar para o espectador, transformando-se num ator-cortesão;
- o narcisismo - que o levaria a se fechar, substituindo o espectador e interpretando apenas para si mesmo.

Somente após a superação desses dois obstáculos, o ator estaria em condições de simplesmente interpretar diante do espectador.

No trabalho diário de preparação de um espetáculo - e essa palavra assume aqui involuntariamente um caráter de irrisão - o ator era submetido, violentado em cada fase de sua busca pelo diretor (que tinha um papel de guia), que o escruta e provoca, auxiliando-lhe a descer mais fundo e a encontrar os signos através dos quais poderia construir a comunicação. No curso dessa tarefa não era mais possível pensar na técnica psicofísica. Ela teria que estar presente já como uma segunda natureza, respondendo prontamente. A preocupação nessa etapa era ultrapassar o comportamento

¹¹¹ Odete Aslan, *L'Acteur au XXe. Siècle*, Paris, Seghers, 1974, p.271.

cotidiano (aquele que mascara a verdade), buscando a expressão elementar, o signo orgânico - aquele que o homem comum só é capaz de manifestar eventualmente, em situações extremas. E compor o papel com a cristalização desses signos, construindo uma forma, uma estruturação. Não havia qualquer contradição entre técnica, processo pessoal e estruturação - eram todas instâncias essenciais ao trabalho teatral. O princípio da expressividade do ator (e isso, provavelmente vale para qualquer escola) reside exatamente na combinação de espontaneidade e disciplina.

No teatro grotowskiano, não se tratava mais de interpretar um personagem dentro de determinadas circunstâncias, como no trabalho de Stanislavski; nem de compor um personagem de forma distanciada, épica, a partir de uma análise produzida pela visão crítica, como queria Brecht. Tratava-se de uma tarefa bem diferente. Grotowski eliminara o personagem - o "outro" a ser mimetizado - sem renunciar ao "papel" enquanto forma estruturada, decifrável. Assim, o ator não "interpretava" o seu personagem, não o "representava". Utilizava o seu papel como um trampolim para um mergulho interior e, em seguida, elaborava uma "partitura", um sistema formalizado de signos que davam legibilidade a esse material. Nessa última etapa, como o ator arquetípico devia renunciar aos artifícios tradicionais de caracterização (maquilagem, perucas, adereços), seu rosto e seu corpo eram toda a matéria-prima com que podiam contar. As vestimentas eram reduzidas à essencialidade e não apresentavam muitas distinções entre si (por exemplo, os sacos esburacos usados sobre os corpos nus, pelos

prisioneiros do campo de concentração, em *Akropolis*). Como o grotesco era um elemento amplamente empregado por Grotowski, todos os músculos do ator eram mobilizados nesse sentido: a transformação do rosto através das contrações musculares, a deformação do corpo através de poses e movimentos variados. E ainda havia a possibilidade, constantemente utilizada, de um mesmo ator fazer vários papéis numa mesma peça. Uma norma geral era de que era proibido introduzir na representação algo que não estivesse no espaço cênico desde o princípio, assim os objetos que lá estavam eram manipulados pelos atores de forma a preencher as mais diversas funções. Por tudo isso, esse era um teatro completamente distante da improvisação, exigindo uma longa preparação, uma técnica de gestos compostos artificialmente e uma elaborada partitura de signos vocais e corporais.

Na elaboração desse espetáculo tão intrincado e intimista, o diretor assumia uma dupla função: espectador e guia. Grotowski não acreditava no valor de uma encenação pré-concebida, na atitude de um diretor que após a leitura de um texto construísse toda uma concepção própria e acabada do espetáculo. Uma imagem intelectual a ser transposta para o palco com a finalidade de expor idéias reveladoras aos espectadores, para que esses, compreendendo-as, pudessem aplicá-las à vida e, desse modo, mudar a sociedade. Além de tudo, essa postura implicaria fechar os olhos às possibilidades de cada ator envolvido no espetáculo. Para ele, bem mais produtiva era a postura de um diretor que se aproximava de um texto com a

postura de quem quer encontrar coisas apaixonantes. Que após a leitura apenas visualizava imagens fragmentadas, certas potencialidades - como se tivesse sonhado com um espetáculo fascinante . Mas nada muito detalhado. Apenas impressões : alguma coisa sobre os atores que poderiam fazer certos papéis, algo sobre o espaço, associações diversas e, sobretudo, algo sobre aquilo que o texto lhe despertara. Para Grotowski, esse diretor deveria então reunir as suas impressões, formando com elas um projeto de montagem. Esse seria o seu ponto de partida. A estupidez estaria em apegar-se demasiado a esse esboço, porque quando os ensaios começam um universo desconhecido se abre diante dos olhos do diretor, cheio de novas possibilidades. Uma vez começados os ensaios o diretor deveria aprender a lidar com uma contradição que muitas vezes o ronda: ele ensina aos outros algo que nem sempre sabe fazer. Uma situação que poderia degenerar em grandes dificuldades. Mas se o diretor for um bom espectador isso já o habilitaria, em tese a levar a bom termo um espetáculo.¹¹²

Repetidas vezes Grotowski se referiu ao encenador como uma espécie de espectador profissional. Alguém capaz de olhar atentamente aquilo que se desenvolve nos ensaios e ir construindo um "itinerário de atenção", um roteiro para guiar de forma precisa a atenção do espectador - essa seria, de maneira bem genérica, a sua definição para a encenação. Algo que "não é um produto do conhecimento, e sim que conduz ao conhecimento"¹¹³. Ela

¹¹² Jerzy Grotowski, "Il Regista come spettatore di professione" , Palestra proferida em Pontedera, transcrição não publicada, 1986.

¹¹³ Grotowski, *Em busca...*, p.16 .

brotaria de impulsos nascidos da prática e não da aplicação de princípios apriorísticos, exigindo do diretor muita atenção e sensibilidade para os materiais e as técnicas que surgiriam durante a preparação do espetáculo.

Ao colocar-se como o primeiro espectador do ator, o mais disponível, o mais motivado, o encenador se habilitaria a auxiliá-lo em todas as etapas do seu delicado processo de criação. E para isso nem teria que ser, necessariamente, um bom instrutor de atores. Mais importante que isso seria a abertura emocional do diretor em relação ao ator, sua capacidade de criar um ambiente de quietude e confortável segurança durante os ensaios. O apoio caloroso do diretor ajudaria, por si só, o ator a suportar os esforços mais extremos. Antes de mais nada, deveria tomar um cuidado extremo para não prejudicar o trabalho do ator, evitando demonstrações de como gostaria de ver a cena resolvida ou longas explicações intelectuais. O melhor seria sugerir caminhos com a máxima economia de recursos - um som, um gesto. E deixar o ator concluir seus exercícios, sem interrompê-lo impacientemente, mas estando sempre atento às fases de perturbação psicológica e de colapso, para ir em seu auxílio.

Só após um longo período de improvisações, utilizando desde sempre os objetos de cena, é que caberia ao diretor iniciar um processo de "montagem" - no sentido cinematográfico do termo -, fazendo os cortes necessários, selecionando o que funciona e o que não funciona, e tendo sempre a guiá-lo o seu sentido de espectador profissional.

Grotowski alertava também para uma faceta menos positiva do encenador, mas que seria indissociável de seu papel: uma certa sutileza tática, a capacidade de manipular as pessoas e o talento frio da diplomacia. Características que perseguiriam esse profissional, mesmo no “Teatro Pobre”.¹¹⁴

Num teatro que tinha no encontro a sua razão de ser, também a escolha dos textos teria necessariamente que passar pelo mesmo critério. Em sua fase de montagem de espetáculos, Grotowski preferia peças ligadas às tradições culturais, pois elas lhe ofereciam a possibilidade de promover um confronto entre vozes ancestrais e temas contemporâneos. Montou sobretudo grandes autores românticos poloneses do século XIX (Slowacki, Wyspianski) e clássicos universais (Byron, Shakespeare, Calderón). Mas os textos lhe interessavam na medida em que cada um deles representava uma condensação de experiências humanas e de mitos ainda atuais. A ótica literária era rejeitada em benefício da realização teatral e era assim que utilizava peças clássicas para explorar temas contemporâneos. Suas montagens ficavam bem distantes da mera ilustração das idéias do autor. A ação da obra encenada nunca era tomada no sentido literal. Grotowski operava uma transposição do texto no tempo e no espaço, aproximando-o da realidade do público e acentuando o caráter derrisório. Assim em *Kordian*, um aristocrata romântico que pretende salvar sozinho o seu país

¹¹⁴ Grotowski, *Em busca...*, p.46 .

era mostrado como um louco internado num asilo. Numa cena em que o herói romântico diz querer dar seu sangue pela pátria, um médico lhe aplicava uma sangria. Ao trabalhar a partir de um texto, o diretor tomava o cerne da obra, aí desenvolvendo uma reflexão particular e explorando os pontos obscuros da condição humana. Para isso remanejava falas, alterava a seqüência de cenas, acrescentava novos trechos. Em sua montagem de *O Príncipe Constante*, havia um aviso no próprio programa de que a relação entre o roteiro utilizado e o texto original era a mesma que existiria entre uma variação musical e o tema original da música.¹¹⁵

O espectador ocupava uma posição capital no teatro grotowskiano. Apenas para lembrar: o espectador e o ator compunham o núcleo irredutível desse teatro. Mas, como Grotowski sempre zelou pelo caráter intimista de seu trabalho, somente um número bem reduzido de espectadores tinha acesso às experiências do Teatro Laboratório. E o diretor ainda presumia certo perfil do espectador. Este, idealmente, deveria: se dispor a ser parceiro ativo do ator, ser mais do que um simples amante da cultura e do entretenimento, desejar o desnudamento do ator, tornar-se o “duplo” do ator.¹¹⁶ Não que isso se tratasse de uma arbitrariedade, mas de uma condição básica desse rito teatral cujo sentido dependia do anseio espiritual de cada indivíduo, de um pequeno grupo, diante de atores totalmente entregues a um confronto necessariamente íntimo. Com isso, Grotowski

¹¹⁵ Ludwik Flaszen, “*O Príncipe Constante*”, in *Em busca...*, p.77

escapou a um dos equívocos de Artaud, que acreditava que a violência sacrificial do espetáculo poderia operar sobre o grande público freqüentador dos teatros tradicionais. Quando era censurado por trabalhar para tão poucos, respondia que sendo sessenta ou dois mil continuariam a ser igualmente uma gota d'água se comparados aos milhões de espectadores atingidos por uma só emissão de televisão. De qualquer modo, como pretendia explorar a relação bem próxima entre o ator e o espectador, estabelecendo uma ligação pessoal entre eles, não poderia mesmo ir além dos sessenta espectadores já que seu elenco era composto por apenas seis atores.

Seu objetivo não era - naquela etapa de sua vida - eliminar a dicotomia palco/platéia e sim encontrar a relação espacial mais adequada entre ator e espectador para cada uma de suas montagens. Não estava em cogitação provocar a participação do público, pois enquanto o ator vinha de um rigoroso processo de preparação, o espectador encontrava-se completamente despreparado e poderia perturbar toda a ordem cuidadosamente construída da apresentação. Mas, o abandono do aparato técnico do "teatro rico" permitiu a Grotowski recorrer a um espaço completamente transformado em função de cada montagem. Em *Kordian*, todo o espaço foi transformado no dormitório de um asilo de doentes mentais, sem que o espectador tivesse qualquer fronteira a separá-lo do ator, já que deveria sentar-se sobre as camas de ferro, onde acontecia a

¹¹⁶ Roubine, *Introduction...*, p.165

ação, e sob as luzes dos mesmos refletores que iluminavam os atores. Já em *O Príncipe Constante* a disposição espacial excluía deliberadamente o espectador, que era transformado em voyeur, sentado atrás das altas barreiras de madeira que circundavam uma arena onde ficavam os atores. A troca do espaço teatral convencional, caracterizado pela sólida divisão entre a sala e a caixa cênica, por disposições menos rígidas permitia um contato maior, uma relação de maior proximidade, onde o espectador podia ser confrontado de forma radical com a presença física do ator e - esta a idéia do encenador - forçado a abrir mão de suas defesas e enfrentar a erupção dos impulsos arquetípicos.

Jerzy Grotowski preferiu, ao que tudo indica, abandonar o teatro propriamente dito, apesar de continuar a trabalhar com a formação de atores (num sentido mais amplo) e de manter-se como uma figura extremamente influente no universo teatral. De qualquer modo, o paradigma da visceralidade permanece vivo e atuante no Odin Theatre de Eugenio Barba e em vários grupos gerados a partir dele, espalhados pelo mundo.