

# O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos

*Henrique Buarque de Gusmão\**

## RESUMO

Este artigo analisa algumas tensões observadas entre textos programáticos escritos por encenadores contemporâneos, tendo como ponto de partida a disputa pelo sentido do teatro. Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski construíram sentidos de teatro de diversos modos e, no mesmo movimento, tornaram suas proposições extemporâneas ou trans-históricas. A partir dos sentidos propostos, os textos conferem lugares e funções específicos a atores, dramaturgia, cenógrafos, dentre tantas outras figuras, o que faz com que programas teatrais possam ser identificados na leitura desses materiais. Finalmente, é analisada a questão da “fronteira do teatro”, presente nos textos analisados, e que marca a história do teatro contemporâneo.

**Palavras-chave:** teatro; ator; dramaturgia; Constantin Stanislavski; Bertolt Brecht.

## ABSTRACT

This article analyses tensions between programmatic texts written by contemporary directors, by focusing initially on the dispute over the meaning of theater. Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, and Jerzy Grotowski elaborated meanings of theater in different ways and, in doing so, they made their propositions extemporaneous or transhistorical. From these several proposed meanings, the texts assign specific functions and places to actors, dramaturgy, designers, among others, which enables the reader to identify theatrical programs by analyzing these materials. Lastly, I'll examine the problem of “the boundaries of theater”, as it is present in the texts analyzed, and which is central to the history of contemporary theater.

**Keywords:** theater; actor; drama; Constantin Stanislavski; Bertolt Brecht.

\*\*\*

Artigo recebido em 19 de janeiro de 2014 e aceito em 22 de maio de 2014.

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X015028008>

\*Doutor em história pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e professor adjunto da mesma instituição. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: henrique\_gusmao@yahoo.com.br.

## Sentidos em disputa

Ao longo do século XX, diversos artistas de teatro escreveram textos em que discutiram diferentes aspectos de suas práticas em cena. Alguns desses materiais apresentam uma importância mais decisiva para uma análise da história do teatro contemporâneo, uma vez que colocam em questão o próprio sentido do que o teatro é ou deve ser. Certamente, os textos, hoje clássicos, de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, podem ser lidos através de uma perspectiva sócio-histórica e, do mesmo modo, pensados a partir de seu caráter programático.

Nesse sentido, um dos mais importantes textos programáticos, que se tornou uma verdadeira matriz dos discursos sobre o teatro contemporâneo, é *O trabalho do ator sobre si mesmo*, de Constantin Stanislavski. Admirador e seguidor de algumas propostas cênicas que se fortaleciam na Europa no século XIX — como as dos Meiningen e de Antoine —, Stanislavski concentrou boa parte dos seus esforços na busca de mecanismos necessários para que a cena se confundisse com a vida. Rompendo com um amplo conjunto de convenções teatrais provenientes de um determinado aristotelismo, Stanislavski pretendia que o espectador se identificasse com a cena, a ponto de se relacionar com ela como se fosse ele próprio quem vivenciasse plenamente as tensões do palco. Dessa forma, os atores, ao vivenciarem as experiências de seus personagens, deveriam ser incluídos “na lista dos nossos amigos íntimos e queridos, que podemos amar, com os quais podemos sentir afinidade, e que vamos visitar no teatro muitas e muitas vezes”.<sup>1</sup> Estabelecem-se, assim, em linhas gerais, um lugar e um sentido específico para o teatro: um espaço de identificação do público com a cena, de vivência por parte dos atores, de radicalização da verossimilhança, de criação de um ambiente em que se compartilha uma experiência de intimidade.

Como se sabe, a maior parte dos textos que Stanislavski escreveu e que o notabilizaram como “homem de teatro” é dedicada à reflexão sobre o trabalho dos atores. Ao romper com o constrangimento e a artificialidade que guiavam os atores ao terem de agir diante do público, ao que se somava a tradição de um gestual codificado, Stanislavski sugere ao ator: “quando estiver em cena, viva de acordo com as leis naturais”.<sup>2</sup> Surge, assim, uma questão decisiva para se pensar as tentativas contemporâneas de fixação de sentido para o teatro: a busca pela distinção e pela universalidade<sup>3</sup>. O programa stanislavskiano se entende, no interior desse

<sup>1</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 383.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>3</sup> É a análise sociológica de Pierre Bourdieu dos campos culturais que nos abre esta perspectiva aqui em questão. Segundo o autor, o “pensamento essencial” estaria em ação muito evidentemente em campos como o científico e o cultural, onde se travam “jogos que têm por aposta o universal” (BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 332), colocando em questão a universalidade dos gestos artísticos específicos e buscando afirmar como essencial uma determinada aposta de sentido.

movimento, como universal e verdadeiro, amparado, como visto, nas leis da natureza. Em cena, seus atores construiriam uma espécie de “segunda natureza”,<sup>4</sup> reproduzida em sua própria lógica orgânica, que possibilitaria essa relação forte com o público.

Bertolt Brecht justifica igualmente a sua prática e o seu discurso como universais, através do recurso a um outro elemento: as antigas tradições do teatro oriental. Discutindo elementos observados na Ópera de Pequim, Brecht busca romper com a lógica stanislavskiana da identificação do espectador com a cena e pretende “despertar a atenção do público, em lugar de arrebatá-la”.<sup>5</sup> Em diversos de seus textos — dentre os quais destaca-se o famoso “Pequeno organon para o teatro” —, Brecht critica a relação hipnótica que o teatro costuma propor a seu público, que retira o espectador de sua apatia, de seu transe ou de seu sono (termos recorrentemente utilizados por ele). A representação teatral ordinária, para Brecht, “é como uma reunião em que todos dormissem profundamente”.<sup>6</sup> A ruptura com essa relação viria, justamente, desse outro modelo oriental de teatro onde estaria a essência da cena, marcada pela convenção, pelo jogo, pela “ludicidade” e pela diversão — esta considerada por ele fundamental na arte.

Nos escritos programáticos de Brecht e de Stanislavski — alguns deles podem ser considerados até mesmo manifestos artísticos —, o que está em jogo não é apenas uma forma de se fazer teatro ou uma técnica específica; é a própria definição do que é o teatro e, no sentido do universalismo desses discursos, daquilo que talvez sempre tenha sido. Está em jogo, portanto, o seu caráter universal, originário e essencial. E, para afirmar aquilo que o teatro, então, verdadeiramente é, seriam necessários argumentos consistentes, ligados à própria natureza, no caso de Stanislavski, ou a antigas tradições orientais, como é o caso de Brecht. Partindo desses elementos que justificam as definições de teatro, são construídos longos diagnósticos do estado das artes, do mundo e do homem.

Em Brecht, esse diagnóstico é bastante evidente. Sua proposta de um teatro épico insere-se num amplo conjunto de críticas ao mundo burguês e capitalista. Diante de uma sociedade que reproduzia acriticamente suas desigualdades, o teatro precisaria fazer com que o homem enxergasse os mecanismos perversos dessa reprodução, despertando a atenção do espectador para o seu potencial transformador. Esse novo olhar de assombro a ser produzido pelo teatro só seria possível quando se apresentasse ao espectador “uma técnica que o distanciasse de tudo que é familiar”.<sup>7</sup> Daí advêm todos os mecanismos de distanciamento pensados por Brecht, como a ruptura com os cenários realistas, a exposição da teatralidade, a construção de ambientes no palco a partir de cartazes em que está escrito o local em que se passa a cena, o canto como forma de relembrar ao espectador que ele está diante de uma obra

<sup>4</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, op. cit. p. 384.

<sup>5</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o teatro. In: BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 153.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 146.

de ficção construída, a presença do narrador, do coro etc. Todos esses mecanismos teriam a função de tirar o espectador de sua relação hipnótica de identificação com a cena e ensiná-lo a observar o mundo criticamente.

Assim como Brecht e Stansilavski, Antonin Artaud fez diagnósticos das artes e da própria civilização ocidental em escritos, em tom de manifesto, que visavam indicar uma determinada função e um determinado sentido para o teatro. No caso desses textos, a necessidade de refundação e de reinvenção do teatro é mais evidente ainda, uma vez que ela estaria articulada à própria reinvenção da cultura e do homem. Logo nas primeiras páginas de *O teatro e seu duplo*, é denunciada a “impotência para possuir a vida”<sup>8</sup> pelo homem ocidental que impregna a cultura. Artaud combate a ideia de que a civilização se organiza como se “de um lado estivesse a cultura e do outro a vida”,<sup>9</sup> para sustentar que a primeira seria incapaz de mobilizar as forças inerentes à vida, “forças que dormem em todas as formas”.<sup>10 11</sup>

Diante desse cenário, o teatro teria uma função específica: rompendo com o estatuto das obras-primas e com a própria linguagem, ele precisaria aderir à vida de forma mais radical. Segundo Artaud, “é preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro”.<sup>12</sup> O verdadeiro teatro estaria sendo sufocado por esta cultura fraca e distante da vida. Para se realizar plenamente, ele precisaria romper com as formas vazias e atuar no registro da crueldade, na relação direta e violenta com o público, em seus termos: “o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir”.<sup>13</sup> Dessa maneira, se Stanislavski acredita que o sentido que atribui ao teatro mais legítimo é aquele que segue as leis da natureza; se Brecht afirma, a partir de tradições orientais ancestrais, a necessidade de observação crítica do mundo pelo teatro; Artaud, por sua vez, entende que o teatro que se faz em seu tempo não é verdadeiro, porque o verdadeiro teatro estaria oculto, existiria no subterrâneo, inseparável das forças vitais, como uma espécie de duplo do teatro ocidental. A obra de Artaud teve ampla recepção, como se sabe, inclusive fora do âmbito do teatro. Foi a partir dela que gerações de encenadores praticaram um teatro ritualizado, tendo como horizonte este encontro orgânico, vivo, arrebatador e visceral entre atores e espectadores, que rompeu com a ideia de que o fenômeno teatral consiste em um texto encenado. Dentre os que partilham dessa concepção está Jerzy Grotowski.

<sup>8</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 3.

<sup>9</sup> Ibid., p. 4.

<sup>10</sup> Ibid., p. 6.

<sup>11</sup> Sem dúvida, os textos de Artaud sobre cultura e teatro merecem uma análise mais detida em torno dos usos de algumas categorias. “Vida”, “força”, “forma”, “cultura”, “civilização”, “corpo”, por exemplo, são categorias recorrentemente operacionalizadas por ele e que, certamente, dialogam com outros usos, mais especificamente os da filosofia (notadamente com Nietzsche) e das artes, ganhando sentidos particulares em seus textos.

<sup>12</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, op. cit. p. 8.

<sup>13</sup> Ibid., p. 7.

## Programas para o teatro

Em cada um dos textos programáticos abordados até aqui pode-se encontrar propostas de hierarquização de papéis e de atribuição de funções e de modulações próprias a atores, dramaturgia, público, espaço teatral etc. No caso do programa stanislavskiano, o papel e o comportamento do público deveriam ser reformulados para que seus objetivos atingissem o resultado esperado. Rompendo com a ideia de que o edifício teatral era um espaço para a convivência social ordinária e para a reafirmação das suas hierarquias, Stanislavski propõe uma estrita disciplina do público que impedisse que os espectadores entrassem no teatro atrasados, conversassem ao longo da representação e dispersassem a atenção, tirando o foco da cena. Especialmente para o cumprimento desse último objetivo, Stanislavski reforça o gesto de Wagner e deixa o público no escuro, determinando apenas a iluminação do palco. Sem esses procedimentos, o ato de identificação com a representação e o compartilhamento de experiências íntimas e emocionais entre atores e espectadores estariam, evidentemente, comprometidos.

Os cenógrafos e figurinistas também ganham lugares e funções específicos. Eles deveriam realizar pesquisas consistentes para trazer à cena o maior número possível de elementos presentes no ambiente ou no período da peça trabalhada. Até mesmo o figurante menos determinante na trama deveria se vestir e utilizar os objetos próprios para a sua cena, com a finalidade de alcançar maior verossimilhança. Dessa forma, em diálogo com uma característica muito recorrente nos romances do final do século XIX e início do XX,<sup>14</sup> Stanislavski busca recriar em cena a complexidade social do ambiente no qual a trama se desenrola (até mesmo em seus aspectos materiais), assim como a complexa relação desse ambiente social com a subjetividade dos personagens.

Certamente, como já afirmado aqui, um ponto determinante do programa stanislavskiano é a investigação a respeito das sutilezas psicológicas, emocionais e comportamentais dos personagens, vivenciadas pelos atores. Para se aproximar o máximo possível desses mecanismos sutis do comportamento humano, Stanislavski propõe um jogo dinâmico em que os atores deveriam operar sobre sua própria subjetividade de modo a “vivenciar o personagem”, tal como orientava seus atores:

Para avaliar os fatos através de seus próprios sentimentos, baseando-se em sua relação viva e pessoal com eles, você, como ator, deve fazer a si mesmo esta pergunta: que circunstâncias da minha própria vida interior — quais das minhas ideias, desejos, esforços, qualidades, deficiências e dotes inatos, pessoais e humanos, podem forçar-me, como homem e como ator,

---

<sup>14</sup> A relação entre as propostas teatrais e de trabalho de ator de Stanislavski e os problemas ligados à escrita do romance neste período — com destaque para o romance russo — mereceria um estudo específico.

a adotar em relação às pessoas e aos acontecimentos uma atitude semelhante à da personagem que estou interpretando?<sup>15</sup>

A construção de personagens orgânicos, que experimentam o mundo com frescor e espontaneidade, só seria possível, assim, a partir deste empréstimo e destas operações a partir dos materiais subjetivos dos próprios atores. A fronteira entre ator e personagem deveria ser sempre posta em questão para que o trabalho fizesse sentido.<sup>16</sup>

Esse tipo de atuação e de cena propostas encontrou na dramaturgia de Anton Tchekhov um material de trabalho conveniente. Stanislavski, em seu livro autobiográfico *Minha vida na arte*, entende que os dramas tchekhovianos não provocam encanto pelos seus diálogos, mas pelo “que neles fica subentendido, nos olhares trocados pelos artistas, nos silêncios, na irradiação da vida interior das personagens”.<sup>17</sup> O encenador já apontava, nesse texto, para um aspecto que, anos mais tarde, Peter Szondi desenvolveria muito bem em sua famosa reflexão sobre a obra de Tchekhov: a percepção de que seus personagens vivem uma profunda “recusa à ação e ao diálogo”,<sup>18</sup> fechados em seus desejos silenciosos, em suas esperanças que não se concretizam, em seus sonhos com um passado já dissolvido no tempo, fazendo com que eles acabem vivendo uma “participação na solidão do outro”.<sup>19</sup> Esta dramaturgia, certamente, se adequa a um projeto teatral que busca trazer para a cena personagens pouco límpidos e estáveis (tais como os clássicos), porém marcados por tensões, insinuações e hesitações que caracterizam o homem comum. A ideia da construção, em cena, de uma vida interior intensa, complexa e contraditória dos personagens, gerando uma aproximação potente entre arte e vida, pôde unir os interesses estéticos e gerar a conhecida parceria entre Tchekhov e Stanislavski.

A fixação desse sentido para o teatro, como se vê, é calcada no estabelecimento de uma série de balizamentos para o trabalho de ator, para a dramaturgia e para a cenografia, no sen-

<sup>15</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 217.

<sup>16</sup> A noção de “trabalho do ator sobre si mesmo”, proposta por Stanislavski, foi se transformando ao longo de suas investigações. Diferentes concepções de subjetividade e de uso de materiais subjetivos estiveram em jogo nas pesquisas stanislavskianas. Certamente, ao menos dois momentos distintos podem ser observados: um primeiro, quando o diretor se debruça sobre emoções e memórias emotivas; e um segundo, quando ele passa a investigar mais detidamente a noção de “ação psicofísica”. Dois livros escritos por atores que trabalharam com Stanislavski podem ser muito esclarecedores a respeito desses diferentes momentos: TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal*. Nova York: Routledge, 1998; e KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Madri: Fundamentos, 1996. Minha dissertação de mestrado tratou, especificamente, desta questão da concepção de subjetividade presente no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski: GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Fronteiras do sujeito, fronteiras do corpo, fronteiras do teatro: subjetividade e uso do corpo no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski*. Dissertação (mestrado em teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>17</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. São Paulo: Anhembi, 1956. p. 129.

<sup>18</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 49.

<sup>19</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, op. cit., p. 51.

tido do trabalho material, fazendo com que se caracterizem, efetivamente, como programas que articulam diversos e distintos elementos constituidores da cena.

A articulação desses elementos, em Brecht, assume, por sua vez, uma forma um tanto distinta, a começar pela própria noção de personagem. No teatro brechtiano, que busca um olhar crítico do público, um olhar que compreendesse as tensões que levam à organização desigual da sociedade, o personagem tende a se apresentar mais como um tipo social. Assumindo algumas das características que marcam um grupo social específico, o personagem não deveria produzir “qualquer ilusão: nem a ilusão do ator ser a personagem, nem a de a representação ser o acontecimento”.<sup>20</sup>

Diferentemente do que se pode observar em Stanislavski, não há qualquer investimento na construção de uma rede de mecanismos psicológicos em Brecht, o que indica que os atores deveriam, no caminho proposto pelos orientais, mostrar os personagens muito mais do que vivenciá-los. Ele defendia que o ator deveria “pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações”.<sup>21</sup> Dessa forma, seria necessária uma reformulação completa no trabalho, na formação e no treinamento do ator. Novas técnicas — todas elas associadas à noção de distanciamento — deveriam levá-lo a aprender a fazer com que seu personagem ganhasse múltiplas facetas (não organizadas harmonicamente, como num indivíduo com unidade psicológica), que deveriam fazer com que ele aprendesse a trocar de papel ao longo do espetáculo ou a romper bruscamente com uma sequência orgânica de ações e sensações construídas.

Essas proposições programáticas não devem ser confundidas com gêneros literários. Não é disso que se trata. Um bom exemplo para reforçar essa afirmação encontra-se na proposição de número 68 do texto “Pequeno organon para o teatro”, em que Brecht indica como poderia montar *Hamlet*. Para ele, a tragédia shakespeariana deveria ser encenada numa chave bastante distante daquela que quer valorizar, em cena, as tensões intersubjetivas decorrentes da morte do rei Cláudio — chave desenvolvida por Stanislavski nas diversas referências que faz à mesma obra. O que Brecht propõe é que *Hamlet* seja trabalhada como uma peça que trata da guerra, chamando a atenção para o jogo político e social que leva, no final da trama, à invasão da Dinamarca. Trata-se de uma leitura bastante singular e de uma forma de apropriação do texto evidentemente inserida em um programa teatral específico.

Como é largamente sabido, Brecht escreveu uma série de peças que propunham estruturas teatrais montadas especificamente para a produção do distanciamento e do olhar crítico e atento à construção do mundo social. Isso é observável na peça *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. Nesse texto, o enredo se desenvolve a partir do momento em que um personagem toma uma decisão específica, dizendo “sim” a um grupo de pessoas. Em um determinado ponto da peça, a trama é interrompida e volta para o instante em que o personagem havia dito o “sim”.

<sup>20</sup> BRECHT, Bertolt. “Pequeno organon para o teatro”, op. cit. p. 150.

<sup>21</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o teatro, op. cit. p. 147.

Mas, agora, ele diz “não” e o resultado final é bastante diferente. Estão em jogo, nessa estrutura, uma série de elementos do programa brechtiano: a necessidade de um trabalho de ator que não siga uma unidade subjetiva, a interrupção da narração, a exposição de mecanismos de teatralidade, a observação de uma nova possibilidade de desenvolvimento do enredo.

Em diálogo com estas abordagens específicas da dramaturgia e com a proposta geral de trabalho de ator, uma série de elementos constituintes do espetáculo é explorada nos textos programáticos escritos por Brecht, como a construção de cenários e figurinos (nunca reiterativos em relação à situação representada, sempre expondo a teatralidade na cena, construída diante do espectador), a trilha sonora (usada para romper com a ilusão) e o recurso à canção por parte dos atores (rompendo com uma possível identificação do público com o personagem) etc.

Uma terceira articulação entre elementos formadores da cena visando estabelecer um sentido de teatro encontra-se nas proposições de Artaud de uma expressão teatral ligada ao ritual, à potência vital, à exposição do organismo vivo. A partir dos textos (e dos experimentos) de Grotowski, que incorpora uma série de elementos do vocabulário e das provocações artaudianas, na busca pelo que ele denominava “teatro pobre”, essa articulação se torna ainda mais evidente. Dialogando com um ambiente cultural no qual o cinema e a cultura de massa se desenvolviam rapidamente, Grotowski propõe que o teatro rompa com todos os recursos técnicos disponíveis — até mesmo porque eles sempre seriam mais bem realizados pelos cineastas — e encontre aquilo que marca sua essência, chegando a uma simplicidade radical. Em suas palavras: “A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte”.<sup>22</sup> Dessa maneira, romper com o que é supérfluo no momento da constituição de cena poderia levar o teatro a reencontrar sua “verdadeira natureza” e sua verdade mais profunda.

Segundo Grotowski, a principal característica desse teatro essencial e pobre seria o encontro do ator com o espectador. O encontro entre dois organismos vivos seria o que caracterizaria, em essência, o teatro e lhe daria força e sentido de ser. Dessa forma, esse encontro deveria ser marcado por uma grande vitalidade, caracterizando-se como uma experiência forte, o que exigiria do ator muito mais do que uma exibição de suas virtudes técnicas. Para Grotowski, o ator (cujo modelo ideal seria o do “ator santo”<sup>23</sup>) deveria realizar um ato de sacrifício (como Artaud propusera em seus textos), um ato de “transiluminação”.

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo — a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo —, deve ser capaz de

<sup>22</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 19.

<sup>23</sup> Grotowski, em diferentes momentos de seu livro *Em busca de um teatro pobre*, trata dessa noção de “ator santo”, associando-a ao trabalho com a exposição, livre de qualquer exibicionismo. Na página 29, ele discute a “santidade secular” necessária para o teatro. *Ibid.*, p. 29.

manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras.<sup>24</sup>

A maneira como esse trabalho de ator se desenvolveria na prática pode ser exemplificada por meio do espetáculo que Grotowski montou em 1965: *O príncipe constante*. Inicialmente, o diretor trabalhou apenas com um ator, Ryszard Cieslak, considerado emblemático de seu Teatro Laboratório. Num artigo do livro dedicado a Cieslak, Grotowski relata o seu processo de trabalho: “todo o personagem foi construído sob o tempo preciso de sua memória pessoal (...) ligada ao período de sua adolescência, quando ele viveu sua primeira grande, enorme experiência amorosa”.<sup>25</sup> Ator e diretor não partiram, portanto, de um trabalho que se referisse diretamente à situação a ser encenada e proposta pelo texto. Ao contrário, trabalharam o corpo e as ações do ator a partir da memória de uma luminosa experiência pessoal de Cieslak. Quando chegaram a uma partitura precisa, construída a partir dessa lembrança do ator, começaram a lidar com o texto da peça e novos atores passaram a fazer parte da encenação.

Esse exemplo deixa claro tanto um novo lugar proposto ao ator como à dramaturgia. No caso do ator, o foco de seu trabalho deixa de ser uma adequação, uma ilustração ou crítica à situação da cena e passa a ser o encontro dos mecanismos que poderiam levá-lo a uma situação de exposição pessoal e, portanto, de profunda entrega em cena. Aí estaria o elemento-chave do teatro. O texto seria mais uma camada do trabalho, não necessariamente reforçando, nem mesmo dialogando com a composição do ator.

Figurinos e adereços, por sua vez, deveriam ser usados a partir da marca e do limite do “teatro pobre”, ou seja, respeitando a lei do despojamento que acentua o encontro entre ator e espectador. O espaço do acontecimento cênico, por sua vez, tanto nas experiências de Grotowski como nas reflexões de Artaud, é nitidamente repensado. O clássico espaço da sala italiana passa a ser visto como problemático. Dois exemplos podem ser dados na obra de Grotowski. Um primeiro refere-se ao espetáculo *Kordian*, quando o diretor polonês organiza o espaço de uma sala com beliches sobre os quais os atores andavam e nos quais os espectadores estavam sentados, misturando-se com o espaço da representação e de circulação dos atores. Nesse exemplo, o espectador inseria-se na cena, participando, junto com os atores, da construção do espaço. Outro exemplo é o espetáculo *O príncipe constante*, em que os espectadores se situavam acima do espaço da representação e tinham de ver a peça do

<sup>24</sup> Ibid., p. 30.

<sup>25</sup> Trecho original (livremente traduzido pelo autor do artigo): “*Tout le rôle a été fondé sur le temps très précis de sa mémoire personnelle (...) lié à la période où il était adolescent et où il a eu sa première grande, énorme expérience amoureuse*”. GROTOWSKI, Jerzy. Le prince constant de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges (Org.). *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*. Arles: Actes-Sud, 1992. p. 16-17.

alto, debruçando-se sobre uma pequena mureta. Nesse caso, a relação entre ator e espectador não se dá pela proximidade física e pela inclusão, e sim pelo sentido contrário. Mas aí está proposta também uma relação de exclusão, em que o espectador tem necessidade de se esforçar para ver algo que lhe parece ser proibido.<sup>26</sup> Ou seja, se a marca essencial do teatro é um encontro entre ator e espectador, seria fundamental que o espaço em que esse encontro se dá fosse idealizado para construir uma relação precisa entre os dois. Grotowski propõe, então, como tarefa dos artistas contemporâneos “encontrar o relacionamento adequado entre ator e espectador, para cada tipo de representação, e incorporar a decisão em disposições físicas”.<sup>27</sup>

## Negociações entre obras e programas

A relação entre essas obras de vocação normativa, as montagens realizadas a partir de fins do século XIX e as obras propriamente ditas não é uma relação harmônica, nem tampouco direta. Assim como em todas as modalidades artísticas, projetos artísticos não resultam em obras que se adequam exatamente a eles.

Tal como em Stanislavski, Brecht e Artaud (Grotowski), os programas veiculados buscam dar um sentido geral para o conjunto de obras dramáticas, hierarquizando-as. Esses textos programáticos, ao mesmo tempo que geram a condição de possibilidade de produção de tantas obras, não dão conta de construir um modelo interpretativo único ou fechado de análise dessas obras. Uma vez que fenômeno teatral é mais determinadamente coletivo do que outras modalidades artísticas e que um mesmo espetáculo teatral exige a junção de um texto dramaturgico, de um encenador, de atores, de cenógrafos, iluminador, entre outros, há de coexistir diferentes níveis de adequação a uma proposta de teatro determinada.

Um exemplo da complexidade do uso desses programas, tornados modelos dramaturgicos, pode ser encontrado em Oduvaldo Vianna Filho. Uma primeira abordagem da sua trajetória indica uma forte relação entre suas peças teatrais e as proposições de Brecht, o que se comprova tanto pelos diversos mecanismos brechtianos presentes em seus textos como por sua liderança em movimentos artísticos e políticos (notadamente os CPCs da UNE) que tinham no alemão uma referência para a produção teatral. Por um lado, peças como *Dura lex, sed lex, no cabelo só gumex* e *A mais-valia vai acabar, seu Edgard*, por exemplo, articulam essas proposições a elementos, figuras e temas da tradição do teatro cômico brasileiro,<sup>28</sup> criando

<sup>26</sup> É Jean-Jacques Roubine quem discute, de maneira clara e organizada, essa relação de integração do espectador à cena grotowskiana, seja pela inclusão ou pela exclusão. ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 101-104.

<sup>27</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, op. cit. p. 18.

<sup>28</sup> Esta articulação, assim como outras que aponto neste parágrafo, são debatidas com propriedade por Rosângela Patriota no primeiro capítulo de seu livro (PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007). A autora chama a atenção para o fato de que o teatro de revista brasileiro já utilizava recorrentemente alguns elementos cênicos valorizados por Brecht, como as tabuletas que indicavam

uma marca singular para esses textos. Por outro, em *Chapetuba futebol clube*, *Moço em estado de sítio*, *Mão na luva* ou *Rasga coração*, Vianinha afasta-se do caráter didático que havia marcado muitas de suas peças e torna mais densa sua abordagem dos personagens. Eles não se constituem mais tão claramente como tipos sociais representantes de uma determinada classe, passando a viver profundas tensões e contradições, mergulhados em seus universos subjetivos. Sem deixar de lado o debate político e ideológico, o dramaturgo abandona o maniqueísmo que marcara muitos artistas ligados ao teatro engajado no Brasil e realça sutilezas psicológicas que estão em jogo nas disputas sociais, criando conflitos de difícil resolução e pouco didáticos. Esses textos, produzidos num momento em que o regime militar já havia se consolidado e o ambiente de esperanças em relação a grandes mudanças sociais do início dos anos 1960 havia se desfeito, ganham um profundo ar nostálgico, quando os personagens são constantemente confrontados com suas opções do passado (que muitas vezes voltam à cena na forma de *flashbacks*) e experimentam uma grande dificuldade de dialogar. Nessas peças, o espectador não entra em contato com uma fábula que orienta com clareza o olhar e o juízo do público, como se observa mais comumente na tradição brechtiana. Surge, então, um Vianinha que parece dialogar com diversos mecanismos criados por Tchekhov.<sup>29</sup> O que não quer dizer que seu trabalho sobre o distanciamento e a crítica social tenha se dissolvido ao abordar tensões subjetivas mais complexas, mas, certamente, ele ganha novos formatos e deve, a seguir, recorrer a novos mecanismos dramatúrgicos e teatrais, mais evidentemente próximos das propostas stanislavskianas.

É claro que as proposições de Brecht e Stanislavski não são inconciliáveis, por mais que, como já foi apontado, haja objetivos gerais que colocam em tensão os dois programas. Em particular, a proposta de distanciamento de Brecht parte, supostamente, do programa stanislavskiano quando se observa o que o alemão chamava de “efeito V”, referido à grafia da letra V, equivalente a um movimento que vai numa direção e que, repentinamente, é rompido e passa a seguir na direção oposta. Trata-se de um jogo entre identificação e distanciamento. Brecht, em alguns de seus textos, discute um nível de identificação necessário entre o público e a cena, sem o qual o teatro poderia se tornar tedioso e frio. Mas, num determinado momento, a identificação deveria ser rompida bruscamente, o que fortaleceria ainda mais o estranhamento e o despertar da consciência proposto. Dessa maneira, procedimentos recorrentemente utilizados por Stanislavski não seriam completamente negligenciados por Brecht — que, em diferentes momentos, demonstra seu apreço e sua gratidão por ele.

---

o espaço da ação e as canções satíricas. Patriota também trata dos elementos que Vianinha utiliza em suas peças tendo como referência algumas operações dramatúrgicas já realizadas por seu pai, Oduvaldo Vianna.

<sup>29</sup> Um elemento gerador de tensões dramáticas nesses textos de Vianinha e em Tchekhov seria a situação da falência, entendida num sentido mais amplo do que a falência puramente financeira. A percepção dos personagens de que um determinado modo de vida e de estar no mundo está esgotado, frustrando sonhos, levando a reminiscências constantes, a uma dificuldade de agir, à dúvida e à incapacidade do diálogo pode ser um elemento comum de textos como *Rasga coração* e *O jardim das cerejeiras*, por exemplo. Tal aproximação temática e de um elemento catalisador de tensões pode se desenvolver em novas e futuras pesquisas.

Matteo Bonfitto, tratando dessa questão, propõe que, da perspectiva brechtiana, “é preciso que o ator chegue a um equilíbrio, que mantenha uma tensão entre ‘vivência’ e ‘demonstração’, uma não anulando a outra”.<sup>30</sup>

Grotowski também merece ser pensado nessa perspectiva. Muitas vezes, seu teatro é associado às inquietações de artistas dos anos 1960, leitores de Artaud, críticos da civilização e construtores de utopias. Essa sua caracterização tende, muitas vezes, a colocá-lo num lugar muito distante do tão criticado “realismo stanislavskiano”. Uma leitura rápida dos principais textos de Grotowski indica o quanto as inquietações de Stanislavski, no que diz respeito ao trabalho do ator, marcam sua obra de maneira determinante. É curioso observar como, dentro de uma proposta de cena realista/naturalista, surge um conjunto de questões que abre o caminho para, nos anos 1960, uma leitura específica do trabalho do ator e uma aproximação entre teatro e ritual. Com isso, não se quer dizer que as experiências teatrais, “no fundo”, têm uma essência comum. O que não se pode perder de vista é uma dinâmica complexa que articula obras e programas, suas funções e seus usos, de maneira, muitas vezes, inesperada.<sup>31</sup>

## Modernidade e crise do teatro

Outro aspecto que merece destaque a partir da leitura dos textos programáticos aqui analisados está relacionado a um lugar fronteiro proposto para o teatro por estes materiais. Ana Bernstein, em seu artigo sobre o nascimento do teatro moderno, afirma: “inaugura-se a modernidade e, com ela, a crise do teatro”.<sup>32</sup> A modernidade, na perspectiva da autora, teria trazido para o campo teatral uma nova configuração em que não haveria mais uma definição e um sentido fixo ou dominante para o teatro. Como demonstrado até aqui, o sentido do teatro e sua essência, sua universalidade, foram os investimentos desses “homens de teatro”. Dessa forma, segundo Bernstein, “o teatro se torna uma questão”.<sup>33</sup> E há, aí, um movimento duplo: ao mesmo tempo que se quer entender o sentido próprio e essencial do teatro, se configura uma ruptura com o teatro, fazendo com que categorias fundamentais para a modalidade artística, como as de “teatralidade” e de “representação”, sejam constantemente questionadas. Daí a aproximação entre modernidade e crise, proposta por Bernstein. Um

<sup>30</sup> BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 66.

<sup>31</sup> Stanislavski é apropriado de forma particular e distinta por Brecht e por Grotowski, assim como Tchekhov e Brecht estão presentes nas obras de Vianinha ou mesmo de encenadores contemporâneos brasileiros, como Enrique Diaz e Celina Sodré. Os espetáculos *Gaivota — tema para um conto curto*, encenado pela Cia. dos Atores e dirigido por Enrique Diaz em 2007, e *TransTchekhov*, dirigido por Celina Sodré em 2009, são bons exemplos dessa articulação e dessa leitura possível entre o universo thekhoviano e os procedimentos cênicos brechtianos.

<sup>32</sup> BERNSTEIN, Ana. O nascimento do teatro moderno. In: BRANDÃO, Tânia (Coord.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage, 1994. v. 1, p. 160.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 159.

acordo mínimo que poderia definir o que o teatro é se torna cada vez menos possível, e formulam-se, assim, modelos “fronteiriços” que não podem mais ser considerados como teatro.

Nesse sentido, aproximações entre o teatro de Stanislavski e o realismo literário da virada do século XX podem ser esclarecedoras. Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, ao tratar desses romances, que tinham como objetivo maior “igualar a arte à vida”,<sup>34</sup> indaga: “Quantas convenções, quantos artifícios não são acaso necessários para escrever a vida, ou seja, para dela compor, pela escrita, um simulacro persuasivo?”<sup>35</sup> A mesma indagação pode ser colocada frente às proposições stanislavskianas quanto a trazer à cena “emoções humanas, não teatrais”,<sup>36</sup> de modo a forjar um “simulacro persuasivo”. Observa-se, então, a relação tensa entre convenção e artifício, de um lado, e, de outro lado, certa naturalidade própria da vida, própria do mundo externo ao palco. Toda a obra stanislavskiana busca encontrar o procedimento mais adequado para trazer a vida para a cena, o que gera um refinamento cada vez maior de artifícios e convenções de modo a criar uma “transparência”. No entanto, com a propagação de seu modelo teatral, eles logo se tornam mais evidentes: a rigor, seguir adiante nesse movimento significa assumir o incômodo a que as convenções teatrais submetem às propostas de Stanislavski. É precisamente isso que faz com que seu modelo teatral seja visto como utópico, assim como o projeto de seus contemporâneos simbolistas.<sup>37</sup>

Por sua vez, a proposta brechtiana de criar um espírito crítico e atuante no espectador poderia, se radicalizada, levar a cena para fora do espaço da representação, misturando-se com o mundo social e rompendo as fronteiras do teatro. O ator engajado de Brecht, em seu sentido radical, deveria estar nas ruas, nas fábricas, atuando num contato direto com o público. Ou, até mesmo, fazendo com que o público não percebesse que aquilo que fazia era teatro, como se pode observar em diversas manifestações desenvolvidas por Augusto Boal a partir das provocações brechtianas, como o “teatro invisível”.

No caso do teatro ritualizado de Artaud e Grotowski, a ruptura com as concepções mais correntes de teatro e de representação é mais explícita, na criação de um novo lugar para as obras e para a cultura no programa que propõem. A trajetória de Grotowski efetua uma ruptura com o teatro, uma vez que, com seu Teatro Laboratório, ele anuncia que não fará mais teatro e parte para o desenvolvimento de uma série de experiências que não tinham como objetivo final um espetáculo para um público teatral. No texto “*From the theatre company to art as vehicle*”, Grotowski trata dessas experiências — denominadas “parateatro” ou “Arte como Veículo”, entre outras — e de seus objetivos em relação aos artistas envolvidos: “No que diz respeito às pessoas diretamente envolvidas na Arte como veículo, eu não penso nelas

<sup>34</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 2, p. 18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, v. 2, p. 21.

<sup>36</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, op. cit. p. 394.

<sup>37</sup> Artistas ligados ao movimento simbolista como Appia, Craig e, até mesmo, Meyerhold, pelos limites deste texto, não foram aqui tratados. Mas, certamente, eles podem trazer muitos elementos relevantes para esta discussão em vários níveis.

como ‘atores’, mas como ‘agentes’ (aqueles que agem), porque os seus pontos de referência não são o espectador, mas o itinerário na verticalidade”.<sup>38</sup>

Eis uma diferença fundamental entre os modelos de teatro e o de experiência da “Arte como Veículo”: os agentes não criam uma estrutura de ações tendo como objetivo produzir algo para ser visto; produzem um trabalho que pretende aprofundar uma pesquisa sobre eles mesmos, sobre sua ancestralidade, sobre sua organicidade. Em certo sentido, Grotowski parece radicalizar algumas das tensões presentes no trabalho de Stanislavski e romper completamente com as convenções e com a representação, partindo para uma busca exclusivamente do “si mesmo” do ator como agente. O resultado da pesquisa poderia eventualmente ser assistido, mas não era produzido para o espectador. Como Grotowski afirma no artigo citado, a sede do trabalho não era o espectador, mas o próprio agente.

Dentro dessa discussão da dimensão de crise do teatro produzida pela modernidade, não se pode deixar de levar em conta a atitude provocadora que as vanguardas assumiram desde o início do século XX. Problematizando, de maneira geral, as fronteiras entre as artes, elas criam uma atitude crítica radical que leva a uma constante desestabilização das identidades de diferentes modalidades artísticas. Abre-se, com a radicalização das propostas vanguardistas, espaço para novas linguagens, como a *performance*, os *happenings*, a *body art*, tendências que já não se assumem como teatrais e que criam novos vocabulários, novas práticas e novas formas de trabalho para se diferenciarem do teatro. Muitas destas inovações, por sua vez, são incorporadas por diretores de teatro, tais como Bob Wilson, que utiliza como dramaturgia fragmentos de textos recolhidos de programas aleatórios de televisão, operando com o procedimento da *collage*, recorrente na *performance*.

O mesmo jogo que coloca em disputa sentidos diversos atribuíveis ao teatro leva, evidentemente, a uma desestabilização de sua identidade e de suas fronteiras. Dessa forma, uma das marcas do campo teatral contemporâneo seria a constante operação, em diferentes graus, de ruptura das fronteiras. A partir daí, as funções específicas de atores, dramaturgos, encenadores e demais agentes do fazer teatral assumem sentidos (e lugares) distintos, segundo os usos dos modelos em jogo, na dinâmica determinante da produção teatral contemporânea. A herança legada pelos textos de Stanislavski, Brecht, Artaud e Grotowski, aqui abordados, considerados fundadores do teatro moderno, é objeto constante de disputas em que artistas ou grupos de artistas lutam para mostrar quem é o herdeiro legítimo dos modelos de uma cultura teatral, cujo sentido não cessa de se construir e de se desconstruir, no interior dessa dinâmica contemporânea.

---

<sup>38</sup> Trecho original (livremente traduzido pelo autor do artigo): “Concerning the persons directly involved in Art as vehicle, I don’t think of them as “actors” but as “doers” (those who do), because their point of reference is not the spectator but the itinerary in verticality”. GROTOWSKI, Jerzy. From the theatre company to art as vehicle. In: RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova York: Routledge, 1995. p. 134.