



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Escola de Teatro – Escola de Dança

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

GIDEON ALVES ROSA

LEITURA DRAMÁTICA: UM RECURSO PARA REVELAÇÃO DO TEXTO

Salvador
2006

LEITURA DRAMÁTICA: UM RECURSO PARA REVELAÇÃO DO TEXTO

GIDEON ALVES ROSA

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Teatro, sob a orientação do Prof. Dr. Ewald Hackler

Salvador/Bahia
2006

R788 Rosa, Gideon Alves.

Leitura dramática : um recurso para revelação do texto / Gideon Alves Rosa . - 2006.

155 f. : il.

Inclui anexos.

Orientador : Prof. Dr. Ewald Hackler.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2006.

1. Leitura dramática. 2. Teatro. 3. Atores. 4. Espectador. I. Hackler, Ewald. II Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDU - 792
CDD - 792

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ewald Hackler por me despertar para a importância da leitura dramática e pela orientação deste trabalho.

A Robson Rosa pela paciência em me ensinar alguns truques da informática para melhorar a apresentação deste trabalho.

Aos alunos do curso de Interpretação da Escola de Teatro, que ingressaram no período 2000-2003, pela colaboração, contribuição e participação nas oficinas, especialmente, a Nelito Reis.

Aos colegas de turma do curso pelas discussões e sugestões, principalmente Vera Motta.

Aos diretores que gentilmente expuseram seus métodos de trabalho e contribuíram decisivamente para a elaboração deste trabalho.

A todos os atores que integraram o Ciclo de Leitura Dramática da UFBA no período 2000-2004.

A Tom Carneiro e Romi Nascimento por terem sido interlocutores constantes.

A Yumara Rodrigues por ter-me iniciado na leitura de textos dramáticos.

A Arembepe e à Fazenda América, por razões óbvias.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
SUMÁRIO	5
RESUMO	7
ABSTRACT	8
APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – A LEITURA, A REVELAÇÃO, A RECEPÇÃO.....	24
1.1 QUADROS SINÓPTICOS – ESQUEMAS DA RELAÇÃO ENTRE TEXTO-ATOR-DIRETOR-ESPECTADOR	39
1.2 – LEITURA DRAMÁTICA – UMA DECUPAGEM.....	41
1.3 UM ESQUEMA POSSÍVEL DE REVELAÇÃO DO TEXTO	48
1.4 INICIANDO UMA LEITURA	50
CAPÍTULO II – O ATOR, O TEXTO, O ESPECTADOR	56
2.1 UMA OFICINA.....	60
2.2. O DIÁLOGO	70
2.3. O PÚBLICO	74
2.4 OBSERVAÇÕES DA OFICINA DE LEITURA	78
2.5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS.....	83
2.5.1 MUDANÇAS.....	89
CAPÍTULO III – INTERPRETANDO EXPERIÊNCIAS	97
3.1 DIALOGANDO COM ALGUNS DIRETORES	100
3.2 DIALOGANDO COM ALGUNS ATORES.....	112
À GUIA DE CONCLUSÃO.....	119
APÊNDICE I.....	122
<i>Entrevista com Márcio Meireles, 32 anos de carreira, 80 peças, diretor do Teatro Vila Velha</i>	122
<i>Entrevista com Deolindo Checcucci, 37 anos de carreira, 60 peças, professor da Escola de Teatro da UFBA</i>	130
<i>Entrevista com Francisco Medeiros, 32 anos de carreira, 89 peças, professor da PUC-SP (Comunicação e Artes do Corpo)</i>	135
<i>Entrevista com Fernando Guerreiro, 28 anos de carreira, 60 peças</i>	138
<i>Entrevista com Celso Júnior, 18 anos de carreira, mestre em Letras, professor da Faculdade Social da Bahia, 35 peças</i>	141
APÊNDICE II.....	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	154
ANEXOS	155

RESUMO

No curso *zigzag* do processo histórico do teatro, vê-se, nos primeiros anos do século XXI, as atenções voltarem-se novamente para o texto como matriz primária da montagem teatral. Quando se parte de um texto pré-formulado, independentemente da estética e da estilística que se imprime na montagem, a leitura dramática pode ser utilizada de maneira sistemática como instrumento capaz de sustentar parte da montagem de teatro, oferecendo uma base segura para o preparo de futuros encenadores. Como fundamento teórico, foram usados elementos da Teoria da Recepção, a partir de Hans Robert Jauss, uma vez que todo o esforço criativo da montagem é empregado para a apresentação diante da platéia. Os textos de Patrice Pavis, principalmente na sua Teoria do Ator, fornecem uma segunda parte das referências que já influenciaram uma série de encenadores contemporâneos, que concebem seu trabalho no palco com o olhar agudo na relação estreita com o espectador. Na ótica do presente estudo, o trabalho do ator na leitura dramática e na sua prática no palco não é colocado como algo que acontece isoladamente, mas como uma tarefa que se espelha e só se completa na percepção da platéia.

Palavras-chave: texto; leitura dramática; teatro; recepção; ator; espectador.

ABSTRACT

In accordance with the *zigzaging* course of theatre history, the first few years of the 21st Century have witnessed a return to the text as a starting point for theatrical production. When one works with a pre-formulated script, independent of the production's aesthetic or style, dramatic reading can be used in a systematic way as a means of aiding the montage process, offering future directors a secure base and a sound training. The Theory of Reception, and in particular the work of Hans Robert Jauss, have served as a theoretical base for this work, since, in any production, the creative effort is always channeled towards a public presentation. Patrice Pavis' texts, principally his Theory of the Actor, have also been fundamental, in that they have provided a great deal of the references that have influenced a series of contemporary directors who conceive their work on stage in relation to their direct rapport with the spectators. This present study forwards the notion that the work of the actor during a dramatic reading and on stage is not something that happens in isolation, but is only completed when the perception of the audience is involved.

Key words: text; dramatic reading; theatre; reception; actor; spectator.

APRESENTAÇÃO

Resultado da experiência adquirida como ator em 25 anos de atividades, três semestres de cursos, estudos e pesquisas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), esta dissertação é consequência de observações contínuas, durante os últimos quatro anos, do processo de criação do ator utilizando a leitura dramática como instrumento. Não posso omitir a contribuição de pessoas e instituições que, decisivamente, trabalharam para o aperfeiçoamento técnico dos meus levantamentos e experiências resumidas nesta dissertação.

Minha trajetória de estudos superiores começa com o ingresso, em 1979, no curso de Comunicação, na Universidade Federal da Bahia, com habilitação em Jornalismo. Em 1982, logo após a conclusão, ingressei no curso de Economia, que resultou inconcluso, por causa do meu envolvimento constante nas atividades, ora do teatro, ora de jornalismo. Minha formação e profissionalização como ator deu-se através de vários cursos livres com professores como Cleise Mendes, Jurema Penna, Yumara Rodrigues, Paulo Dourado, Nilda Spencer e Dulce Schwabacher, dentre outros. Em decorrência das demandas profissionais das atividades de ator e jornalista, interrompi meus estudos acadêmicos durante 22 anos, até que, no primeiro semestre de 2004 ingressei no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Este trabalho é parte essencial para aquisição do título de mestre.

Num momento em que o teatro converge sobre todas suas vertentes e modismos na tentativa de ampliar suas possibilidades de comunicação, meu intuito com esse estudo é retornar ao que existe de mais recorrente e perene no registro do Teatro Ocidental: o texto. Não pretendo criar uma metodologia para o ator em que sua criação fique subordinada ao texto, mas contribuir

para o delineamento de um conjunto de diretrizes oriundas de uma prática. Durante essa prática – para a qual o programa Contexto Cênico, da Escola de Teatro, foi fundamental - ficou evidenciado que a utilização sistematizada da leitura do texto ajuda sobremaneira qualquer processo criativo, desde que o ponto de partida seja um texto previamente escrito.

Depois de 25 anos trabalhando no palco, percebi as inúmeras dificuldades de atores e diretores em lidar com o texto em termos práticos. Há uma tendência, percebo, a se criar rotinas e mecanismos de adaptação e eliminação parcial do texto para não enfrentar o trabalho árduo de compreendê-lo em toda sua extensão e todos os seus aspectos. Mas não desejo estabelecer qualquer juízo de valor sobre isso, porque certos trabalhos no palco, que não se concentram especialmente no texto, podem ser igualmente válidos para a pluralidade da estética e estilística do teatro. Nesta pesquisa, que se insere na linha temática II: Poéticas e Processos de Encenação, do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, desejo investigar a relação de atores e diretores com o texto, e, naturalmente, o efeito desse trabalho na recepção com o público.

Stanislavski já deu atenção ao aspecto da recepção em seu livro **A Construção da Personagem** (1949), quando escreveu, “quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora¹”. Se se toma o texto como ponto de partida do trabalho teatral, o ator precisa treinar seu corpo, que é fonte e caixa de ressonância da sua voz, e da articulação do seu raciocínio. Nesse processo elementar, a utilização da voz, a construção de uma articulação perfeita combinada a todos os elementos capazes de afinar a percepção através de detalhes e nuances interpretativas se revelam através de um texto falado que foi trabalhado de maneira eficiente e técnica. Enquanto desenvolvia minhas atividades artísticas, entre 1979 e 1995, segui paralelamente a carreira de jornalista, atividade que me rendeu vários prêmios e alguma distinção

¹ STANISLAVSKI. Constantin. *A Construção da Personagem*, Editora Civilização Brasileira, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1976, p. 96.

profissional. Publiquei matérias no jornal suíço **Tages Anzeiger** (Zurique), capa de uma edição da revista **Theater** (Zurique) com uma matéria sobre o teatro brasileiro, e fiz quatro coberturas internacionais como repórter especializado em Dança, nas edições da Bienal de Lyon de 94, 96, 98 e 2000. Paralelamente ao trabalho de ator, me envolvi em montagens a partir de diversos autores universais, de Tchekhov a Brecht, Mazohl e Koltès, além de diversos dramaturgos que situam seus temas em material regional, dentre os quais, Guimarães Rosa e Nelson de Araújo.

Em 1988, durante temporada na Suíça, freqüentei cursos livres de francês e história na Universidade de Zurique. Essa experiência foi bastante enriquecedora em minha formação, pois me permitiu ler, no original, importantes autores de língua francesa, como Mauriac, Malraux e Camus, dentre outros. Foi também possível ampliar meu universo de leitura para jornais e revistas especializadas, representantes de uma tradição jornalística em que o juízo crítico é parte intrínseca do discurso analítico.

INTRODUÇÃO

“O ator deve esquecer as fórmulas fáceis! Deve esquecer suas artimanhas! Deve esquecer seu idioma! As palavras e o significado das palavras! O que ele fala deve lhe ser estranho, incompreensível, como se, de repente, ele falasse chinês, como se sua boca falasse uma língua que sua compreensão não atinge! Ele deve perder a confiança em si! Deve esquecer tudo que aprendeu! Todas as suas experiências, ele deve esquecer! Também a Psicologia, com sua seriedade pretensamente irrefutável, na qual de tão bom grado confiamos! Essa mesma Psicologia, senhor assistente, é a peste do nosso século! A gente deve se tornar totalmente ignorante e estranho a si mesmo! E aí, meu amigo: o grande vazio! Só então o ator, um outro Parsifal, está pronto para voltar o olhar a todas as revelações - para o todo nunca visto do primeiro dia da Criação, para o todo incomparável!...” (Feuerbach, in *Eu, Feuerbach*, de Tankred Dorst, edição dos Institutos Goethe do Brasil, 1989, pág. 10)

Em geral, as pessoas pensam que atuar consiste apenas na capacidade de reproduzir diálogos. Na realidade, atuar tem pouco a ver com a reprodução de diálogos. O diálogo como elemento de teatralização tem tradição milenar e está intimamente ligado a uma habilidade subjetiva de se criar imagens. O presente trabalho busca compreender a produção dessas imagens através da leitura dramática, isto é, a leitura como recurso que antecede a encenação. A presente dissertação se movimenta nesse espaço entre o texto escrito e a sua transformação para a cena.

A leitura dramática se concentra na essência do ato teatral: reproduz exclusivamente o texto do dramaturgo sem se preocupar com toda a

parafernália da cena, tais como seqüência de ações, marcação, cenografia, iluminação, indumentária, maquiagem, efeitos sonoros e especiais, elementos que estão integrados e “montados” no espetáculo teatral, e cujo resultado, composto, nós chamamos, com toda razão, *montagem*. Evidentemente porque agrega, fora do texto falado (um monólogo, um diálogo, coro, aparte², etc.), todos esses recursos auditivos e visuais que, no palco, conferem ao espetáculo teatral essa sua natureza composta. A leitura dramática revela basicamente as falas das figuras, com as suas intenções emocionais, psicológicas, racionais etc., acompanhadas com um desenho reduzido, um esboço suscito das ações e reações que resultam das implicações racionais, emocionais e psicológicas das *personae dramatis*. Frequentemente tem um ator que lê as rubricas³, enquanto elas são necessárias para a complementação e acompanhamento das falas. Como se vê, a leitura dramática representa algo que se pode chamar de “teatro para cego”, se considerarmos que às vezes uma leitura pode avançar tanto, que extrapola o seu espaço e começa a se envolver com o jogo sutil das ações, da fisionomia do corpo e do gesto.

Mas isso só acontece quando os atores conseguem amadurecer a leitura, ganhando bastante autonomia para se soltar do texto e usar a partitura de seus registros físicos, transformando assim o evento que era originalmente destinado a ser um mero ato para “ouvir o texto” num ato misto que apela

² Recurso expressivo com que um personagem apresenta seu pensamento em voz alta, “sendo ouvido apenas” pela platéia (muito usado no teatro francês do séc. XVIII, quando servia para ilustrar o estado de espírito de um personagem, passou a expressar, na atualidade, comentário especialmente irônico, às vezes épico, endereçado à platéia). Esse aspecto também parece relacionado ao que na literatura é classificado de “monólogo interior”, um recurso literário que trata de reproduzir os mecanismos do pensamento no texto, tais como a associação de idéias. Caracteriza-se principalmente pela fusão do mundo exterior e o mundo interior imaginado por algum dos personagens. O monólogo interior parece consistir, sobretudo, numa súbita (e não anunciada) passagem da terceira para a primeira pessoa no universo do discurso literário. Em sua forma mais extrema, denomina-se “fluxo” ou “corrente de consciência”. No teatro, esse recurso se manifesta ao se interromper o fluxo da ação para que a platéia conheça o pensamento interior de uma determinada personagem. Segundo o poeta e ensaísta Paulo Leminski, o monólogo interior representa um princípio de economia narrativa. E, conseqüentemente, um aumento de velocidade no tempo do texto e da leitura. Apesar de James Joyce ser apontado como o rei do monólogo interior, estudos apontam para o fato de que ele teria descoberto o recurso em *Les Lauriers Sont Coupés* (1887), de Édouard Dujardin, representante do movimento simbolista.

³ Em teatro, todas as indicações fora do texto falado que orientam atores e diretor nas inflexões da fala e das marcações, expõem para o cenógrafo as linhas gerais e detalhes essenciais do cenário, para o figurinista, indicam a característica do vestuário, apontam efeitos para sonoplastia e iluminação. Esse recurso, todavia, não é recorrente em toda obra dramatúrgica. Há aqueles, como Strindberg e Ibsen, que lançam mão de minuciosas rubricas, algo muito próximo das descrições dos romances. Em outros, porém, a exemplo de Koltès, a rubrica raramente surge em sua obra.

também ao “drama visual”. É nesse momento que se pode falar de uma leitura dramática bem sucedida.

Em 25 anos de atividade como ator, tive o privilégio de aproximar-me de textos possuidores de uma magnífica tessitura poético-dramática como **Anatol**, de Arthur Schnitzler, **Na Solidão dos Campos de Algodão**, de Bernard-Marie Koltés, cujo original me aventurei a traduzir para o português, **A História do Zoológico**, de Edward Albee, e, dentre outros, **Arte**, de Yasmina Reza. São apenas exemplos de textos que fornecem magistralmente o material que me proponho a registrar neste trabalho. Sempre acreditei que a matéria-prima principal para a composição de uma personagem está “escondida” nas palavras e nos silêncios do texto, ou seja, no que ela fala, no que ela ouve, no que ela não diz, e, finalmente no que ela, através do ator, escuta da platéia.

O encontro com aspectos muito particulares da arquitetura do texto dramático intensificou-se com a coordenação do Ciclo de Leituras Dramáticas da Universidade Federal da Bahia a partir do ano 2000. Esse redescobrimento do texto é, reconheço, apenas uma das muitas possibilidades que vislumbro para o processo de criação de um ator. Em minha opinião, pode ser o mais rico, concentrado e exigente, porque sua elaboração exige precisão técnica em muitos domínios, principalmente, da voz como extensão do corpo. Na outra ponta, esse processo deixa entrever que a intuição soberana de um ator somente encontra suporte quando ele desenvolve grande capacidade técnica, porque só esse domínio garante uma longa e multifacetada carreira. Construir uma cena, encontrando o ritmo ideal das falas, as pausas, os tons do que é dito, os deslocamentos das personagens no espaço, a imobilidade e até mesmo as transgressões e modificações de sintaxe do texto original, é um trabalho sistemático-artesanal, como qualquer outra atividade teatral.

O ator, durante esse processo, é como um compositor que retrabalha a sua partitura com todas as colcheias, mínimas, breves e semibreves, discutindo compassos ternários ou quaternários, e as pausas, em última instância, as grandes desafiantes da canção teatral.

Na leitura, o ator está solitário diante do espectador, mas certamente sempre determinando a construção adequada das imagens. De um certo modo

ele está mais vulnerável diante de sua platéia, pois, enquanto lê, freqüentemente, prescinde de adereços, cenografia, sonoplastia e todos os elementos constitutivos da atmosfera teatral. Na leitura, o ator tem a oportunidade de provocar, no espectador, uma profusão de imagens a partir de sua capacidade de reelaborar e empregar palavras. Essa reelaboração – uma recriação, para ser preciso – vai muito além do texto dramático escrito. Na reconstrução das palavras, até que elas se reconfigurem em imagens (diversa e multifacetada para cada espectador) o ator precisa dominar seu corpo⁴, o que, por sua vez, será percebido na voz. Para isso, é preciso que o corpo dele esteja treinado para produzir imagens que sejam capazes de se refletir nos espectadores. Nesta dissertação tentarei esboçar esquemas e processos que levem à abordagem da leitura de um texto.

O trabalho do ator e as atividades no teatro, de um modo geral, parecem estar ao alcance de qualquer um que decida fazer teatro. Essa opinião, porém, muda quando se trata de outras áreas: Medicina, Arquitetura, Engenharia, por exemplo, pois ninguém reivindica o direito legítimo de exercer essas atividades sem possuir talento ou estar devidamente habilitado. Subliminarmente, deve-se pensar que a atividade teatral deve ser algo menor, uma área na qual não se exige grande treinamento para exercê-la. Diante desse equívoco, gosto de provocar dizendo que não é qualquer um que trabalha em teatro, uma afirmação que, ocasionalmente, pode causar furor entre educadores que utilizam técnicas teatrais como veículo de suas metodologias.

Logo, observo também, que nem todo ator pode se colocar diante de uma platéia e começar a ler um texto. Essa tarefa exige uma habilidade específica, um esforço sistemático e um longo treino na utilização da voz. A voz é um dos recursos perceptíveis do conceito de corporeidade que concebe

⁴ Em muitos trechos desse trabalho, vou me referir à necessidade de desenvolvimento técnico do ator. Essas afirmações recorrentes não implicam, em momento algum, que exista para a Leitura Dramática um treinamento particular que não seja àquele que é dispensado aos alunos de Interpretação em sua formação. Talvez, seja necessário esclarecer que as referências constantes sobre esse problema apontem para uma deficiência na utilização da técnica de corpo e voz dos alunos de Interpretação, principalmente da Escola de Teatro da UFBA, que parece negligenciar – e não me proponho a explicar as razões – uma formação que valorize o domínio de técnicas do corpo e da voz. Esta conclusão advém exatamente da observação dos alunos-atores durante as leituras. De modo freqüente, eles foram incapazes de responder às exigências investigativas estéticas e estilísticas de um texto utilizando material espontâneo e próprio.

voz e corpo como elemento único. E, nesse aspecto, a idéia da intercorporeidade, do corpo sinérgico, ganha o seu sentido preciso. Mas não vou me deter especialmente sobre esse assunto. Se o trago à tona é apenas para não ser acusado de querer dissociar o corpo da voz. A voz é, como diz Paul Zumthor (2000, p.19), “apenas expansão”, e representa a expansão do corpo.

Eu penso num aprofundamento das técnicas e preparativos do ator através da leitura do texto para que este processo enriqueça os diversos caminhos que existem na encenação, caminhos constantemente redefinidos pelos diretores. Não pode haver, em princípio, rejeição a qualquer dos modos existentes de montagem de uma peça. Todos os métodos, as estéticas, processos e abordagens podem ser válidas num determinado momento da montagem teatral. Um juízo de valor sobre a eficiência de um ou outro método cabe ao espectador-crítico quando contempla o resultado.

A leitura dramática não representa um modelo ou uma fórmula que sustenta, por si só, a montagem de uma peça. Trata-se tão somente de uma etapa indispensável, não apenas para o ator e o seu desempenho num texto específico, mas também de um avanço no processo que define os princípios estéticos-estilísticos de uma montagem, mesmo quando se trata de um trabalho cênico com maior ênfase no trabalho corporal ou em imagens musicais.

As estruturas musicais⁵ da montagem já se encontram pré-estabelecidas no texto. Trata-se do legado poético do autor. E mesmo um texto falado, resultado de tradução, não raras vezes, consegue revelar a pulsação poética do original.

É essa a musicalidade que o ator absorve quando se aprofunda no texto escrito e consegue transferir as suas intenções para a sua fala. Ele aprende a manejar o texto, construir a sua partitura e chegar com as imagens contidas no texto até à imaginação do espectador. Essa partitura representa a espinha dorsal da interpretação do ator, porque contém todas as circunstâncias internas e relações racionais e emotivas entre as personagens. Ao partirmos

⁵ Uma peça teatral é eficiente quanto maior for a musicalidade das falas trabalhadas pelo ator. O texto falado deve parecer uma partitura musical em execução diante do espectador.

das personagens atuantes, elas se superpõem e se entrelaçam – formando a tessitura complexa do processo dramático.

Parece claro que estou tratando aqui do texto falado e que o texto escrito, na sua natureza literária e poética pouco tem a ver com o texto que os atores intencionam dizer no palco. O texto falado configura uma parte essencial da cena teatral e representa apenas uma das inúmeras modalidades passíveis de compreensão do texto literário. Gostaria de tomar emprestado o conceito de poesia vocal de Zumthor (2000), que propõe uma autonomia relativa da obra em relação ao texto nas formas poéticas transmitidas pela voz. A partir dessa idéia Zumthor explica que o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e... as relações entre representação e o vivido.

A questão do ambiente cultural é um domínio que me desperta bastante interesse, precisamente, no que se refere ao ambiente no qual os atores forjaram suas experiências como artistas e indivíduos. Há indícios de que uma leitura pode ter impactos muito diferentes em razão dessa diversidade, mas aqui se abre um campo muito amplo em que se envolvem muitas variáveis e eu não desejo enfrentar a complexidade dessas questões neste trabalho. Não posso, porém, deixar de marcar minha preocupação com os aspectos culturais dos intérpretes. São aspectos capazes de provocar correlações completamente inesperadas entre os atores, produzindo resultados que se distanciam ainda mais da obra escrita. Mas esse viés cultural eu não pretendo incluir neste estudo.

É extremamente impreciso datar-se o surgimento da leitura dramática⁶. A leitura em si, e não a leitura dramática, mas a leitura de textos poéticos em voz alta é uma atividade intimamente ligada a questões da evolução da sociedade humana, particularmente no aspecto da popularização da escrita, atividade que ficou muito tempo reservada aos aristocratas e religiosos. Aparentemente, enquanto a aristocracia e a Igreja mantiveram seu controle sobre as letras, e os homens letrados eram poucos e circulavam entre esses

⁶ Aqui caracterizada como atividade desenvolvida a partir de um texto dramático produzido expressamente para ser encenado ou lido por atores diante de um público. Nesse sentido, aparentemente, não existe um registro histórico preciso de quem e quando se fez uma leitura dramática como tal.

dois universos, a leitura em voz alta era um hábito comum na corte, entre os aristocratas. A leitura silenciosa passou a ser um fenômeno usual no Ocidente somente a partir do século X (Manguel, 2004, p. 59) e consolidou-se mesmo depois do século XIII. Antes disso, ler em silêncio era algo incomum. Por ausência de letramento ou por imposições da Igreja – que considerava a leitura silenciosa um campo fértil para o demônio – houve sempre um campo aberto para a oralidade através dos *joglars*⁷ que perpetuaram poemas e foram a matéria-prima das obras que se imprimiram mais tarde, tão logo a escrita se popularizou e o hábito de ler em voz alta e coletivamente foi diminuindo a partir do século XIII (Zumthor, 1993, p. 66).

Trago à tona a tradição dos *joglars* porque o modo como eles veiculavam a poesia – itinerantes – jamais a partir de uma escrita, mas, da oralidade, exigia deles grande habilidade performática, com grande habilidade de elocução, assim como corporal. Essa oralidade dos *joglars*, talvez, seja o que há de mais próximo para se correlacionar com as técnicas de leitura dramática hoje em dia. Embora, a leitura dramática parta de um texto pré-concebido para ser lido no teatro e, na maioria das vezes, destine-se a uma encenação. Mas nessa tradição oral que reunia platéias para ouvir poesia executada por artistas – mas não gozavam facilmente desse status devido a perseguições da Igreja Católica que viam neles distrações inspiradas pelo diabo – nômades, é que se pode ver a forte tradição entre a voz falada e a atração que ela provoca sobre as platéias. E mesmo depois da popularização da escrita, ler em público e para um público continuou uma tradição para literatura. Ler em público sempre foi o fórum ideal para apresentação de novos poemas, peças, romances, canções etc. E grandes nomes da literatura mundial, a exemplo de Goethe, “publicavam” seus trabalhos primeiramente em leituras promovidas em salões literários da aristocracia e da alta burguesia.

Essa tradição foi herdada pelo Brasil, um país que somente após a chegada da Corte portuguesa em 1808 teve autorizada a criação de uma imprensa e a circulação de livros. Nessa época, cerca de 90% dos brasileiros

⁷ Menestrel nômade, uma espécie de saltimbanco, que recitava ou cantava versos, fazendo-se acompanhar de algum instrumento.

eram analfabetos. Somente em 1817 há alguns poucos registros de comércio de livros, e isso se dá com a intermediação do Estado que vigiava tudo em nosso País, a tradição da leitura prolonga-se por um instrumento muito conhecido até hoje como sarau. A leitura dramática é considerada um ponto alto dentro de um sarau, que inclui cantadores, declamadores e leituras diversas, muitas vezes, realizada pelos próprios autores. Os saraus reúnem artistas que resolvem trocar suas experiências, mas é um encontro no qual as pessoas podem intercambiar vários tipos de informações. Atualmente, existem até grupos que se propõem a modernizar os saraus, realizando-os virtualmente, isto é, via internet.

Aqui na Bahia, os saraus sempre existiram. A instituição dos grêmios literários é, até hoje, um traço presente dessa tradição nas comunidades baianas que se formaram desde os primórdios da Nação. Em cidades tradicionais da Chapada Diamantina, do Baixo Sul e do Sul da Bahia os grêmios literários abundavam. E era tradição dentre as famílias mais abastadas a existência de um piano num lugar de honra na sala das famílias abastadas. Era naquele salão onde aconteciam os encontros artístico-sociais das famílias. Parece claro que esses saraus representavam um espaço de socialização importante, um lugar que demarcava uma espécie de território de prestígio, e delimitava o grau de hegemonia de um determinado nome sobre os outros, estabelecendo uma certa hierarquia na comunidade. Na história da pintura, principalmente nos séculos XVIII e XIX, são inúmeros os registros de cenas em que as pessoas são representadas lendo sozinhas ou coletivamente.

Mas há de se reconhecer que essa tradição tem longa história em todas as regiões do Brasil, principalmente entre Rio de Janeiro e São Paulo, onde florescem iniciativas de universidades, associações e prefeituras como a da cidade de São Paulo em favor dos saraus. Na Bahia, conforme conta a atriz Nilda Spencer, quem destacou a leitura dramática dos saraus foi Martim Gonçalves, em 1956. Segundo ela, os alunos da primeira turma do curso de Interpretação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia eram inovadores. Eles entravam nos transportes coletivos para fazer pequenas leituras – e trechos de peças ou peças inteiras - em meio aos passageiros.



Leitura dramática realizada em ônibus por alunos da primeira turma de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA, em 1956, com direção de Martin Gonçalves. Foto: Acervo da ETUFBA.

Talvez essa tenha sido a primeira tentativa, naquela época, de popularizar a leitura dramática – até então um dos elementos integrantes dos saraus, uma atividade historicamente ligada às elites intelectuais e financeiras. Na Bahia, porém, a tentativa mais consistente de popularização deu-se nos anos 80 com a retomada de um projeto permanente de leituras dramáticas organizado e dirigido pela atriz Yumara Rodrigues para a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Nos dois últimos séculos, a leitura de textos dramáticos em público tem sido uma tradição no Brasil como em todo o mundo. Um documento comprobatório contundente é a peça *O Meio do Mundo – A Grande Revista Bahiana*, de Sílio Boccanera Jr.⁸. Nessa peça, há um ato que se chama “Escritores em Penca” e ação passa-se no ano de 1898, o que corresponderia dizer, “época atual”, já que o texto foi produzido naquele ano. Os personagens do ato não são ninguém menos do que os escritores, os dramaturgos da época, que se disputam para ver quem terá a peça escolhida para montagem. É uma disputa acirrada, cada um desejando demonstrar as qualidades do seu texto e estilo. Há, até uma longa discussão sobre a comédia histórica cuja descoberta é reivindicada por um dos dramaturgos. O ato é

⁸ JÚNIOR, Sílio Boccanera. *O Meio do Mundo – A Grande Revista Bahiana*, escrita com a colaboração de Alexandre José Fernandes entre os anos de 1897 e 1898, conforme cópia nos arquivos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Foi adaptada e encenada em 1977 por Roberto Vagner Leite.

simplesmente a representação de uma cena de leituras de peças as mais diversas que parece revelar haver uma certa “auto-censura” dentre os dramaturgos da época para decidir o que seria mais conveniente encenar diante dos padrões da época. Em meio a uma crítica severa ao hábito dos baianos de sempre chegar atrasados aos eventos, vão-se revelando as qualidades que deve possuir o texto a ser montado. Senão, vejamos o pequeno trecho abaixo:

Dr. Castro – Então vamos ter hoje leitura de peças novas?

Floripes – É verdade, que medonha cacetada!...

Dr. Castro – E qual é a peça que Sepúlveda vai montar?

Evangelista – Não sabemos por ora; pois se vamos escolher ainda...

Octaviano – Nós precisamos é de uma revista, de uma revista com maxixe; mas que não ofenda a moralidade das famílias.

Floripes – E onde foi que você viu um maxixe ofender a moralidade das famílias? O maxixe é a contradança dos pobres.

Há certa ironia quando a personagem diz “peças novas”, certa crítica a uma produção contínua de novas peças para, em seguida, se chegar ao ponto crucial sobre qual a peça que se deve montar. Enfim, fica transparente que todos os dramaturgos se reúnem diante de alguns amigos para decidir qual o texto que pode ser encenado e, principalmente, qual conteúdo pode ser veiculado.

Voltando ao presente, digo que é a partir do ciclo contínuo de leituras dramáticas da Escola de Teatro da UFBA que desperta meu interesse por esse gênero de apresentação de um texto, isto é, por essa etapa da produção teatral. A partir do ano 2000, quando passo a coordenar o ciclo, emprego meus conhecimentos da área de Comunicação para realizar um trabalho de popularização e organização que, em quatro anos, conseguiu incluir as leituras dramáticas dentro eventos culturais mais notórios da cidade (*vide recortes de jornais em Anexo*). Desde então, aumentou o número de teatros e instituições que passaram a desenvolver seus próprios ciclos de leitura, numa indicação clara de que esse recurso integra definitivamente o repertório da produção cultural soteropolitana.

O importante, porém, foi notar que as leituras eram, no entanto, claudicantes em sua produção por causa da ausência de diretores e atores treinados⁹ para ler um texto, e apresentá-lo com eficiência teatral. Foi a partir dessa falta que propus a criação das oficinas de leitura dramática, como atividade extracurricular agregada ao programa permanente de leituras dramáticas. Essa proposição despertou o interesse não só dos alunos do curso de Interpretação, mas também dos integrantes do curso de Direção, que passaram a reivindicar um espaço para poder realizar um estudo mais sistemático da abordagem do texto previsto para montagem.

Como abordagem central a oficina desenvolve a natureza comunicativa do teatro: treina os recursos da interação do ator com a platéia. Compreensão de texto e a sua concepção teatral adequada decidem a eficiência não apenas da leitura dramática, mas também da montagem subsequente. Essa ênfase no texto e sua leitura cria, na primeira fase da oficina, um paradoxo para o ator: o tempo todo ele é impelido a exercer uma comunicação com seu corpo e, com isso, percebe a necessidade de descobrir as potencialidades do estudo sistematizado da voz, que é naturalmente compreendida como uma extensão do seu corpo. Assim, essa comunicação só se torna eficiente quando o ator aprende a construir imagens a partir das relações internas dos diálogos, das relações entre as personagens. É uma intensa busca nas entrelinhas; um mergulho no jogo da recriação daquilo que surge quando o texto escrito se transforma no que se pode chamar de “ficção do espontâneo”, ou o ato teatral, i.e., na imagem com sua essência viva.

Ao construir o horizonte teórico, no capítulo I, *A Leitura, A Recepção, A Revelação* preferi abrir um subitem para falar da leitura dramática como uma espécie de “decupagem”. É a partir daí que começo a desenvolver os aspectos práticos da leitura com vistas a uma revelação do texto. Tomo como referências as idéias do teórico norte-americano David Ball, que parece trazer uma contribuição toda baseada na prática – exatamente como pretendo fazer nessa dissertação. O aporte teórico serve para dar suporte; no entanto, é a experiência prática que o presente trabalho levanta através de entrevistas com

⁹ “Treinados” aqui é empregado no sentido de habituado a dedicar atenção especial do projeto de encenação a leitura dramática do texto.

alguns diretores e estudantes (envolvidos nos últimos quatro anos com as leituras dramáticas pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia) que, enfim, fornecem uma visão mais ampla de como a leitura dramática é tratada pelo mercado baiano.

O capítulo II, *O Ator, O Texto, O Espectador*, descreve os processos e etapas utilizadas na abordagem de um texto previsto para uma leitura dramática. O objetivo geral é mostrar como um texto pode ser revelado até o momento em que ele entra na fase decisiva da encenação; concentra-se no processo perceptivo do ator, e como a crescente compreensão do texto interfere no processo criativo dos mais variados aspectos da montagem.

Interpretando Experiências é o título do capítulo III, que reúne entrevistas com os diretores Francisco Medeiros (São Paulo), Celso Júnior, Fernando Guerreiro, Márcio Meireles, Deolindo Checcucci, estes últimos baianos. Estão presentes ainda as opiniões de alguns estudantes e atores que integraram as leituras dramáticas realizadas nos últimos quatro anos. Nessas últimas entrevistas surgiu um interesse particular para investigar as estratégias empregadas pelos diretores nos trabalhos com textos teatrais.

“Vocês têm o relógio, mas nós temos o tempo”
Ditado popular africano

CAPÍTULO I – A LEITURA, A REVELAÇÃO, A RECEPÇÃO

Quando penso na existência variada de textos, vislumbro, logo em seguida, vários tipos de leitura – sobre as quais, evidentemente, não me debruçarei. Meu interesse recai sobre a leitura dramática, trabalho resultante do estudo de um texto dramatúrgico pré-concebido e a conseqüente utilização desse instrumento como auxiliar no processo de encenação, assim como recurso para a apresentação simplificada de um texto. E, nessa perspectiva, a leitura é percebida apenas como recurso para a revelação do texto. Nos últimos anos, seguindo uma tendência evolutiva, os estudos da recepção na literatura (Jauss, 1972) e no teatro (Pavis, 2002) têm apontado para um interesse crescente acerca do papel do espectador; uma tendência em oposição ao que acontecia quando somente o ponto de vista do realizador era levado em conta. Esslin faz uma observação interessante quando diz:

O autor e os intérpretes são apenas metade do processo total: a outra metade é composta pela platéia e sua reação. Sem platéia não existe drama. Uma peça que não é encenada é apenas literatura. (ESSLIN, 1978, p.26)

Eu gostaria de tomar, mais uma vez, o teatro como um instrumento de comunicação. Em se tratando de uma atividade de comunicação, numa perspectiva contemporânea, é importante considerar o teatro sob o olhar da prática do ator e do diretor, incluindo a recepção e o espectador, que tem um papel decisivo. Observo, freqüentemente, uma espécie de intercâmbio entre palco e platéia, fazendo parecer cada vez mais evidente que o espectador, de algum modo, exerce uma influência decisiva sobre o espetáculo. O texto, quando submetido a uma leitura dramática, sofre um processo de metamorfose provocado pela intervenção do ator e do diretor. Precisamente, quando um ator pronuncia as palavras de um texto, ele já deve possuir um treinamento técnico eficiente para utilização do corpo e voz num movimento único que desencadeie um processo de criação de imagens. Esse processo de criação de imagens provoca no espectador uma outra sucessão de imagens, de modo espontâneo e instantâneo. Realizar esse processo do surgimento de imagens é o ponto desafiador da leitura dramática.

O teórico francês Patrice Pavis faz uma relevante digressão quase poética quando especula sobre a gênese do ator e do teatro:

Precisaríamos primeiro estabelecer a partir de quando o ser humano está em situação de ator, em que consistem os traços característicos do seu jogo. O ator se constitui enquanto tal desde que um espectador, a saber, um observador exterior, o olha e o considera como "extraído" da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distinta da sua própria realidade de referência. Não basta, porém, que tal observador decida que tal pessoa representa uma cena e, portanto, que é um ator (estariamos então no que Boal chama de "teatro invisível"): é preciso também que o observado tenha consciência de representar um papel para o seu observador,

e que a situação teatral fique, assim, claramente definida. Quando a convenção se estabelece, tudo o que o observado faz e diz já não é considerado como verdade indiscutível, mas como ação ficcional que só tem sentido e verdade no mundo possível, onde o observado e o observador concordam em situar-se (PAVIS, 1996, p.53-55).

É preciso esclarecer que não estou interessado numa leitura dramática que exclusivamente prioriza e se concentra na análise de texto. Essa análise tem a tendência de estabelecer um sentido através de uma decupagem que engloba a descoberta da intriga, mapeia as situações, mergulha na ação do drama, identifica os conflitos, etc. E, depois, aprisiona todos esses elementos no espaço-tempo de um espetáculo. Tudo isso serve perfeitamente a metodológica dissecação dramática da obra. Evidentemente são aspectos relevantes que podem contribuir para a compreensão da peça durante o processo. Mas não identifico eficiência nessa análise nas primeiras abordagens do texto porque ela sobrecarrega de informações a relação do diretor com os atores antes mesmo que a percepção individual possa ser estabelecida. Portanto, num primeiro momento, o diretor deveria provocar no ator a descoberta do “texto escondido nas entrelinhas”, *i.e.*, o texto escondido que vive por trás do “texto ostensivo”, como diz Esslin (1978). Somente assim, penso, o espectador estaria “livre” para decidir por si mesmo o significado específico da obra.

Eu não pretendo propor ignorar o conhecimento que a análise dramática do texto pode fornecer. Mas é preferível um processo de leitura dramática que mergulhe nas entrelinhas do texto e investigue o raciocínio das personagens, concentrando a atenção nas ações, as reações ou a falta delas, de

modo que se obtenha as respostas para duas perguntas básicas: *o quê* e *porquê*. É essa leitura que exige atores que percebam como opera o dramaturgo e que sejam capazes de revelar as suas descobertas para o espectador. São eles que sabem como utilizar os recursos disponíveis para interpretar, não apenas uma concepção muito pessoal do texto através da fala, mas também formas menos ostensivas tais como a imobilidade e o silêncio da cena teatral.

A leitura dramática preenche o espaço vazio em que o texto e o seu sentido permanecem ainda hipotéticos. Quando diretores e atores se exercem na práxis da leitura eles compreendem a situação dramática através do que as personagens dizem e não através de considerações sobre a composição dramática do texto. A leitura concentra logo – *ab initio* – na fonte mais vital do texto, que é a expressão muito elementar da figura e não na estrutura poética que foi dada pelo dramaturgo ao conjunto do texto.

Mais adiante tratarei das diferenças entre o discurso dramático no texto teatral, a língua teatral e a fala cotidiana. No primeiro momento de abordagem, a atenção deveria se concentrar sobre as particularidades do diálogo, do texto propriamente dito, e não sobre a complexidade das hipóteses do que as personagens representam e o que as cenas significam no contexto total da obra. É essa preocupação com a análise antecipada de cenas e personagens, antes mesmo de se entender o que se diz na cena que cria geralmente um hiato entre as intenções do diretor, da sua encenação; o que ela quer transmitir para a platéia e o que ela consegue transmitir.

Parece que a leitura oferece um material essencial para revelar a maneira como opera a cena entre o palco e a recepção da platéia sem os

elementos constitutivos finais de uma encenação. É por isso que confiro a leitura dramática seu papel essencial para o processo da encenação. A leitura, para o processo mais avançado da montagem, constitui apenas um dos elementos que estabelecem resultados para a encenação. Também existem, evidentemente, variadas outras formas de se fazer teatro. Não estou, absolutamente, interessado em promover a predominância, um “centrismo”¹⁰ do texto de que Ubersfeld (1996) fala. Eu quero introduzir na discussão a necessidade – para o diretor que resolveu escolher um texto com formalidade dramaturgica – de mergulhar o mais profundo possível naquele momento em que o texto escrito é traduzido para o palco na fala viva do ator.

Uma vez que se decide desenvolver o processo criativo da montagem a partir dos elementos que o próprio texto fornece para o idioma do ator, precisa-se, conseqüentemente, radicalizar o procedimento e extrair todas as potencialidades do texto-modelo, explorar e experimentar todas as suas possibilidades, na práxis da língua cênica. Quando se opta, dentro das inúmeras modalidades metodológicas de se fazer teatro, por um texto como ponto de partida, surge a oportunidade de testar numa leitura dramática – por assim dizer, a meio caminho – resultados intermediários. É a melhor maneira de testar a recepção da platéia. Uma leitura dramática eficiente antecipa a reação que o público terá diante da montagem concluída. É um preâmbulo para o que a estréia promete. É, também, a última oportunidade para

¹⁰ Posições como a Ubersfeld (*Lire le Théâtre I*) que critica os texto-centristas por desprezarem a encenação e critica os vanguardistas por não darem importância ao texto, também não me interessam. A questão, a meu ver, ainda não é esta. O semiologistas ficam muito preocupados com a apreensão do sentido dos signos do texto e da encenação. Mas isso, objetivamente, não me parece relevante. Por quê? Porque parece querer antecipar a percepção do espectador. Nesse raciocínio, é preferível deixar que os elementos do texto e da encenação trabalhem em convergência, numa fronteira tênue entre texto e cena, fazendo com que o sentido seja volátil, porque depende, sobretudo, do horizonte de expectativa do espectador (Jauss, 1972).

mudanças no processo da encenação ou para a desistência do projeto. Mas pode-se dizer que uma leitura bem sucedida, que consegue prender o espectador na atmosfera da mera palavra e sua força imagética, representa quase uma garantia para o sucesso da montagem, o que, dentro de um negócio de tão poucas certezas como o teatro, não é pouca coisa por si só.

Aqui surge uma outra pergunta: quem escreve determina também o sentido do texto? Provavelmente não, pois somente enquanto permanece impresso o texto dramático vai na direção de uma leitura preferencial¹¹. Quando se trata do teatro, tudo parece ambíguo, incerto e movimentado por montagens constantes, porque a possibilidade de “desconstruir”¹² o texto escrito e, depois, “reconstruí-lo” é condição *sine qua non* para a leitura dramática. O ator o ressignifica – porque apesar das palavras já possuírem um sentido prévio, o texto se desconstrói no processo de construção do texto cênico. E, finalmente chegando ao ponto que interessa que é a construção do texto cênico. Para esse processo é necessário a elaboração de uma carpintaria que desenvolva o trabalho a partir do texto escrito. Esse processo cênico desconstrói a hegemonia do texto escrito e recria um outro, um texto espontâneo, falado e teatral que parte da leitura do ator para o diretor e se dirige ao espectador. Mas esse processo não termina aqui. Ator e espectador terão sua relação modificada quando colocados um diante do outro. De modo muito subjetivo, à medida que o texto é representado (no universo

¹¹ A leitura preferencial é aquela que trabalha com significantes previamente definidos

¹² Sem correlação com o movimento desconstrutivista (Jacques Derrida), “desconstruir” é usado no sentido de não se submeter, *a priori*, à letra do poeta no momento da construção cênica. Esse desconstruir significa que o ator não deve se satisfazer com o texto ostensivo porque essa atitude o afastaria do raciocínio escondido nas entrelinhas.

formalizado de um espetáculo), os dois pólos parecem impor fortes influências um ao outro.

Esse aspecto da recepção está ligado à corporeidade do ator. Em *L'analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Patrice Pavis (1996) concentra sua atenção sobre a questão da troca que acontece entre ator e espectador; encontra e define duas categorias: *os efeitos do corpo* e a *propriocepção do espectador*:

...o corpo do ator não é um simples emissor de signos, um semáforo regulado para ejetar sinais dirigidos ao espectador; ele produz efeitos sobre o corpo do espectador, quer os chamemos energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo... Tais efeitos são mais eficazes do que uma longa explicação de signos gestuais pacientemente codificados e, depois, decodificados na intenção de um espectador-semiólogo médio. (PAVIS, 1996, p 53-65, tradução minha).

Na categoria de propriocepção do espectador, Pavis afirma:

... não se trata diretamente de uma propriedade do ator, mas da percepção interna, pelo espectador, do corpo do outro, das sensações, dos impulsos e dos movimentos que o espectador percebe do exterior e transfere para si mesmo (PAVIS, 1996, p.53-65, tradução minha).

Quando se segue esse raciocínio, pode-se perceber que o ator não tem total controle sobre como e o que será lido a partir do que ele faz. Por que isso acontece? A percepção do espectador é múltipla e diferenciada. Ela passa

por algumas variáveis, dentre as quais, identificação ou a não-identificação são relevantes. Ou, como Jauss¹³ aponta: o horizonte de expectativa¹⁴ do receptor determina sua recepção. Além disso, restam fatores sócio-econômicos e culturais que geram diferentes níveis de percepção. Eu considero ainda um ponto importante a notar: o pacto, a convenção com a qual o espectador e ator se colocam um diante do outro. Há um acordo tácito, um código previamente estabelecido para o entendimento da representação que se processa de modo único no teatro.

Para definir melhor essas idéias, farei a convergência entre dois teóricos, H. R. Jauss e o francês Patrice Pavis. Enquanto Jauss desloca o estudo da obra de arte literária para o universo do leitor – o que significa que nós compreendemos a obra a partir do diálogo que ela sempre estabeleceu com o receptor, Pavis (2000) coloca a prática teatral numa perspectiva inovadora, porque centra o discurso da obra no processo criativo do ator e diretor; na percepção do espectador e a sua reação que retorna em direção ao palco.

Muito se tem falado na Teoria da Recepção, principalmente nos meios literários e da comunicação. Evitarei, no entanto, ater-me ao percurso evolutivo desse conhecimento, preferindo trabalhar apenas com um de seus elementos: o Horizonte de Expectativa. Essa idéia desenvolvida por Jauss vem ao encontro da prática teatral porque confere ao espectador uma presença ativa diante do objeto observado. Uma das idéias fundamentais é que a

¹³ Hans Robert Jauss, teórico ligado à Escola de Constança (Alemanha). Nasceu em Haldelberg em 12.12.1921 e morreu em 01.03.1997. É um dos ícones da Teoria da Recepção.

¹⁴ Segundo Jauss, o horizonte de expectativa de um texto diz respeito às expectativas que o leitor nutre em relação ao texto. O universo de leitura de um texto dialoga muito intimamente com o horizonte de leitura que ele projeta. Nenhum leitor aproxima-se ingenuamente de um livro. Toda aproximação é intencional para suprir uma expectativa. No teatro, essa relação não é construída de maneira diferente.

aproximação do espectador em relação a uma determinada obra não se dá por acaso. A figura do destinatário abre-se a recepção movido por todos os referenciais anteriores que ele possui acerca do objeto.

Para o teatro, e, especificamente no caso da leitura dramática, cuja apresentação é quase sempre única, esses referenciais do espectador são fundamentais para que ele se sinta motivado a aproximar-se do objeto. Para o espectador-leitor é como se a obra não fosse uma novidade no sentido estrito, mas uma oportunidade de reaproximação em relação a algo cujas características já lhe são familiares. É como se todas as referências estivessem implícitas, de modo que o espectador-leitor aumenta sua predisposição a recepção, naturalmente porque ela evoca coisas, assuntos e temas já vistos. Isso, porém, não quer dizer que essa expectativa – à medida que a obra avança diante dele – não seja reorientada ou rompida apesar de toda sua predisposição emocional. É a relação do espectador com o objeto visto naquele momento comparado a todos os referenciais antecedentes dele que se constitui no processo de instauração e modificação do horizonte de expectativa, uma vez que ele pode se modificar à medida que o discurso avança.

Sob a perspectiva do horizonte de expectativa, pode-se compreender a relação entre o teatro e o espectador-leitor como um processo de estabelecimento de relações, uma espécie de fusão de dois horizontes: o da obra e o do espectador-leitor. A relação de um espectador com a obra corresponde diretamente a seu horizonte de interesses, seus desejos, suas necessidades, assim como sua classe social e sua história pessoal. Mas esses

aspectos sociológicos, assim como os culturais, não entrarão no mérito desse trabalho.

Contemporaneamente a Teoria da Recepção é considerada como uma teoria de mediações. Isso significa que podemos ver a área da recepção como um paradigma teórico-metodológico que, numa perspectiva nova, rompe com etapas estanques, quais sejam, recepção (influência), emissão (produção), meios (conteúdo), considerando que esses pólos se interrelacionam. Jauss (1978) explica a teoria da recepção relacionando-a com a questão do “gozo estético”. Para ele, a experiência do gozo é o fundamento da experiência estética. Ele afirma que no gozo estético, o sujeito fica liberado pelo imaginário, fica livre da realidade de sua vida quotidiana.

Tomando isso como princípio, ele diz:

“A liberação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência, enquanto atividade produtora criadora de um mundo que é a sua própria obra; a consciência enquanto atividade receptora apreende a possibilidade de renovar sua percepção do mundo, e, finalmente, a experiência subjetiva se debruça sobre a experiência intersubjetiva. Com isso, a reflexão estética adere a um julgamento exigido pela obra, ou se identifica com as normas da ação que rascunha e à qual obriga seus destinatários (o leitor) a perseguir/obter uma forma final”(JAUSS, 1978, p.137, tradução nossa).

Mais tarde, Jauss chega a uma conclusão que desperta meu interesse: a de que a leitura – e seguramente, a leitura também no teatro – posiciona-se no seguinte tripé: produção = recepção = comunicação. Desse modo Jauss relaciona, sem uma hierarquia, três pólos de igual importância. E essa relação

tripla serve para contestar a natureza contemplativa, por vezes, imputada ao espectador diante do objeto de arte.

A convergência entre Jauss e Pavis ocorre num momento em que Jauss, baseado em ensaio de Paul Valéry sobre Leonardo da Vinci, leva os leitores de sua *Petite apologie de l'expérience esthétique* (1972, p. 154) a concluir que a teoria da recepção recusa a idéia de mimese da realidade social que pode estar contida nas artes. Na realidade, ela contrapõe um processo de construção para designar o processo criador. Se a arte opera menos com a *mimesis* (imitação da natureza) e mais com a *anamnesis* (reconhecimento do que já é conhecido), é aqui que Pavis desenvolve sua pretendida Teoria do Ator em que o conhecimento técnico do seu ofício é essencial para o desenvolvimento da leitura dramática. Segundo Pavis (2000), o ator não imita necessariamente uma pessoa real: ele pode sugerir ações por algumas convenções ou por um relato verbal ou gestual. Para ele, a construção psicológica serve apenas ao naturalismo.

Na elaboração de sua ainda não concluída Teoria do Ator, Pavis (2003) demonstra grande preocupação com a questão da recepção no teatro, ao defender a possibilidade de que um ator possa fazer um trabalho legível. Para ele, isso é o que importa muito mais do que as convenções com as quais se esteja trabalhando:

No teatro, as emoções dos atores não têm que ser reais ou vividas. Antes de qualquer coisa, devem ser visíveis, legíveis e conformes convenções de representação dos sentimentos. Essas convenções são ora as da teoria da verossimilhança psicológica do momento, ora as de uma tradição de jogo que codificou os sentimentos e a representação deles. Mais do que um controle

interior das emoções, o que conta para o ator, em última análise, é a legibilidade, pelo espectador, das emoções que o ator interpreta (PAVIS, Perspectiva, p.50).

E, mais adiante ele defende o despropósito de se trabalhar na esperança de fazer com que o espectador encontre no teatro as mesmas emoções que na realidade, e conclui:

Na prática teatral contemporânea, o ator já nem sempre remete a uma personagem de verdade, a um indivíduo que forma um todo, a uma série de emoções. Ele já não significa por simples transposição e imitação: constrói as suas significações a partir de elementos isolados que pede emprestados a partes do seu corpo (neutralizando todo o restante): mãos que mimam toda uma ação; boca unicamente iluminada, excluindo todo o corpo; voz do contador que propõe histórias e representa alternadamente vários papéis (PAVIS, Perspectiva, p.55).

Para Pavis, o ator situa-se no âmago do acontecimento teatral: é o vínculo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretrizes do encenador e a escuta atenta do espectador; ele, o espectador, é o ponto de passagem de toda e qualquer descrição do espetáculo.

Minha ênfase para reflexão é que através da leitura dramática, o ator transforma-se numa espécie de “primeiro leitor”, é aquele que desconstrói o texto literário e, na reconstrução, ele poderá ser capaz de estimular a percepção do fruidor para um determinado aspecto e ser ou não bem sucedido. Isso, porém, não impede o fato de que o leitor/espectador exerça sobre o “primeiro leitor/ator” uma influência. Ou, também, não se interesse por aspectos que foram escolhidos para lhes ser apresentados. Em princípio, é preciso ir um pouco mais adiante e colocar o espectador durante o processo de

recepção no estado de certa autonomia em relação ao que lhe é mostrado. Porque, parece claro que é a partir de um repertório próprio do espectador que ele vai absorvendo/construindo as imagens e, a partir daí, estabelece ou não uma comunicação.

Em outras palavras, o esforço do ator em manejar um texto com vistas a uma recepção pode tornar-se inútil. A razão é simples: o espectador pode ignorar esse esforço lendo através de outros elementos que não foram percebidos pelo ator. E, nesse processo, ele demonstra sua percepção no modo como ele reage ao que lhe é apresentado. O espectador continua vendo tudo conforme seu horizonte de expectativas e, em minha opinião, o ator não consegue permanecer imune a isso.

Não desejo, evidentemente, propor uma supervalorização do espectador, mas sim uma correlação equilibrada entre os três elementos (produção=recepção=comunicação). Isso converge perfeitamente para uma “articulação” entre estes três fenômenos integrantes do processo de recepção.

Como já foi dito, na leitura dramática, o primeiro leitor é o ator supervisionado por um diretor que, por sua vez, é o primeiro receptor. Os dois, em conjunto, decidem que tipo de comunicação desejam fazer. Essa comunicação é construída através de uma série de decisões. Uma delas que é interesse nesse estudo é a desconstrução do texto literário para poder estabelecer, com as mesmas palavras do texto escrito, a construção do texto cênico.

É evidente que o processo de leitura tem uma relação; uma espécie de interação dinâmica entre leitor e texto. Porém, essa relação sofre alterações quando o leitor não recebe o texto em sua forma literária, como é o caso da

leitura dramática. O leitor agarra-se ao texto e imprime sobre ele seus fantasmas, mas os aspectos semânticos do texto impresso já não possuem grande importância. No texto impresso, o leitor tem uma relação dinâmica intrínseca com o objeto, mas essa relação esfacela-se quando ele recebe a mensagem através de um primeiro leitor (o ator) que constrói uma língua artificial a fim de apresentar-lhe um novo texto – algo artificialmente construído num sentido contrário e diverso do texto literário.

Agora, as palavras dispersas nas páginas do livro vagueiam pela imaginação do ator, que as faz ganhar outros contornos, submetendo-as a sua própria experiência, “desconstruindo” sua semântica original, construindo-lhe outra para, enfim, apresentar um novo texto a esse leitor. Essa leitura, a qual se denomina de leitura dramática, é dirigida, codificada e preñe de intenções precisas do que se deseja comunicar *a priori*. E essa comunicação evidentemente modifica-se na relação com o leitor, mas seu ponto de partida é algo minuciosamente estudado. E nesse aspecto, o texto escondido, aquilo que permanece “nas entrelinhas” é o que interessa e precisa ser descoberto através das relações das personagens revelada de réplica a réplica.

Se a leitura aqui é entendida como um processo de transformação do texto literário, “desconstruindo” sua gramática e sua semântica, não interessam, portanto, uma elaboração de códigos e signos que visam à construção de um sentido (um sentido preferencial). Após desconstruído, o texto literário, através do processo de leitura aqui abordado mergulha na construção de um texto cênico que será lido pelo espectador, e, conseqüentemente, distanciando do texto impresso. Cabe agora ao espectador

obter desse texto a percepção que sua própria cultura/vivência/horizonte de expectativa lhe prescreve.

Essa percepção é resultado de uma troca entre palco e platéia, os dois pólos comunicantes do teatro. A percepção se estabelece na medida em que o texto está sendo apresentado. Essa troca é um produto da articulação de dois momentos distintos: o da produção e da recepção. De certo modo, pode-se dizer que é o ator – a partir de sua leitura – quem entrega as ferramentas para o espectador construir seu próprio texto. E quanto maior for o número de atores colocando versões, isto é, interpretações de um mesmo texto literário, mais diversos serão os textos produzidos também pelo fruidor. Ora, é muito simples imaginar que saindo do campo literário, isto é, quando o ator é o intérprete do texto; o receptor é submetido a uma percepção cujos significantes estão direcionados pelo ponto de vista do ator, no caso, o emissor, que nesse momento conquista a sua liberdade total numa trajetória oral.

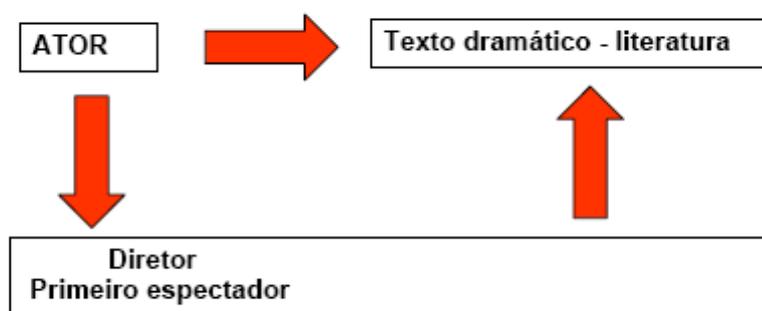
Segundo Wolfgang Iser (1980), durante a leitura o receptor faz, continuamente, sínteses de pedaços do texto e os transfere para a consciência. Esse fenômeno da interpretação que está embutido nas atividades artísticas como o teatro, a música e a dança operam um efeito completamente novo no ponto de vista da recepção na relação sujeito e objeto.

1.1 QUADROS SINÓPTICOS – ESQUEMAS DA RELAÇÃO ENTRE TEXTO-ATOR-DIRETOR-ESPECTADOR

Quadro sinóptico 1 Um esquema da relação entre **texto-ator-diretor-espectador**

Nível 1

Nessa etapa, o ator, como primeiro leitor, toma conhecimento de como opera o dramaturgo. Ele faz algumas leituras, percebe o texto e se prepara para desenvolver seu próprio raciocínio num processo de desconstrução do texto.

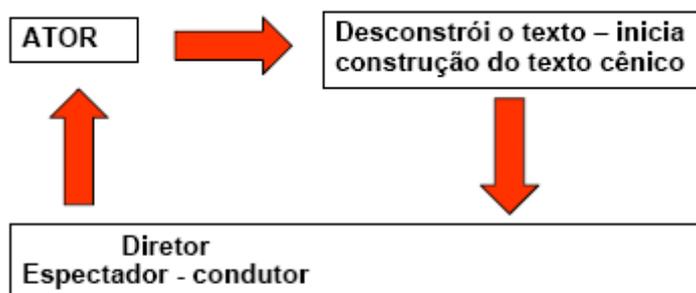


O diretor, nesse momento, é apenas um observador, que se apropria do material fornecido pelos atores.

Quadro sinóptico 2 Um esquema da relação entre **texto-ator-diretor-espectador**

Nível 2

Nessa etapa, o ator passa a desconstruir o texto. Esse processo de desconstrução vem, principalmente, pelo desrespeito a gramática – uma regra importante no processo.



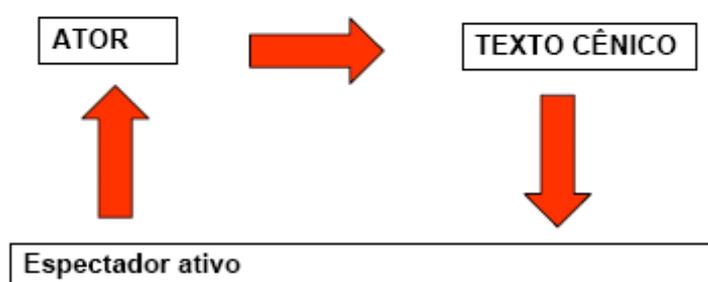
Entra em jogo a percepção que ele tem do raciocínio que se começa a desenvolver a partir do texto poético.

O diretor muda sua posição e passa a conduzir o raciocínio proposto inicialmente pelo ator. É nesse momento que ele aplica sua concepção do texto.

Quadro sinóptico 3
Um esquema da relação entre **texto-ator-diretor-espectador**

Nível 3

Nessa etapa, o ator e o diretor passam a mostrar um determinado resultado de texto cênico, isto é, o texto com o qual ambos desejam se comunicar com o espectador.

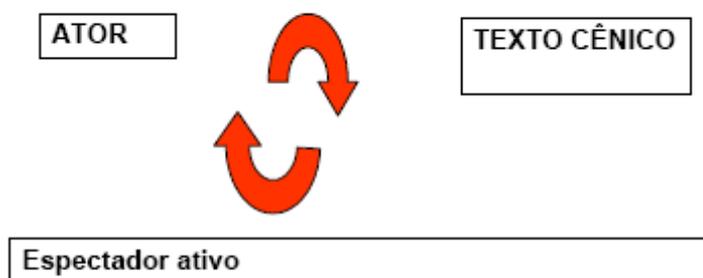


O ator e o diretor reelaboraram o texto poético e apresentam, agora, um texto criado na percepção da prática cênica – o que pode estar a um passo da encenação.

Quadro sinóptico 4
Um esquema da relação entre **texto-ator-diretor-espectador**

Nível 4

Nesse momento, o diretor sai de cena e a relação do ator é circular, ou seja, fica entre ele e o espectador a tal ponto fechada que, em algum momento, os dois parecem “trocar de posição”.



No processo de recepção, surge, em minha opinião, uma dinâmica entre espectador-ator que, aparentemente, de maneira muito sutil e subjetiva, complementa e provoca influências no texto cênico. Talvez essa seja apenas uma das razões para que se entenda porque as representações de um mesmo espetáculo diferem muito entre si, não se encontrando jamais semelhanças entre uma e outra.

1.2 – LEITURA DRAMÁTICA – UMA DECUPAGEM

O espectador, sem dúvida, também é leitor, por isso, tenho empregado o termo “espectador-leitor”¹⁵ para me referir ao público dos espetáculos. O leitor, tradicionalmente, revela uma relação direta entre o sujeito e o objeto, uma relação solitária que é apenas manipulada pela história do leitor e a percepção fragmentada que ele tem da mensagem que forma um todo no percurso da leitura. Mas parece que não é exatamente isso que ocorre no teatro: o leitor no teatro tem um intermediário, ou talvez, vários intermediários, que manipulam, sugerem, redirecionam e fazem o espectador concentrar sua atenção em coisas nas quais ele normalmente não se concentraria. Além de estar sob a influência da reação dos outros espectadores-leitores, ele não controla o tempo; o fluxo da narrativa é contínuo, corre à sua revelia, e qualquer distração faz com que ele perca o fio da história sem poder voltar a página.

Mas voltando a questão da leitura do texto de teatro propriamente dito, me parece pertinente a posição de David Ball (1999, p.65), que faz a seguinte observação: “Da falta de uma leitura cuidadosa resulta uma fraca encenação”. E dentro dessa perspectiva, pode-se imaginar que sem o alicerce da leitura, o ator parecerá perdido no raciocínio das cenas e das personagens. Como consequência, procura se apoiar em diversos recursos extemporâneos (as famosas “bengalas” ou uma gestualidade desmedida e errática), alheios à lógica da cena, de modo que as relações escondidas no texto nunca podem ser

¹⁵ Expressão emprestada do teórico francês Patrice Pavis, utilizada principalmente em seu livro *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale, voix et images de la scène 3*, - nouv. ed. rev. et. augm. – Villeneuve-dAscq (Nord): Presses universitaires du Septentrion, 2000 (Perspectives), p.167.

reveladas, impedindo, assim, que o espectador consiga perceber o que o ator pretende comunicar – ou perceba com dificuldade.

“Pense no texto como uma ferramenta. Antes de empunhá-la para ser usada, verifique bem onde é o cabo e onde é a lâmina – do contrário, você pode causar sua própria ruína”, ensina David Ball (1999, p. 134). É muito mais eficaz fazer um investimento para descobrir como se operam as relações dentro da peça, utilizando para isso as entrelinhas do próprio texto. Não parece ser muito produtivo dedicarem-se horas de energia lucubrando-se sobre o significado de tal ou tal palavra; de uma determinada saída, ou entrada de um objeto, ou adereço. Tudo isso parecerá vazio se não estiver calçado nas relações escondidas no texto, no raciocínio que desemboca nas ações, que por sua vez levam a ação da peça adiante.

O discurso teatral não se satisfaz na representação da cena; a ação, antes de ser concretizada e mimetizada no palco, tem seu lugar nas práticas significantes da língua, na produção retórica e de modo geral no fazer discursivo. O texto engendra a ação no ato de sua enunciação (PAVIS, Septentrion, 2000, p.22, tradução nossa)

Em princípio, todo o esforço deve ser dirigido para encontrar as relações escondidas dentro do próprio texto. E isso deve ser feito mergulhando-se somente nas falas, de modo que, compreendido o *porquê* de cada réplica, pode-se então construir o raciocínio. É isso que coloca peça em movimento.

O *porquê* (aqui usado como substantivo) tem papel fundamental no raciocínio que proponho. Para iniciar o processo, é importante, não querer apreender tudo o que a peça eventualmente se propõe a comunicar através de tudo que já foi escrito sobre ela. Melhor iniciar uma decupagem do texto através de cenas aleatórias com o objetivo de descobrir como o dramaturgo opera seus diálogos.

Para realizar essa decupagem é preciso ver os diálogos isoladamente. Talvez dentro de uma pequena cena escolhida. Questionar sempre “*por que*” determinado personagem respondeu (ou não); investigar por que a personagem mudou de assunto. Esses são sinais bem evidentes de que algo muito importante está acontecendo naquele momento sob a superfície daquelas réplicas.

Na leitura, a resposta objetiva ao *porquê* vale mais do que horas de conjecturas extraídas de um compêndio sobre determinada obra. A razão disso é que o estudioso coloca no livro apenas suas conclusões, mas não revela os caminhos que percorreu para chegar a elas. Ao contrário, vai apanhando chaves e abrindo as portas para seu leitor, revelando-lhes simplesmente o significado das cenas, ou o significado depreendido da movimentação das personagens. Para estudos literários isso pode ser muito estimulante, mas para o ator e o diretor esse tipo de leitura do texto tende a ser de pouca utilidade porque não ajuda a construir o raciocínio que vai resultar na elaboração de um texto cênico no qual todos os elementos deveriam ser convergentes – o ator, a iluminação, a cenografia, o figurino etc.

O espectador-leitor é freqüentemente surpreendido por uma profusão de novidades que lhe vão surgindo: iluminação, som, figurinos, caracterização

das personagens, enfim, todos os elementos constitutivos da cena. Então, a memória dele é acionada para a lembrança de um acontecimento de sua própria vida. Para completar o quadro, o ator entra em cena com um texto cuidadosamente estudado, um raciocínio extremamente elaborado a fim de tentar provocar nesse espectador-leitor uma impressão precisa de tudo o que a cena deseja comunicar. E é nesse momento que se supõe ocorrer o fenômeno de interação plena entre platéia e palco, produzindo efeitos inesperados sobre o espetáculo, de modo que ele nunca se repete; cada apresentação é única.

Quando atores, diretores e demais envolvidos numa peça tentam responder aos porquês, eles fornecem informações sobre como operam as relações entre as personagens da peça. Por conseqüência, é de posse dessas informações que se consegue chegar ao texto dramático – em termos referentes a esse trabalho, esse seria o cerne da leitura dramática – que uma vez revelado pode ser manipulado para fornecer os mais diversos resultados na sua relação com o espectador-leitor.

Para que isso se realize é preciso desenvolver um sentido apurado de precisão, que inclui os seguintes elementos:

- a) foco absoluto na palavra que está sendo pronunciada;
- b) articulação extra-cotidiana;
- c) economia de gestos e
- d) mergulho nas relações do texto, que vêm sendo reveladas a cada réplica.

Para os atores ainda não experimentados no processo, é preciso iniciá-los na decupagem, pensando primeiramente que o total é a soma de fragmentos. E é em cada fragmento da peça, primeiro da cena, depois da cena

para as frases, e, em seguida, para a razão da escolha de cada uma das palavras, que o discurso é construído. David Ball nos dá o seguinte aviso:

Pense que cada fragmento da exposição é essencial à ação da peça – mesmo aquele que possa parecer irrelevante. Procure descobrir as conexões, procure, tenazmente, antes de desistir; caso contrário, você corre o risco de não entender coisa alguma (BALL, 1999, p. 65)

Agora nos defrontamos com o problema da informação que vai surgindo através dos diálogos. Nesse ponto é preciso observar bem como opera o dramaturgo, observar o modo como ele transmite a informação. De posse dela o ator opera sua criação. Então vejamos, por exemplo, como John Ford logo no primeiro ato de **Má Sorte que ela seja Puta (1633)**¹⁶ introduz rapidamente o tema do incesto entre os dois irmãos no final da segunda cena:

Giovanni atravessa o palco

ANNABELLA – Olha, Putana, olha! Uma autêntica visão celestial! Que homem será este assim tão triste, que até parece esquecido de si próprio?

PUTANA – Onde?

ANNABELLA – Ali embaixo, repara...

PUTANA – Ó minha querida, não vês que é o teu irmão?

ANNABELLA – Ah!

PUTANA – É o teu irmão...

ANNABELLA – Impossível! Não passa de uma coisa desolada, metida com a sua dor, a sombra de um homem! A bater no peito e a enxugar lágrimas! Parece que ouço dar suspiros! Vamos descer, Putana, e perguntar-lhe o que tem. O meu irmão gosta tanto de mim que não vai negar-se a partilhar a sua dor comigo... Como a minha alma se enche de abatimento e medo! (FORD, Ed. Estampa, 1983, p. 45)

¹⁶ FORD, John. *Má Sorte que Ela fosse Puta*, Editorial Estampa, Lisboa, 1983

Na cena seguinte, apenas um terço da peça passado, surge a revelação plena de que os dois estão apaixonados e que vão levar a cabo seu amor. O que importa aqui não é uma discussão moral – completamente evitada pelo dramaturgo – mas como ele apresenta um tema considerado delicado até hoje ao seu espectador-leitor. E é muito contundente e hábil a forma como o dramaturgo engendra o momento da declaração de amor entre os dois. Os atores já sabem o que se passa com seus personagens, a questão é como levar o espectador a mergulhar num conflito de profundo conteúdo moral.

O trabalho do ator é fazer com que cada uma das palavras não se precipite numa revelação rápida, sem mergulho na profundidade de pequenos detalhes que farão a revelação transformar-se num momento espetacular. Por exemplo: logo no início da cena, Annabella chama a atenção de Putana para um homem abatido moralmente. Putana, no entanto, identifica imediatamente Giovanni. A pergunta é: por que Putana identifica imediatamente e Annabella não? Ao se ver flagrada, ela solta um inocente “ah” e muda de estratégia a fim de que as duas desçam para lhe dar suporte moral. Novamente a pergunta é: Por que Annabella faz isso? As respostas devem ser encontradas nas próprias relações escondidas no texto, ou seja, em como opera o dramaturgo. A maneira como ele opera é que fornecerá as informações fundamentais para o trabalho de criação dos atores a fim de que ele apresente seus personagens aos espectadores-leitores.

Tudo deve ser construído de modo que a revelação do amor dos irmãos Annabella e Giovanni não se constitua num ato intempestivo ocorrido na terceira cena da peça, mas um momento aritmeticamente construído. Um

momento em que se joga também com a imaginação do espectador-leitor, para que finalmente ele diga: “Eu já sabia que era esse assunto que estava correndo por trás, pois estava tudo implícito”. Em resumo, o espectador passa a ser um cúmplice das ações das personagens quando seu interesse é instigado para ver o que acontece na próxima cena.

1.3 UM ESQUEMA POSSÍVEL DE REVELAÇÃO DO TEXTO

Um esquema possível de revelação do texto

O quê - **Ação** - **Por quê?**

O **quê** a personagem faz (ou está fazendo) pode ser tomado como até 50% da revelação

Por quê a personagem faz (ou está fazendo) pode ser tomado como até 50% da revelação que ainda restam.

O QUÊ – ação – POR QUÊ?

- a) O **que** a personagem faz (ou está fazendo) pode ser tomado como até 50% da revelação
- b) **Por que** a personagem faz (ou está fazendo) pode ser tomado como até os outros 50% da revelação

No esquema acima proposto por David Ball (1999) encontro a chave do que me parece muito útil ao trabalho do ator e diretor, não necessariamente nessa ordem. O que importa é não ir adiante sem responder a essas duas questões: O quê? e Por quê? Em termos práticos seria responder a cada uma dessas perguntas à medida que o personagem vai agindo.

Por falta de melhor exemplo, tomo emprestado o exemplo de David Ball em seu livro **Para trás e para frente**:

Hamlet fere mortalmente um velho indefeso (ação/o quê). O ator parece revelar um Hamlet desumano e desleal. Mas *por que* ele faz isso? Por que matar Polônio? Teria Hamlet pensado que era Cláudio que estava por trás dos reposteiros? Se fosse esse o caso, Hamlet ainda seria considerado humano e desleal? Ou, se Hamlet sabia que era Polônio, nossa conclusão sobre seu caráter seria modificada pela possibilidade de Hamlet saber que Polônio poderia ter sido co-responsável pelo crime de Cláudio?(BALL, *Perspectiva*, 1999, p.91).

Nas considerações de Ball, o que está em questão aqui é muito menos a resposta correta embasada nos melhores estudos sobre *Hamlet* do que o trabalho de percepção do ator diante desse dilema e como ele vai resolvê-lo no seu processo de construção da partitura cênica. Porque é isso o que definitivamente interessa ao ator. A depender da decisão que ele tomar – e ele pode tomar várias – a cena se encaminhará para um determinado tipo de leitura do espectador. Evidentemente, toda e qualquer decisão levará a uma diferente conclusão para a construção personagem.

1.4 INICIANDO UMA LEITURA

O princípio geral é de que tudo está no texto. Se se pretende fazer uma comunicação a partir de um texto, não resta dúvida de que a melhor estratégia inicial é a reprodução precisa das imagens evocadas pelas palavras escritas. Para isso é necessário concentrar todo o esforço sobre a palavra: conhecer sua etimologia, o contexto em que ela é empregada e, sobretudo, se essa é a palavra que veicula precisamente o que o autor quer dizer. E então, deve-se fazer uma escolha, pois essa palavra, automaticamente, ganha um outro valor dentro da frase, e assim deve ser projetada.

O cenógrafo e diretor italiano Gianni Ratto, 80 anos, e radicado há décadas no Brasil, em entrevista ao programa **Mundo da Literatura**¹⁷ sob o tema *Palco e Palavra*, quando do lançamento de uma nova edição do seu livro *A Mochila do Mascate* (1996) argumenta claramente em favor do texto e do uso da palavra. Num trecho desse livro, ele diz que “é preciso recuperar o valor da palavra num teatro de idéias e não de efeitos. A cenografia cria mágicas visuais que são bonitas de se ver, mas que encobrem o valor de um texto”. Mais adiante ele chega a afirmar que quanto pior é o texto, mais mirabolante é a cenografia.

Durante a entrevista, provocado se o teatro contemporâneo está carente de conteúdo, disse:

¹⁷ Programa exibido pela STV em 28 de outubro de 2004, às 23h30min, sob a apresentação do jornalista Ricardo Soares.

Não, não é carência de conteúdo, mas acredito que tenha um conteúdo destruído ou encoberto pela preocupação de muitos encenadores que querem fazer espetáculos, fazer bonito, mostrar efeitos, tudo maravilhoso, mas e a palavra? Eu assisti a espetáculos de textos importantíssimos simplesmente velados, não digo destruídos, mas digo encobertos de uma maneira negativa com o próprio texto. Eu tenho um respeito muito profundo pela palavra, pela palavra do dramaturgo, do encenador, do cenógrafo, de todos. Porque a palavra, a meu ver, encerra tudo que você tem que dizer. Bom, você diz, e a fórmula de Einstein, não? O que é? Três letras, entendeu? No momento em que você chega a uma palavra que é fundamental, uma palavra que movimenta a idéia da poética, uma idéia dramática, você vai e vai realizando a descoberta, porque a palavra é um universo. Por exemplo, a palavra amor, amor, amor. Quanto amor existe numa palavra amor, não?¹⁸

Um aspecto igualmente importante, talvez fundamental, seja a necessidade do conhecimento sólido de um texto antes de pensar na encenação. Uma leitura é feita de incontáveis releituras separadas. Essas releituras não apenas servem para que o ator e o diretor familiarizem-se com os princípios da carpintaria do dramaturgo, mas para a contextualização da obra.

“No estudo de quaisquer peças localizadas em tempo e em lugar diferentes dos seus, considere o que o público de então pensava e sentia sobre o mundo nelas retratado. Às vezes isso pode obrigar a incontáveis pesquisas, mas os resultados compensarão o esforço” (BALL, 1999, pág. 124)

E só depois dessas incontáveis releituras, é que se deve começar a leitura da peça pelo elenco inteiro.

¹⁸ Declaração retirada da entrevista de Gianni Ratto concedida ao programa *Palco e Palavra* exibido pela STV em 28 de outubro de 2004, às 23h30min, ao jornalista Ricardo Soares.

Em se tratando de uma leitura, também é recomendável contemplar o título da obra, sua implicação temática direta ou metafórica. Muitas vezes, o título já fornece pistas sobre a maneira como o dramaturgo raciocina. É nesse ponto que os atores começam a familiarizar-se com o modo como opera o raciocínio de um dramaturgo. Afinal, por que os autores dedicam tanta atenção, geralmente, depois da conclusão da peça, para encontrar o título adequado? É óbvio que, já no título, o dramaturgo revela o aspecto essencial, a chave da peça. Frequentemente, o título consiste em uma imagem e o dramaturgo dá-lhe grande importância, pois é com ela que se apresenta para o espectador toda a essência da obra na fase lapidar do título.

Então, é preciso tratar o título com todas as insinuações e redundância que ele possui. O espectador não sabe do que trata a peça, e o ator com o título possui apenas uma combinação simples de palavras – que frequentemente evocam uma imagem – para a compreensão da soma da obra. Então, tomarei como exemplo o *Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekov. Numa leitura com vistas a encenação, ainda assim, o título não deve ser desprezado. Deve-se dedicar longo tempo a fim de se identificar o que evoca o título. Afinal, por que o autor escolheu esse título; que imagem ele evoca que possivelmente sintetiza a peça. Em se tratando simplesmente de uma leitura em que a encenação não seja o objetivo final, esse aspecto é, ainda, mais delicado. O ator não pode simplesmente dizer o título de forma pouco elaborada, com pressa. É preciso saborear, preparar tecnicamente cada uma dessas palavras, das sílabas, explorar o seu material sonoro e experimentar a “química” entre as sílabas e palavras a fim de conseguir despertar a imaginação do espectador.

No aspecto particular de uma leitura dramática¹⁹, talvez, dizer um título seja um dos trabalhos mais difíceis de ser realizado, porque são poucas palavras e não há espaço para errar. O ator deve estar treinado com absoluta excelência nos recursos técnicos vocais para atingir o espectador. Essa conquista se dá através de uma partitura vocal precisa que, ao produzir as imagens adequadas, é capaz de fazer o espectador trabalhar para o ator, *i.e.*, ver muito além do que é concretamente apresentado.

No caso do título *O Jardim das Cerejeiras*, então, uma das maneiras possíveis (e sempre existem outras de igual eficiência), seria lê-lo da seguinte forma:

“O Jardim” (**tempo**). Daí, o ator fita por um milionésimo de segundo um ponto qualquer, e, quando, finalmente, percebe a curiosidade do espectador instigado, isto é, o tempo preciso e suficientemente mínimo para que o espectador se pergunte: “que jardim?”, então é hora de dizer: “das” (**tempo**) cerejeiras”. Isso pode ser feito explorando as sílabas de “cerejeiras” de uma maneira que permita fazer vibrar a nossa lembrança reconduzida a um dia de verão que nós já esquecemos há muito tempo: o cheiro das flores e do capim, o vôo dos insetos e o sabor da polpa que envolve o caroço das frutas vermelhas das cerejeiras. E aí vem a próxima etapa: “De quem?”. E a resposta: (**tempo**) De Anton Theckov. Se tudo se passou dentro desse espaço mínimo de manobra entre o espectador e o ator, pode-se dizer que se construíram as bases de comunicação para um diálogo, isto é, o diálogo que se dará entre um e outro durante para toda a peça.

¹⁹ Refiro-me aqui à leitura de um texto por atores e cuja apresentação para o público não resulta numa encenação final. Trata-se apenas de um exercício de leitura que visa apresentar o texto ao espectador sem os recursos finais de uma encenação.

Agora gostaria de refletir sobre um problema recorrente dentre os encenadores: alguns, via de regra, dedicam grande parte do seu trabalho a arte de cortar o texto. Isso é um detalhe curioso: por que cortar tanto o texto? Para diminuir o tempo e torná-lo menos “enfadonho” para o espectador? Ou por que não concorda com o que o dramaturgo escreveu, e deseja construir um novo texto? Nesse caso, então, por que o diretor não escolhe outro texto ou então escreve o seu próprio? Por que cortar? Por que esse trabalho em realizar uma “costura” no texto, antes mesmo de ouvi-lo integralmente? O dramaturgo não é suficientemente competente no seu ofício e é necessário que o texto dele seja reescrito, adaptado? O risco desse comportamento é que qualquer corte antecipado pode tornar uma cena ou o texto inteiro incompreensível; desprovido das intenções iniciais do poeta. Com isso, pode-se dizer que não é no corte do texto que se consegue resolver seus problemas de carpintaria. Ao contrário, penso, é na elaboração e no desenvolvimento precisos do trabalho do ator na construção da fala viva que se soluciona grande parte do problema de uma dramaturgia incipiente.

Sugiro certo refreamento no ímpeto recorrente de se cortar um texto porque há o risco permanente de se perderem coisas essenciais no meio dos cortes. Quantas vezes não vemos cortes que devem ser recuperados, mais tarde, quando a peça já tem um mês de ensaios? O que aconteceu? O dramaturgo estava realmente equivocado ou, finalmente, o diretor conseguiu entender que aquele texto original era imprescindível para a clareza do jogo da cena? Ou quem sabe somente agora ele se deu conta de que estava suprimindo uma parte importante do discurso para seu espectador-leitor.

O que está no cerne dessa questão, evidentemente, é o espectador. O teatro é feito para o espectador e o papel dele não se encerra quando paga um ingresso e entra na sala. Ao contrário, o andamento do espetáculo depende, a cada apresentação, de que tipo de espectador está presente na sala. Todos da equipe envolvidos no trabalho no palco se beneficiam de sua presença, e é o ator que mais se aproveita. Sobre esse aspecto Pavis (2000) faz o seguinte comentário, que converge precisamente para minha percepção de que o ator e o espectador-leitor estabelecem-se influências mútuas, muito embora essas influências sejam dificilmente explicáveis ou mensuráveis:

Somente o ator de teatro se beneficia do *feed-back* do receptor, o qual está sempre, em relação a ficção cênica e do personagem, em posição de negação: “eu sei bem (pensa ele) isso é apenas teatro, mas mesmo assim...se o personagem me fizesse mal”. Como o personagem se comportará? Isso é uma decisão que cabe ao ator, emprestando-lhe, sem poder mudar-lhe completamente seus traços, seu corpo, suas emoções, e ainda sua atitude interior e seu espírito. Personagem e ator estão intimamente ligados; o ator procura o que seu papel pode querer dizer/fazer, e isso se concretiza a partir de sua intuição na peça inteira. Ele escolhe, às vezes, em acordo com o diretor, tal ou tal estilo de jogo (atuação) segundo o tipo de encenação e de visão do mundo, porque o jogo depende também de nossas idéias sobre o mundo. Essas idéias não são contudo pensamentos abstratos, palavras complicadas, mas modos concretos de representar o corpo humano segundo atitudes, maneiras (Decroux) que estão na interface do corpo e do pensamento. A escolha de um tipo de jogo, e portanto da encenação, provém de uma maneira e conduz a diferentes maneiras de dirigir e de representar o corpo, por exemplo e notadamente:

- expondo-o e extraíndo-o da realidade da realidade pelo naturalismo
- designando-o e denunciando-o pelo realismo épico;
- abstraindo-o e estilizando-o e desmaterializando-o pelo Bauhaus;
- idealizando-o e essencializando-o pelo simbolismo
- descontextualizando-o, desconstruindo-o e pastichando-o pelo pós-moderno

Em se escolhendo tal representação do corpo mais do que qualquer outra, o ator se inscreve numa tipologia das encenações, mas ele permanece sempre mestre do jogo (e de seu personagem), uma vez que ele se orientará, a todo momento, pelo uso diferenciado de seu corpo, a encenação no sentido e no estilo que ele deseja (PAVIS, 2000, p.148, tradução minha).

CAPÍTULO II – O ATOR, O TEXTO, O ESPECTADOR

“Depois de muitos anos ofuscado pela encenação, o texto volta à ribalta, seja concebido como exercício para atores, seja procurando transmitir mensagens inadiáveis”²⁰.

Quero reafirmar, mais uma vez, que não existe qualquer interesse nem em defender idéias “textocentristas”²¹ nem as do “cenocentristas”²². O antagonismo entre um e outro princípio é irrelevante quando se considera o texto como instrumento de revelação da cena. Porque não são as palavras que constroem um sentido, o sentido é construído – e reconstruído inúmeras vezes – pelo que o ator faz com as palavras. As ênfases e as insinuações que ele consegue associar a sua fala, as imagens que emergem do seu discurso é que constroem a comunicação para o espectador.

Em minha visão, esse problema é nuclear: se se decide trabalhar com um texto pré-existente, que se leve essa experiência às últimas conseqüências. Um ator (e um diretor mais ainda) deve saber que o texto desencadeia e exige ações e reações específicas. Isso não significa que o ator, no percurso da leitura, as execute, mas sim, que ele brinque com a possibilidade, dentro do seu discurso, do impulso físico de ação e reação que as circunstâncias do

²⁰ COELHO, Sérgio Salvia. in artigo “Curitiba Traça Novos Rumos da Dramaturgia”, Folha Ilustrada, 22.03.2005, Folha de São Paulo.

²¹ O texto vem antes de tudo e a cena é apenas ilustração.

²² A encenação é o que realmente importa; o texto é tratado como um acessório sem importância e pode entrar apenas no final.

teatro exigem. Assim, assistimos, durante uma leitura eficiente, o ímpeto de partituras inteiras de ações físicas esboçadas, mas ainda não executadas.

A questão da leitura do texto de teatro deve se distanciar dos princípios oriundos dos estudos literários. Por que a leitura dramática não descobre um sentido para depois compreendê-lo; o que seria uma solução até ingênua e engessadora, inaplicável ao trabalho empírico do ensaio teatral. No teatro, o espectador é parte fundamental da construção do sentido cênico. Por isso, durante o processo da leitura ele deve identificar as várias vias do texto e se estimular na complexidade das suas soluções possíveis. Consciente disso, o ator consegue desenvolver bastante sua capacidade no jogo corporal para persuadir o espectador a mergulhar na pluralidade do sentido do momento cênico.

Anne Ubersfeld (1996) faz observações pertinentes sobre a relação texto-representação:

Arte fascinante pela participação que ela requer, participação esta cuja função e sentidos não são claros...participação física e psíquica do ator, participação física e psíquica do espectador. O teatro surge como uma arte privilegiada, de importância capital, porque apresenta, melhor que todas as outras, como o psiquismo individual se transforma numa relação coletiva. O espectador não está jamais sozinho: o olhar dele, abraça ao mesmo tempo aquilo que lhe é mostrado e abarca também os outros espectadores, os quais por sua vez, também o observam (UBERSFELD, 1996, p.12)

Ubersfeld comenta ainda sobre uma atitude intelectual clássica (ou pseudo- intelectual), que estabelece uma hegemonia do texto e vê na representação apenas a tradução do texto literário Mas a questão que eu

pretendo abordar não está interessada nesses aspectos e, sim, nas possibilidades do diálogo e na intensidade em que eles podem ser exploradas no processo de encenação, a partir da leitura.

Por isso não vou privilegiar nem o texto e sua leitura e nem a encenação, conferindo maior importância a um ou a outro: creio que a encenação se baseia na solidez do trabalho da leitura.

Não se pode construir uma hegemonia do teatro que se baseia num texto formal, pré-existente, em relação a um texto formulado a *posteriori* ou vice-versa. O que importa é quanto esforço de leitura foi dedicado a um texto antes de sua encenação. O que resulta desse esforço, se teatro gestual, mímica, ópera, dança-teatro e mesmo a *performance*, não tem mais qualquer importância.

No primeiro capítulo desse estudo, a prática do teatro é definido como um círculo produtivo e mutante entre ator, texto e espectador. Nessa concepção, é difícil aceitar a compulsão semiológica de querer codificar a produção artística e decodificá-la para a recepção. Foi uma espécie de onda, uma moda que chegou ao seu ponto mais alto nos anos 60 e 70 para chegar ao Brasil nos anos 80. Patrice Pavis (2003) observa esse fenômeno de maneira bastante crítica:

A semiologia da literatura e do teatro ocupa a cena como um meio de ultrapassar o impressionismo e o relativismo da crítica dita tradicional que se interessa, aliás, mais pelo texto que pela representação. Como reação ao discurso flutuante da crítica dramática, ela pensou por vezes ter encontrado na cibernética e na teoria da informação um modelo universal: mas este permanece muitas vezes escravo do modelo linear da comunicação. Conduz a graves ingenuidades na concepção de uma informação que seria codificada pelo encenador, depois

decodificada pelo espectador, como se fosse o caso de transmitir uma mensagem com a menor perda possível. A semiologia não é um compartilhamento de códigos comuns ao autor-ator-encenador e ao espectador que decodificaria mecanicamente os sinais emitidos em sua intenção (PAVIS, 2003, p. 08).

A tendência contemporânea, portanto, é a de não considerar o teatro como um momento estanque do texto e outro da encenação. O espetacular está imbricado no texto e vice-versa, assim como a indefectível presença do espectador. É a partir das observações realizadas nas oficinas de leitura dramática dentro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia que percebo o anacronismo de se privilegiar, ora o texto, ora a encenação. Os dois estão intimamente ligados porque o sucesso da recepção depende claramente de como o texto foi experimentado no processo preparativo da encenação.

Quando o diretor e ator abordam o diálogo de maneira ingênua, quando se fixam nos aspectos extra-teatrais de interpretações semânticas do texto, eles abandonam o conteúdo das falas e não conseguem perceber que o modo como as palavras são enunciadas é muito mais revelador para a coerência cênica do que o jogo estéril com o sistema de códigos semiológicos. Por quê? Porque nas expressões aplicadas, na partitura do vocabulário, nos trechos da cena, o dramaturgo, no seu texto bem elaborado, não colocou nada ao acaso.

2.1 UMA OFICINA

O Ciclo de Leitura Dramáticas da Universidade Federal da Bahia, uma atividade de extensão permanente, classificada internamente como *Contexto Cênico*, existe desde o final do século XX. A partir do ano 2000, no entanto, ao assumir a coordenação do *Contexto Cênico*, percebi inúmeras deficiências na execução do programa. A primeira delas era um número exagerado de textos lidos por ano – um a cada semana – sem qualquer critério de preparação. Não havia um conceito que norteasse o programa, o que quer dizer que os textos eram escolhidos aleatoriamente.

O segundo problema era igualmente grave: havia poucos atores (estão inclusos aí os estudantes em estágio avançado) preparados para ler textos. De imediato, percebi que um bom ator não significa necessariamente que ele esteja apto para ler textos. As duas coisas parecem estar dissociadas.

Uma terceira questão relacionada foi a ausência de um número satisfatório de diretores (também estão inclusos aí os estudantes em estágio avançado do curso de Direção) dispostos em dedicar atenção aos princípios da leitura de um texto – ainda que a maioria estivesse sempre tomando o texto como elemento matricial para o processo criativo da montagem.

Ao constatar essas deficiências, resolvi condicionar a realização das leituras a uma oficina de treinamento para os atores. Foram convidados os estudantes do primeiro semestre de 2000 (2000.1). Ao todo eram vinte novos

alunos, mas somente 14 (catorze) optaram pela oferta (veja quadro sinóptico abaixo). Somente depois de decorrido o primeiro semestre com a oficina é que o ciclo de leituras foi organizado com um número reduzido de peças: apenas seis. Estabeleceu-se prioridade para atores oriundos da oficina de leitura.

QUADRO 1

Oficina de Leitura Dramática 2000-2003*		
Ano	No. de participantes - início	No. de participantes - final
2000	014	07
2001	015	012
2002	014	013
2003	016	014

***Na Escola de Teatro da UFBA, a cada ano, entram 20 novos alunos no curso de Interpretação (Bachelorado). Todos foram convidados a participar da oficina através de carta. A oficina teve a duração de um semestre letivo.**

Uma circunstância um pouco desconfortável de abordar é o despreparo de grande parte dos diretores em lidar com atores que, por sua vez, também não sabem resolver um texto. Em geral, os atores preparam-se muito pouco para resolver os problemas com seus próprios textos. Os diretores, quando não assumem o ônus de ensinar como trabalhar um texto, deixam os atores entregues ao seu próprio destino. O resultado tem sido, – a partir de observações entre os anos de 2000 e 2004 – invariavelmente, desastroso.

Os princípios de treinamento para leitura dramática que a oficina desenvolveu é o que desejo tratar em seguida. Porque esses princípios são a base prática de um trabalho de quatro anos (200-2004). A oficina, inicialmente, tinha intenção de melhorar a qualidade dos elencos para as

leituras, estimulando nos alunos-atores a curiosidade sobre o texto no processo criativo. Antes dessa iniciativa, os atores eram integrados aos elencos das leituras conforme sua disponibilidade, mas a partir de 2000, somente os alunos-atores oriundos da oficina – um curso em nível de Extensão – tinham prioridade para a seleção dos elencos. Com isso, a oficina começava a cumprir o objetivo de treinar, de maneira sistemática, as técnicas de leitura como recurso para a revelação do texto.

A partir daí, constatei que, em geral, os atores entendem por ler um texto – a ponto de revelá-lo – o simples ato de construir boas inflexões, projetar bem a voz, buscar texturas, novos timbres etc. Também há aqueles que se debruçam sobre estudos de análise dramatúrgica do texto, buscando compreender o seu conteúdo e a sua construção formal. Mas foi nesse aspecto que surgiu um problema: a falta de um preparo técnico maior que daria ao ator capacidade de dominar a palavra com precisão – o que uma leitura eficiente exige. Essa precisão verbal inclui pronúncia plástica, boa articulação, emissão e uma capacidade de construir imagens. A construção de imagens representa um elemento essencial na recepção. Em última instância, é um estágio que deve ser alcançado pelo ator para realizar uma leitura bem sucedida. É através das imagens que o espectador ganha acesso ao universo teatral do texto e da encenação, e integra esse universo no seu próprio imaginário. Se o objetivo final for uma encenação, uma boa leitura do texto permitirá que a cena se construa com mais precisão.

O ator deve perceber o texto não como ele está literariamente escrito, mas perceber o raciocínio espontâneo que leva determinado personagem a dizer – ou não – determinada frase. É pelo caminho da descoberta do

raciocínio e da espontaneidade que se começa uma etapa importante de “destruição”²³ do texto literário. Em outras palavras: não se pode construir um texto cênico sem, antes, se tentar “destroçar”²⁴ o texto do dramaturgo. É nesse processo de “destroçamento” do texto que se revela de maneira mais clara e teatral como o dramaturgo procedeu.

Em *A Letra e A Voz*, Zumthor (1993) parece corroborar essa idéia, quando escreve:

O intérprete (mesmo simples leitor público) é uma presença. É, em face do auditório concreto o “elocutor concreto” de que falam os pragmatistas de hoje; é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo. (ZUMTHOR, 1993, p. 71)

Vou tentar aqui mostrar um exemplo prático. Na peça *Mestre Harold...e os meninos*²⁵, logo no início, o dramaturgo constrói situações de apresentação de duas das três personagens. Os dois negros, Sam e Willie ensaiam uma dança. Em seguida, começam a falar de suas vidas, e das dificuldades até que, em determinado ponto, o dramaturgo resolve introduzir o tema da vida afetiva dos dois personagens, construindo o seguinte diálogo:

²³ A “destruição” do texto literário é utilizado como expressão no sentido de reforçar a idéia de se buscar ler o texto não através do que está impresso, mas nas suas relações escondidas nas entrelinhas. Na outra ponta, “destruir” o texto literário significa investir na construção da fala viva do palco, subvertendo a estrutura escrita.

²⁴ O verbo “destroçar” aqui é usado no sentido de se construir uma estratégia em que o destroçamento do texto impõe uma leitura que “contraria” a gramática, caminhando assim na contramão do que está literalmente escrito. Como escreve Paul Zumthor (1993, p.160), “a ação vocal implica uma libertação das imposições lingüísticas; ela deixa emergirem as marcas de um saber selvagem proveniente da própria faculdade da linguagem”. Esse saber ao qual se refere Zumthor está relacionado ao fato de que nos primórdios da evolução da escrita, a transcrição, muitas vezes prescindia dos sinais gráficos. A pontuação, as inflexões etc era uma descoberta dos profissionais da performance na época: *os joglars*.

²⁵ Texto escrito pelo sul-africano Athol Fugard e traduzido no Brasil por Antônio Mercado. Leitura dramática realizada em 10 de outubro de 2000, na Sala 5 do Teatro Martim Gonçalves, Universidade Federal da Bahia, com direção de Ewald Hackler.

Willie - Hilda Samuels é uma puta! (pausa) Ei, Sam!
Sam - Hummm!
Willie - Tá escutando?
Sam - Hum-hum.
Willie - E o que é que você me diz?
Sam - Sobre Hilda?
Willie - Hum-hum
Sam - Quando foi a última vez que você bateu nela?
Willie (relutantemente) - Domingo à noite.
Sam - E hoje é quinta.
Willie - Ta bom.
Sam - Uma surra no domingo à noite, e aí, segunda, terça, quarta ela não vai ensaiar...e você ainda me pergunta por quê?

São réplicas reveladores de como as personagens se relacionam com as mulheres. Elas estão nos primeiros minutos da peça e precisam de uma construção cuidadosa para ganhar a percepção do espectador. Atores sem o treino adequado poderiam simplesmente desperdiçar a oportunidade, lendo o texto de maneira rápida, sem construir as nuances necessárias a cada um dos breves momentos de suspensão exigidos pelas réplicas de modo isolado. A pressa, ou a falta de ênfase para a nova situação que se apresenta poderia causar um prejuízo à percepção de modo que o assunto não seja adequadamente introduzido. Em razão dessa necessidade, os atores e o diretor poderiam trabalhar a cena com a seguinte possibilidade de partitura:

Willie - Hilda Samuels é (procurando a palavra) uma puta! (pausa) Ei, Sam!
Sam - (tempo, como se demonstrasse certa indiferença) Hummm!
Willie - (ansioso) Tá escutando?
Sam - (tempo, como se demonstrasse certa indiferença) Hum-hum.
Willie - (mais ansioso ainda) E o que é que você me diz?
Sam - (tempo, como se demonstrasse certa indiferença) Sobre (pequena suspensão) Hilda?
Willie - (ávido) Hum-hum
Sam - (finalmente dando atenção) Quando (breve suspensão) foi a última vez que (breve suspensão) você bateu nela?
Willie (relutantemente) - Domingo à noite.

Sam – *(quase reprovador)* **E hoje** *(breve suspensão, como se fora uma interrogação)* **é quinta.**

Willie – *(percebendo a armadilha que construiu)* **Tá bom.**

Sam – *(irônico)* **Uma surra no domingo à noite, e aí, segunda, terça, quarta** *(dias pronunciados numa velocidade diferente do resto da frase)* **ela não vai ensaiar...e você ainda me pergunta por quê?**

Em cada uma das pequenas intervenções do ator, aparentemente na direção contrária ao fluxo da gramática, pode-se conquistar a oportunidade para se construir uma demonstração do que está realmente acontecendo na cena. Além disso, a estratégia de uma partitura cuidadosamente construída revela a hierarquia entre as personagens, o modo como eles se relacionam. A partir dessa leitura, tem-se a impressão de que algumas “janelas” foram abertas e cada uma delas contém uma possibilidade, que instiga a curiosidade do espectador: *Quem é Hilda? Ela vai aparecer toda machucada? Por que a opinião de Sam é tão importante para Willie? Willie brigará com Sam?* Tantas perguntas e, no entanto, trata-se de apenas doze réplicas no início de uma peça.

É nessa etapa que o ator tem que estar profundamente consciente do que ele deseja demonstrar para o espectador. E, para isso, ele tem que fazer escolhas. Não está em questão se ele fez as escolhas certas ou erradas, mas ele tem que fazê-las e experimentá-las até que o texto seja despido de sua natureza literária. Então, durante o primeiro encontro com os alunos na oficina, o objetivo é buscar uma maior familiaridade com o texto, tentar perceber o que está escondido nas entrelinhas, esquecendo-se por completo dos apelos do texto ostensivo. Para isso, eu coloco uma palavra chave: possibilidades. Começo a treinar o ator para trabalhar com quantas

possibilidades puderem ser extraídas de uma palavra ou de uma frase, muito antes de aprofundar no processo de inflexão, pronúncia, emissão etc.

Ler um texto é, antes de tudo, fazer parecer com que o diálogo dirija-se na direção do espectador dentro de um fluxo lógico de raciocínio. É esse raciocínio que diretor e ator devem conseguir. Vou tomar como exemplo, a seguinte frase:

- *Maria foi à feira.*

Uma frase banal e simples. Sujeito, predicado e complemento. Ela pode ser a resposta a uma pergunta e poderia estar numa peça qualquer, em qualquer contexto. E com essa frase eu proponho nosso primeiro exercício de imaginação. Se considerarmos que essa é uma resposta a uma pergunta, se poderia responder simplesmente como está escrito. E, certamente, isso seria de pouca valia para se saber quem está por detrás dessa resposta, e iria revelar pouco da situação em que foi feita essa pergunta. Mas se você toma a decisão de responder do seguinte modo:

- *Maria? (um tempo) Foi à feira.*

Nesse primeiro exemplo estaríamos modificando a gramática e criando uma oportunidade para o espectador pensar. Ora, se a personagem perguntou confirmando o nome, algo está acontecendo nas entrelinhas:

- a) ou a personagem não ouviu por quem se está procurando
- b) ou não conhece bem Maria. Ainda assim resolveu responder.

Mas, e, se em lugar de responder imediatamente com o complemento, o ator resolvesse “desconstruir” um pouco o fluxo da frase da seguinte forma:

- *....foi (toma tempo procurando a palavra)... à feira.*

Então ficaria mais ou menos claro que:

- a) a pessoa pode não conhecer bem Maria;
- b) ou não tinha ouvido direito o nome;
- c) ou não sabia por certo se Maria realmente foi à feira;
- d) ou sabia para onde Maria realmente foi, mas decide mentir e diz que ela foi à feira.

Como se vê, seria preciso quantificar o tempo da reticência para criar o sentido específico de cada uma dessas idéias/intenções.

E a partir desse momento já foram apresentadas várias possibilidades que, por certo, não estavam na intenção do dramaturgo; e que só poderiam ser introduzidos pelo ator. É evidente que disso dependeria muito a seqüência do diálogo. Em todo o percurso, tudo é levado de modo a demonstrar esse recurso como uma estratégia, mas não como uma fórmula, uma vez que cada texto exige uma abordagem específico.

Passo então a uma etapa que considero capital: o texto escondido. Este só pode ser descoberto nas relações entre os personagens e, essa relação, para ser descoberta, depende muito do investimento que se faz para se responder ao outro. A técnica na elaboração da fala é extremamente importante nesse ponto. E é por isso que foi preciso chamar a atenção dos participantes para voz e idioma no palco. É necessário, antes de qualquer coisa, saber que a voz do palco é construída, às vezes, antinatural. Porque atuar para o palco não tem nada a ver com a voz que se usa para atuação no cinema ou televisão, muito menos com a voz quotidiana real. O aluno-ator precisa compreender que voz e idioma do palco são construções artificiais e “de arte”, ao mesmo tempo. Articulação, formação das frases, projeção das ênfases etc., não são cópias da nossa fala, orgânica e comum, a qual estamos acostumados no

universo real. O teatro, já nos seus primeiros momentos, exerceu a sua expressão vocal e o seu idioma dentro das partituras poeticamente compostas em versos com os mais variados fluxos e ritmos. Ainda no teatro Elisabetano a língua no palco era formada dentro das regras da retórica. Não é por acaso que quase todos os dramaturgos da época tinham na biografia passagens como magistrados ou advogados. Por exemplo, podemos observar nos textos originais de Shakespeare mudanças freqüentes do verso para prosa, que são indícios importantes para inversões da atmosfera, do temperamento ou do dispositivo dramático da cena.

Na música barroca se estabelece uma ligação íntima entre a complexa legislação da organização formal na retórica e a composição musical que alcança entre o séc. XVIII e XIX o seu ponto mais alto. A partir desse processo, pode-se dizer que a maior parte da poética teatral tem ligação mais estreita com a estética musical e, muito menos com as afinidades que se encontrariam com o exercício formal da literatura.

Hoje assistimos a uma tendência em se usar uma compreensão errônea de realismo, voz e idioma cotidianos no ato teatral: é uma mania de toda uma geração influenciada pela televisão que não têm a noção das necessidades vocais e idiomáticas do palco. Tenta-se falar como se houvesse um microfone para amplificar a voz. A propósito, esse tem sido, sintomaticamente, o último recurso dos atores televisivos de um modo geral quando se apresentam em palcos mais espaçosos. Para enfrentar a limitação de vozes inexpressivas e pequenas, eles utilizam o recurso da ampliação eletrônica.

Agregado a esses “exercícios perceptivos”, que treinam as habilidades do aluno-ator para explorar um leque maior de possibilidades dramáticas do

texto, utilizo conceitos da partitura musical para aprofundar esse aspecto durante o desenvolvimento prático da cena. Escolho sempre um cantor/compositor adequado da MPB e, às vezes, uma música clássica. O objetivo é perceber como o intérprete (ou compositor) trabalha com a palavra, subvertendo-a em relação ao seu uso cotidiano. A partitura clássica permite, com seus imensos registros, despertar e ativar a percepção de como um texto pode ser apresentado numa extensão grande de intensidade e volume, sem que, para isso, o ator grite ou se torne inaudível. Em minha opinião, ouvir os clássicos desenvolve a percepção de como o ator pode desafiar o ouvido do espectador trabalhando diversas intensidades, timbres, texturas etc.

Só depois de alguns dias “distensionando” o medo inicial que os atores em geral sentem diante do texto, é que passo a trabalhar cenas curtas e, gradativamente, mais extensas, até chegar aos conjuntos de cenas e à peça inteira.

2.2. O DIÁLOGO

Os diálogos didáticos mais conhecidos são atribuídos ao filósofo grego Platão (429-347). Ele aprendeu o método de desenvolver o raciocínio filosófico entre dois pólos de argumentos a partir de Sócrates, de quem era discípulo. Platão foi o primeiro a adotar esse método para escrever textos filosóficos. Ler um texto é, antes de tudo, fazer parecer com que o diálogo surja na direção do espectador dentro de um fluxo lógico de raciocínio entre dois debatedores. O que acontece quando o texto é falado? É preciso fazer uma pequena reflexão sobre isso. É evidente que o teatro não imita a vida cotidiana, mas faz uma representação, uma recriação (artificial e “de arte”) dela.

É no "conteúdo oculto" que ator, e, principalmente, diretor devem focalizar sua atenção. Pode-se partir do pressuposto de que o autor se preocupou com cada detalhe durante a construção dos diálogos. E que, portanto, existem escondidas nas entrelinhas, informações muito reveladoras. É preciso inferí-las por meio de uma análise cuidadosa. É nesse trabalho que o princípio do **POR QUÊ** e **O QUÊ** pode apresentar respostas surpreendentes.

Os diálogos teatrais são os que mais bem simulam as situações cotidianas. Mas isso não quer dizer que se possa reproduzi-los falando nos padrões quotidianos. O que acontece no teatro? Os personagens conversam entre si (ou sozinhos, quando monologam), mas o objetivo é dar ao espectador

a percepção de que aquele raciocínio está sendo elaborado de maneira espontânea naquele momento, isso, de algum modo atrai o espectador para dentro da cena. Geralmente, na encenação, elimina-se o ator que lê as rubricas, mas durante uma leitura um tratamento muito particular deve ser dado a figura do narrador²⁶, que deve ter um posicionamento distanciado, fora do raciocínio que as figuras atuantes dentro do drama desenvolvem. Como orientação, a voz do narrador tem que estar um ponto acima, entrando como um corte na ação, de modo que fique claro que ele não se envolve com o fluxo do raciocínio das personagens. Contraditoriamente, o narrador pode imprimir um ritmo a leitura. O narrador orienta o espectador na leitura quanto ao espaço e às ações, mas geralmente evita-se que o narrador descreva o estado emocional das personagens. Essas expressões devem ficar incluídas na leitura do texto dramático pelo ator que lê os diálogos. Para o espectador, informações sobre o momento emocional da personagem surgem dos diálogos, e entre os diálogos. Por isso é importante que os atores tenham noções dos recursos não apenas da voz, mas também do gesto e do jogo da fisionomia.

Quanto a esses aspectos gestuais, é preciso observar que este recurso não pode ser usado em excesso. Há uma grande obsessão entre nossos atores de marcar as falas com gestos de um regente, utilizando constantemente as mãos para acompanhar o ritmo da fala. Isso cria a sensação de que a fala se torna mais dramática. Mas essa sensação é errônea e pode muito bem ser notada quando se contém esforçada e radicalmente a gesticulação das mãos, deixando de acompanhar cada ênfase da fala, e utilizando-as apenas quando

²⁶ Nesse caso denomina-se de “narrador” o ator que lê a rubrica durante uma leitura.

justificado. Nesse momento, o gesto ganhará outro nítido significado. Enfim, quando se utiliza de maneira adequada os recursos da voz, pode-se constatar que a maneira lógica e coerente como o texto é dito permite ao espectador fazer inferências sobre as características de cada personagem e compreender as linhas e os conflitos da trama. Para isso o ator deve transformar o texto escrito numa fala que se estabelece dentro de uma partitura.

No trecho da peça *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams²⁷, (como em outras peças em que o dramaturgo clarifica as suas intenções através das rubricas) pode-se observar que não são as palavras em si, mas a estrutura das frases, as observações da falas, nas rubricas, e também a específica pontuação, os fatores que revelam os aspectos para formar a personagem. Aqui se pode falar da “carpintaria” do texto teatral. É a compreensão dessa área, fora da fala, que decide sobre o sucesso ou insucesso de um trabalho cênico.

ALMA – Bem, eu sou uma grande admiradora de seu pai, além de cliente. É um conforto tão grande a gente saber que tem um médico morando ao lado da nossa casa, ao pé da mão, por assim dizer...

JOHN - Por quê? Você sofre de chiliques?

ALMA – Chiliques *(Ela joga a cabeça para trás, rindo gostosamente)* **Chiliques, não. Mas eu tenho ataques. Uma complicação cardíaca, de origem nervosa. Às vezes fico tão alarmada que vou correndo procurar seu pai.**

JOHN – Às duas ou três horas da manhã?

ALMA – É, às vezes assim tarde...ele tem muita paciência comigo.

²⁷ WILLIAMS, Tennessee. *Anjo de Pedra*, Editora Letras e Artes, Rio de Janeiro, 1964, pp. 21-22

JOHN – Mas não lhe adianta nada, não é?

ALMA - Ele sempre me dá muita segurança.

JOHN – Temporariamente?

ALMA – É

JOHN – Você não quer mais do que isso?

ALMA – Mais do que isso? Como?

JOHN – É melhor eu não dar palpite.

ALMA – Que é que você ia dizer?

JOHN – *(Passa por trás do banco e vai para a direita baixa)* Você é cliente de papai *(Encara-a)* Mas eu tive uma idéia...

ALMA *(Levantando-se)* Continue, por favor! *(Ela ri. John ri um pouco)* Agora você tem de continuar! *(Vai até ele)*. Não pode me deixar assim no ar! O que é você ia me dizer? (TENNESSEE, 1964, p.21-22)

2.3. O PÚBLICO

A relação do público com as leituras é um fenômeno que merece, talvez em separado, um estudo mais detalhado. Nos anos 80 e 90, quando as leituras eram realizadas sem sistematização maior, o que só ocorreu a partir do ano 2000 (escolha de textos por temas, plano de mídia, treinamento de atores, perfil de diretores para cada texto etc.), a média de público no Teatro Martim Gonçalves (Sala 5 inclusive) era de 15 pessoas. A partir de 2000/2001, o público passou para uma média de 40 pessoas, período em que o programa ainda era gerenciado dentro da Escola de Teatro. Entre 2002 e 2004, com a realização do ciclo de leituras no Teatro do Instituto Goethe em razão das obras de reforma do Teatro Martim Gonçalves, o programa passou a ter uma média de 120 pessoas por apresentação (**Ver quadro 2**).

QUADRO 2

Ciclo de Leitura Dramática 2000-2004			No. de público
Textos x atores x público			
Ano	No. de leituras realizadas	No. de atores participantes	
2000	08	53	120
2001	01	16	60
2002	06	46	360
2003	04	15	320
2004	09	87	1080

O plano de mídia elaborado e posto em prática a partir do ano 2000 permitiu uma difusão maior do programa. Com uma divulgação intensa, o público correu para prestigiar as leituras, que ganharam grande atenção da comunidade. É interessante observar que o público é formado principalmente por alunos da rede pública e moradores da periferia, camadas que, normalmente, não são muito representadas nas platéias. Uma outra parte do público é formada por estudantes universitários, profissionais liberais e funcionários públicos, além de um setor menor (com “afinidade por ofício”), como intelectuais, artistas em geral e envolvidos com atividades teatrais, que vêm atraídos pela temática específica do texto.

O aspecto mais interessante, talvez, seja o grau de satisfação do público comum, isto é, aquele público que não tem familiaridade com qualquer dos meios de produção do teatro. Em muitas ocasiões, a platéia permaneceu no teatro mesmo após o término da apresentação. Essas pessoas desejavam, a todo custo, conversar com os atores e o diretor e, sobretudo, ter acesso ao texto original. Houve, também, aqueles que manifestavam uma predileção pelas leituras em detrimento de uma encenação com todos seus elementos constitutivos.

Curiosamente, essas reações puderam ser tanto mais verificadas quanto maior foi o investimento do diretor no texto propriamente dito. Como é sabido, existem vários tipos de leitura dramática; o diretor é livre para fazer o que desejar com o texto e os atores. Muitos optam por uma movimentação, uma *mise-en-scène* parcial, aproximando-se de uma encenação. Invariavelmente, o trabalho resultou numa recepção mais intensa quando o

diretor fez um mergulho radical no texto sem qualquer movimentação. Aparentemente, o investimento na lógica do texto e das falas parece seduzir o espectador mais do que qualquer tentativa do diretor de criar uma “vitalização”, através de “idéias inovadoras”, a natureza estática da leitura.

Pode-se supor que, ao concentrar seu trabalho no texto, o diretor cria um universo límpido para que as palavras cheguem ao espectador e despertem a sua imaginação. Talvez, por isso, o grau de satisfação do espectador tenha sido maior nas ocasiões em que os diretores tomaram a decisão de investir estritamente no jogo de possibilidades das palavras/frases do texto. Em várias ocasiões, como no texto *Braseiro* (2002/2003), de Marcos Barbosa, dirigido por Felipe Assis, *Anatol* (2001), de Arthur Schnitzler, dirigido por Ewald Hackler, *Os Mal-Amados* (2002/2002), de Maria de Lurdes Ramalho, dirigido por Adelize Souza e *Arte* (2001), de Yasmina Reza, dirigido por Ewald Hackler (*vide quadro das leituras 2000-2004 em Apêndices*) são apenas alguns dos melhores exemplos de reação do público. Como consequência, muitas dessas leituras tiveram que ser rerepresentadas para satisfazer a um número maior de pessoas.

Um outro resultado que ocorre com a inesperada receptividade do público, é a subsequente encenação do texto de uma leitura bem sucedida. Diretores se deixam convencer pelo resultado positivo das leituras e resolvem montar o texto. A leitura dramática funciona assim como um experimento para apresentar as potencialidades de um texto para uma possível encenação. Desse modo, pode-se afirmar que a leitura dramática é um instrumento eficiente não apenas para a mera apresentação de textos e de novos dramaturgos, mas também um método para submeter o texto a uma

experimentação diante do público. Apresentação essa que serve também ao treinamento de atores e diretores. Dentre os textos do Ciclo de Leituras Dramáticas da UFBA, algumas montagens foram engendradas a partir delas: *Senhorita Júlia* (Strindberg), *Braseiro* (Marcos Barbosa) e *Arte* (Yasmina Reza).

2.4 OBSERVAÇÕES DA OFICINA DE LEITURA

Uma das técnicas de montar uma peça é ler repetidamente o texto antes de ir à encenação. Essa etapa provoca uma espécie de aquecimento do raciocínio embutido nas relações escondidas no texto e, com isso, pode-se atingir mais rapidamente a dinâmica e o fluxo certo da peça. Mas para tanto é preciso que o diretor e os atores esperem que a peça inteira esteja “levantada”²⁸, pois só assim, pode-se ter uma idéia de como ela funciona em última instância. É evidente que existe outro princípio que seria fragmentar essa “concepção do todo”, lendo-se cena a cena, e levantando-se a peça a partir de cada cena. Isso, porém, teria o inconveniente de levar muito tempo até que o diretor pudesse ter uma idéia “do todo” da peça.

Essa observação, porém, poderia induzir a compreensão de que se deve tratar a leitura do texto com uma rigidez de um estudo bíblico. Mas esse rigor não deve ser exacerbado, pois ao contrário do que pode parecer não se deve ficar exageradamente preso às letras do texto. Pode-se dizer que o texto é apenas um dos recursos usados para se estabelecer uma linha comunicativa do ator e da encenação em relação a platéia. O texto, de certo modo, quando levado muito ao pé da letra, seguramente vai atrapalhar, porque o texto tem que ser desestruturado na sua natureza de literatura. A escrita precisa ser

²⁸ *Levantar*, no jargão teatral, refere-se ao momento em que o diretor começa a levar o texto para a cena, isto é, fazer a marcação das cenas com os atores, em geral, com o texto na mão e já em processo de memorização.

subvertida para poder servir ao raciocínio espontâneo do intérprete e a sua situação dramática. É preciso, pois, desde cedo, criar certo distanciamento em relação ao texto, ignorar, sobretudo, a sua sintaxe e interpretação, elementos da sua organização literária. Uma das técnicas que pode atingir essa meta é fazer uma leitura mais fria, sem esforço maior e percebendo assim a qualidade potencial, ou a falta delas, das palavras ditas, em vez de se fazer um mergulho afoito e emocional, atribuindo um valor dramático aleatório a qualquer palavra.

Um ator – quando bem familiarizado com a técnica de leitura e interpretação – utiliza a emoção sem se envolver. Na realidade, ele se treina no controle da situação e emprega a emoção com certo distanciamento. Ocasionalmente, encontramos em autobiografias de grandes intérpretes descrições desse estado de controle emocional. Nos seus relatos, eles enfatizam que andam ao lado da figura que interpretam e, observando friamente o próprio desempenho, controlam *timing* e o percurso da cena. Quando Stanislavsky, no seu Método, insiste que o ator precisa permanecer consciente em cada momento do seu desempenho (“de onde ele vem, onde ele se encontra e aonde ele vai”), ele parece descrever o mesmo fenômeno: se o ator precisa colocar na representação do presente da figura também a ciência do seu passado e futuro, a sua interpretação emocional exige um controle racional e constante para manter a figura dentro da legibilidade lógica do seu passado e futuro.

O trabalho consiste em desenvolver uma técnica que invista nas quase infinitas possibilidades de se dizer um texto. Para isso, é preciso que se construa menos firulas com o texto (excesso de modulação, por exemplo), é

bom investir num discurso direto, sem curvas, sem preciosismos desnecessários, isto é, sem querer ser virtuoso, ao contrário, deixando que o sentido do texto seja realçado pela relação que surge entre os diálogos. É preciso se criar a ilusão de que a fala é resultado de um raciocínio que acontece naquele momento, que a fala é espontânea, resultado do raciocínio desse momento.

Nesse processo de aprendizado, existem vários aspectos que precisam ser observados e, naturalmente, como eles decorrem de uma estratégia – que varia de texto para texto –, não é possível esgotar aqui o assunto. Há recursos e problemas, porém, que são recorrentes. Por exemplo, quando aparecem palavras repetidas numa frase, o ator deve ficar em alerta, pois isso quer dizer que aquela palavra repetida muito provavelmente não é um erro ou pobreza vernacular do autor, mas tem um propósito dentro do raciocínio. Outro aspecto interessante é observar a necessidade de se manejar o silêncio. O silêncio pode ser uma cena grandiosa, mas isso tem que ser minuciosamente estudado, porque, como é óbvio, o silêncio tem que ser preenchido por algo (uma ação, ou a falta dela, o congelamento, por exemplo) que realize um discurso completo. Isso anda um pouco na contramão do que ordinariamente se faz no teatro, que é falar excessivamente e com intensidade demasiada como se isso fosse livrar diretor e ator da obrigação de impor um raciocínio, uma legibilidade cênica do texto. É fundamental que o ator construa uma partitura e movimento a sua reprodução num fluxo orgânico.

Nos anos 70, o crítico Yan Michalski²⁹ escreveu numa de suas críticas sobre a diferença entre os atores brasileiros e os europeus. Aqui, os atores

²⁹ Yan Michalski era de origem polonesa e escreveu crítica de teatro no Jornal do Brasil até o final dos anos 80, quando faleceu.

movimentam as mãos exageradamente, numa tendência a marcar cada palavra do texto com o movimento qualquer das mãos. Enquanto que, na Europa, um ator trabalha predominantemente com as mãos ao longo do corpo, economizando o gesto, guardando-o para o momento em que ele for extremamente necessário e esteja prenhe de significado. Pode-se ver isso com bastante clareza numa observação mais apurada, senão no teatro, já nos filmes europeus, principalmente os ingleses, que são mestres na utilização do recurso da palavra. Parece claro que as mãos enganam – por causa da sensação de ritmo que elas dão – e criam a ilusão para o ator de que ele articula muito bem, conforme ensina o professor Ewald Hackler, muito preocupado com o desperdício do gesto na cena. Para se perceber como está realmente a articulação e o sentido dela é importante que o ator aprenda a controlar não apenas o movimento errático das suas mãos, mas também os excessos da sua fisionomia. Se ele constantemente faz uso desses meios, um gesto apropriado e necessário no momento certo não ficará despercebido no mar das banalidades gestuais.

Parece consenso que o ato teatral é construído para criar, no palco, algo que não está no texto. Se se toma isso como um princípio consensual, o ator, e principalmente ele, deve saber que existem várias maneiras de fazer/dizer determinadas coisas. Se existem várias maneiras, o ator precisa aprender a escolher a maneira mais adequada e eficiente. Quando pensamos nessas escolhas que são tomadas em cada instante no processo teatral, precisamos estar decididos a fazer essas escolhas com absoluta convicção. Não importa que, talvez, haja uma escolha melhor. O importante é que a escolha feita seja executada da maneira mais eficiente e elaborada.

É evidente que na leitura de um texto é preciso se estar atento aos elementos novos que surgem – aquilo que ainda não foi dito, tratado até esse momento da peça, porque o leitor-espectador precisa despertar para a nova informação que acaba de surgir. Para o ator, sem dúvida, isso representa um trabalho concentrado no sentido de fazer todo seu investimento no que há de informação nova e que ele deseja veicular para seu espectador.

Dentre várias outras observações que se pode listar, durante a oficina, pôde-se notar a extrema dificuldade que os atores têm para interromper a fala do seu interlocutor. A interrupção da fala, ou o “corte” (geralmente quando o texto escrito vem com reticências) é muito simples de ser resolvido se o ator estiver atento para o manejo do seu raciocínio e delegar inteiramente a responsabilidade do corte à figura com quem ele dialoga. Se o ator constrói sozinho esse corte, o espectador percebe claramente, porque o ator, na expectativa de fazê-lo, fica nervoso e apressa sua fala. Agindo assim, ele dificulta para o seu parceiro a entrada no lugar preciso para o corte, acidentando o diálogo. Mas não é isso que deve acontecer. Então como se resolve o problema? Ele deve fazer exatamente o contrário: diminuindo a velocidade da sua fala, pode-se oferecer ao seu parceiro uma frase clara que permita o corte no lugar exato.

É evidente que uma boa leitura se constrói na medida em que se investe num fluxo artificial das palavras, isto é, num fluxo que imita a fala do dia-a-dia, mas ao mesmo tempo se distancia da maneira cotidiana de falar, criando uma artificialidade na pronúncia de cada palavra, permitindo com isso que cada palavra ganhe uma nuance particular e inédita, contrária ao uso diário.

2.5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

O teatro tem passado por muitas mudanças na sua história. O teatro ocidental tem uma trajetória mutante, marcada pelo surgimento constante de novas ideologias estéticas e as tentativas de absorver e adaptar-se às novas tecnologias. Em todos os momentos o teatro recebeu impulsos e novos direcionamentos. Foram essas mudanças constantes que fizeram o teatro sobreviver. Nesse embate pela sobrevivência, o texto como fonte primária da gênese de um espetáculo já foi tão exaltado quanto abominado pelos encenadores. Modos e moda mudam a cada instante no teatro. Parece, talvez, até teimosia se querer colocar a leitura dramática como um instrumento facilitador para a montagem, enfatizando assim a importância do texto e a sua leitura para a encenação contemporânea.

Ler em público era, antes do advento do *marketing* e da noite de autógrafos, a melhor maneira de um autor obter público para seus livros. No mundo inteiro a leitura dramática é usada como instrumento para se transmitir mais conhecimento: história e literatura são os dois campos que mais se utilizam desse recurso. No Brasil, a USP (Universidade de São Paulo) oferece desde 2002, como matéria optativa valendo 03 (três) créditos, a disciplina “Leitura Dramática” nos currículos dos cursos de Matemática e História. A partir do sucesso dessas duas iniciativas pioneiras, a recomendação estendeu-se a todos os cursos da USP³⁰.

³⁰ Publicado no Jornal da USP, ano XV No. 588, 2002

A partir do século XIV, os livros passaram das mãos exclusivas da nobreza e dos religiosos para as mãos da burguesia. A aristocracia transformou-se no modelo dos novos ricos: se os nobres lessem, a burguesia também queria ler. Numa comunicação realizada no XXIV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação (Campo Grande, 2001), Márcia Abreu, da Universidade de Campinas (Unicamp) à guisa de falar dos diferentes modos de leitura ao longo da história conta que, certa vez, Santo Agostinho visitou Santo Ambrósio em Milão e surpreendeu-se ao encontrá-lo realizando estranha atividade: o futuro Santo Ambrósio lia em silêncio. Para o também futuro Santo Agostinho, isso era completamente estranho, pois a norma no século IV d.C. era ler em voz alta³¹. E esse costume se prolongou até o século XIV. Nessa época, os nobres dependiam ainda da oralização³² para compreensão de um texto, segundo registra a professora Márcia Abreu em sua comunicação.

Mesmo depois desse período (séc. XIV) , quando se generalizou a leitura silenciosa, ler em voz alta era uma forma de sociabilidade comum. Lia-se em voz alta nos salões, nos grêmios literários, em casa, nos saraus, nos

³¹ Muito embora no ensaio “A Grécia Arcaica e Clássica: a Invenção da Leitura Silenciosa, de Jesper Svenbro in *A História da Leitura no Mundo Ocidental*, de Guglielmo Cavallo e Roger Chartier haja indícios de que essa prática no mundo Ocidental começou na Grécia muito antes da era cristã.

³² Paul Zumthor em *A Letra e A voz* (1993) faz um minucioso levantamento dessa oralidade até o século XIII para sustentar a tese de que a escrita teve sua fonte primária na oralização conservada pelos *joglars* no período em que as obras não podiam passar de mão em mão porque o registro era manual e demorado. Assim, os *joglars* levavam a poesia e a performance principalmente para a corte e a Igreja, apesar da forte resistência religiosa a eles, que eram considerados inspirações do demônio. “...da época Merovíngia até o século XVI havia a intervenção dos intérpretes da poesia nos banquetes, batizados e casamentos” (p. 66). Mais adiante, Zumthor é ainda mais específico quando diz: “A existência de intérpretes da poesia constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento. Ela fascina e inquieta. A Igreja não parou de farejar aí uma força secretamente rival, talvez inspirada pelo inferno: conflito de culturas, outrora aberto por Sto. Agostinho, cujas fórmulas condenatórias serão incansavelmente retomadas em declarações, regulamentos, editos – eclesiásticos e às vezes régios -, até a época moderna, em que o teatro finalmente recebe concentrado esses ataques. Pois o teatro, a partir do século XVII, foi a última forma poética em que subsistiu algo do regime medieval, inteiramente determinado pela performance” (p. 69).

cafés. Esse tipo de leitura, além de permitir o contato com idéias codificadas em um texto, era forma de entretenimento e de encontro social. Segundo a professora Márcia Abreu a prática da leitura oral era tão importante que um manual de leitura do século XVIII intitulado *Petit Cours de Littérature, à l'usage de la jeunesse de l'un et l'autre sexe*, escrito pelo francês Le Texier, definia leitura como:

A arte de bem ler não é nada além da arte de bem dizer aquilo que está escrito, ou seja, dar às frases que se tem a pronunciar e às palavras que as compõem a verdadeira expressão da qual são suscetíveis. Deste ponto de vista, pode-se ver a analogia perfeita que existe entre a Arte de bem ler e aquela de bem falar.³³

Márcia Abreu conclui que a definição de Le Texier pressupunha a decifração da escritura, mas enfatiza a destinação oral desta atividade. Sua análise, no entanto, vai mais longe, ao afirmar que “no século XVIII e início do XIX, o conceito de leitura parece confundir-se com a fala e a audição, podendo prescindir da habilidade de decifração dos sinais gráficos de que se compõe a escrita”. Para ela, entre intelectuais o processo de ouvir ler fazia parte das formas de sociabilidade, parecendo coisa comum³⁴.

³³"L'art de bien lire n'est autre chose que l'art de bien dire ce qui est écrit, c'est-à-dire de donner aux phrases qu'on à prononcer at aux mots qui les composent, la véritable expression dont ils sont suceptibles. Sous cet apperçu, on peut voir l'analogie parfaite qui existe entre l'Art de bien lire et celui de bien parler." LE TEXIER. *Petit Cours de Littérature, à l'usage de la jeunesse de l'un et l'autre sexe*. Contenant une dissertation sur l'art de bien lire, sur chaque genre de style, et un Recueil de morceaux choisis de poètes et des Orateurs français. Paris, chez Michel, 1801, p. I.

³⁴No livro *Uma História da Leitura*, de Alberto Manguel (Companhia das Letras, 1997), no capítulo “A Leitura Ouvida”, há um relato dos mais preciosos sobre leitura em voz alta que se aproxima bastante de uma leitura dramática. Em Cuba, no século XVII, a crise da indústria fumageira obriga os trabalhadores a criarem um sindicato. A criação desse organismo de classe implica no surgimento de um jornal. Mas como os trabalhadores não sabiam ler, foi instituída a oralização das leituras durante o trabalho. Um leitor lia em voz alta utilizando

Na *Introdução* desse trabalho citei a peça, **O Meio do Mundo**, de Sílio Boccanera Jr³⁵, cuja ação passa-se na Bahia de 1898. Abordei particularmente o momento intitulado “Escritores em Penca”, retratando uma reunião de escritores e intelectuais no Teatro São João para uma leitura dramática. Acredito que esse episódio da peça ilustra bem o comportamento dos intelectuais em relação a leitura dramática de seus próprios textos. É um momento interessante para se retirar informações muito emblemáticas sobre costumes da época e que, com algumas mudanças, perpetua-se até hoje. O episódio reúne uma platéia de interessados, intelectuais e dramaturgos, que estão à espera de outros. E a espera, note-se, já alcança mais de duas horas de atraso.

O pretexto para a leitura das peças é que após a apresentação dos novos textos, um deverá ser escolhido para montagem. Esse é o motivo pelo qual aparecem dramaturgos das mais diferentes facetas disputando a oportunidade de mostrar seu texto pretensamente inovador. Há crítica aos “intelectuais” que se põem a escrever sem conhecimento de dramaturgia, ou dramaturgos que escrevem aos borbotões pelo simples fato de escrever.

Além da questão da autocensura, também já abordada na *Introdução*, por detrás do comportamento ávido por reconhecimento dos dramaturgos retratados na peça, parece haver uma crítica mordaz ao estilo dos escritores da época. Na quarta cena, quando entra no palco um cesto de livros, introduz-se a seguinte discussão sobre gêneros:

todos os recursos performanciais, enquanto os trabalhadores desenvolviam suas atividades. E essa cultura foi levada para indústria do fumo estabelecida nos Estados Unidos no final do século XVII pelos trabalhadores cubanos que fugiram da crise em seu país de origem.

³⁵ Sílio Boccanera Jr (1863-1927) escreveu *O Meio do Mundo* em colaboração de Alexandre José Fernandes (1863-1907). Existe uma versão adaptada por Roberto Vagner Leite, que também dirigiu a montagem em 1977, no acervo de peças da Escola de Teatro da UFBA.

Evangelista – Chi...que biblioteca!...
Octaviano – Tudo isso é drama, João Maria?!
Evangelista – Sim, senhor!
Carlos Gomes – Dramas e comédias históricas.
Floripes – Misericórdia!...Onde foi que o senhor viu comédia histórica?
Dr. Castro – (*interrompendo*) Não há drama histórico?
Floripes – Há, sim senhor.
Dr. Castro – Logo, pode haver comédia histórica.
João Maria – Conforme...
Dr. Castro – Conforme por quê?
João Maria – Porque se for uma tragédia histórica, nem é drama nem é comédia.
Evangelista (*estendendo-lhe a mão*) – Muito bem, doutor (*apertando-lhe a mão com entusiasmo*)
Carlos Gomes – Mas é preciso que se saiba que eu sou o pai da comédia histórica, porque fui eu mesmo quem a inventou.
Dr. Castro – E eu o padrinho de batismo.

Os autores de **O Meio do Mundo** parecem introduzir em toda peça questões que revelam o aspecto provinciano dos dramaturgos que desejavam ver seus textos lidos e encenados. Se num momento a questão era o gênero; na cena seguinte discute-se a natureza do artista, quando um funileiro é introduzido em meio aos dramaturgos também se dizendo artista. Em outra cena, durante a leitura de uma cena, as figuras-ouvinte caem no sono, motivadas pelo enfado. Mas, independentemente de seu conteúdo crítico, a peça revela, no trecho “Escritores em Penca”, o poder que o texto de teatro possui em reunir, criar oportunidade para socializar e apresentar idéias divergentes, retratando um determinado período da história.



Cenas de uma leitura dramática no final do século XIX, no histórico Teatro São João da Bahia, retratada na peça O Meio do Mundo, de Sílio Boccanera Júnior, dirigida por Roberto Vagner Leite, com cenografia de Ewald Hackler, em 1977, no então Teatro Santo Antônio, na Escola de Teatro da UFBA. Acervo Ewald Hackler. Fotógrafo: Anônimo.

2.5.1 MUDANÇAS

Como uma das conseqüências da invenção de Gutemberg, houve um aumento significativo na produção de livros. Isso permitiu que no século XVIII um desenvolvimento de novos gêneros textuais e novas práticas de leitura, como por exemplo, os grêmios e salões literários em meados de 1800.

Durante a primeira metade do século XIX a leitura oral era uma das formas de mobilização cultural e política dos meios urbanos e dos operários. Depois disso, numerosas formas de lazer, de sociabilidade e de encontro, antes mantidas pela leitura em voz alta, tornaram-se cada vez mais restritas. A partir daí as elites passaram a restringir os usos da oralização dos textos. Lia-se em voz alta nas Igrejas e nos tribunais. No passado, a leitura tomava parte em um conjunto de práticas culturais que passavam pelo livro: a escuta dos textos, sua memorização, o reconhecimento, nas letras impressas no papel do texto repetidas vezes ouvido, sua recitação para si ou para um grupo.

A leitura dramática como recurso de apresentação de um texto é um instrumento cuja história é complexa, confundindo-se com a história do hábito de ler livros. Mas a leitura dramática, ou pelo menos os primórdios dessa prática, parecem remontar ao século XVI, quando muitos autores eram lidos nos salões, ou melhor, os próprios autores faziam o *marketing* de suas obras, apresentando-as nos salões ou nos teatros. E, desde esse momento, era

intenso o contato com o espectador. Era a busca das reações da platéia que interessavam particularmente aos artistas, como continua sendo até hoje.

Os traços históricos da leitura dramática têm um provável início com a recepção da literatura dramática clássica. Surgem predominantemente na Itália, “pesquisadores amadores”, no bom sentido do termo: aquele que ama o seu objeto de pesquisa – que traduzem as peças do teatro grego. Começa aqui a recepção de obras de autores como Aristóteles, Platão e Horácio. É essa recepção da vida cultural clássica que separa a produção teatral da criação dramática medieval. É através do teatro antigo que a sociedade renascentista se auto-define como herdeira de Atenas e Roma. Tradutores e comentaristas das obras clássicas eram farmacêuticos, advogados, juizes, médicos e comerciantes, representantes da classe burguesa que fundaram as bases do raciocínio ideológico do Renascimento. E a leitura dos textos e peças era um exercício de alto prestígio social que influenciou e determinou os mais variados aspectos da vida e do processo político nas cidades-estado, emergindo e transformando a composição hierárquica da Europa inteira.

Grandes figuras da literatura mundial, a exemplo de Goethe, seguiam a tradição da época de apresentar suas obras nos salões. Em Weimar, no ano de 1791, quando Goethe passou a administrar a cultura, particularmente os teatros, deixando de lado os assuntos administrativo-burocráticos, ele começou a mostrar seus textos para o grande público no teatro. Aparentemente, foi nesse momento em que ele voltou suas atenções para a questão do espectador, pois suas peças não foram aceitas pelo público. Intrigado com a recepção, escreveu um diálogo emblemático, isto é, que explica por si só o pensamento dele sobre a presença do espectador no teatro

e, também, é muito didático sobre a função do palco, do texto e do espectador. Com tradução do pesquisador Luís Cláudio Cajaíba³⁶, reproduzo o diálogo escrito por Goethe, em que ele retrata sua visão do espectador diante da obra e, conseqüentemente, expõe sua visão do teatro. O diálogo abaixo é um testemunho muito apropriado do que foi dito no Capítulo I desse trabalho, quando me refiro a questão da recepção como uma preocupação que vem sendo abordada através dos tempos:

Advogado da arte: Deixe-nos ver, se poderíamos nos aproximar mutuamente de um ponto em comum.

Espectador: Não vejo como o Senhor possa querer argumentar e defender uma obra que mostra espectadores pintados.

A: Quando o Senhor vai ao teatro, não espera que tudo que o Senhor veja lá deva ser verdade e realidade, não é mesmo?

E: Não! Mas espero pelo menos que pareça verdade e realidade.

A: Desculpe se eu penetro em sua própria alma e o desminta ao afirmar que o Senhor não espera isso de modo algum.

E: Isso seria extraordinário! Senão, por que haveria o esforço dos cenógrafos em reproduzir todas as linhas de acordo com as regras da perspectiva, para expressar num cenário as diversas situações, ambientes e contextos? Por que se estuda a arte de fazer figurinos? Por que se aplica tantos recursos para se manter fiel a uma época e para nos situar nela ao representá-la? Por que se elogia a maioria dos atores que expressam os sentimentos em seu discurso, como verdade, através de sua gesticulação, de sua representação, que me “encanta” e que eu, não como imitação, mas como o ato em si, vejo e acredito?

A: O Senhor expressa corretamente seus sentimentos, mas é difícil, como o Senhor talvez também pense, expressar exatamente o que se sente. Que diria o Senhor se eu objetasse, que ao Senhor toda representação teatral de modo algum parece verdade e mais que isso, apenas possui uma aparência da verdade?

E: Eu diria que o Senhor usa de uma sutileza, que bem poderia ser apenas um jogo de palavras.

A: Mas eu devo alertá-lo que, se nós falamos da ação de nosso espírito, nenhuma palavra é sutil ou eficiente bastante para mostrar o tipo de necessidade que nestes casos nos assola e que não podemos expressá-la diretamente através da operação de argumentos, e, além disso, é difícil querer atender às questões oriundas de dois lados opostos e ao mesmo tempo permanecer no centro.

E: Bem, então, por favor, esclareça e, se possível, com exemplos.

³⁶ CAJAÍBA, Luís Cláudio. *A Encenação dos Dramas de Língua Alemã na Bahia*. 2005. 220f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

A: Isso poderia me trazer vantagens. Por exemplo, então: quando o Senhor está na ópera, não sente uma completa e vital satisfação?

E: Isso se tudo se conjuga bem em uma perfeição da qual eu esteja consciente.

A: Mas se as pessoas que estão em cena cantando, se cruzam e se cumprimentam, narram os bilhetes que recebem, seu amor, seu ódio, o sofrimento das paixões, agressões e falecimentos, diria o Senhor que toda a apresentação parece verdade ou apenas parcialmente verdade? Sim, me permita dizer, nesse caso haveria somente uma aparência da verdade.

E: Certamente, se me faz refletir, significa que eu confiei no que vi. Sei, contudo que, de tudo que vi, nada é verdade.

A: Mas mesmo assim o Senhor se diverte e se satisfaz.

E: Sem dúvida. Eu me lembro bem como certa vez uma ópera, mesmo diante de sua grosseira verossimilhança queria representar o ridículo, e de como, eu, mesmo contra tal abordagem, inadvertidamente senti grande prazer, à medida que ela acontecia.

A: E o Senhor não se sente totalmente iludido na ópera?

E: Iludido!?! Esta palavra eu não usaria. Talvez, sim, talvez, não.

A: Assim o Senhor se encontra em contradição, o que parece ainda pior que um jogo de palavras.

E: Sim, mas estamos buscando um entendimento.

A: E assim que conseguirmos, estaremos um de acordo com o outro. O Senhor me permitiria então uma outra pergunta sobre este ponto?

E: É seu dever contribuir para que se desfaça este mal entendido.

A: O Senhor então não gostaria de denominar esta sensação que sente em uma ópera como ilusão?

E: Não exatamente, mas sim algo próximo disso.

A: Não é verdade que o Senhor, na ópera, quase se esquece de si?

E: Eu diria totalmente, se parte da apresentação ou ela totalmente for envolvente.

A: E como o Senhor disse antes, se tudo se conjuga bem.

E: Sem dúvida.

A: E essa conjugação se dá a partir da apresentação consigo própria ou seria de outra natureza?

E: Sem dúvida, ela se conjuga comigo.

A: Então o que provocou esta “harmonia” poder-se-ia denominar obra de arte?

E: Certamente.

A: Estamos de acordo que a ópera contém então um tipo de verdade e também que, sem dúvida, ela representa o que ela imita. Poderíamos, então, como conseqüência, negar a verdade interna que nasce de uma obra de arte?

E: Se a ópera é boa, ela certamente combina um mundo para si, no qual estão presentes leis próprias, que são defendidas, para que suas próprias qualidades sejam preenchidas.

A: Deveria então prosseguir, argumentando que a veracidade da arte e a veracidade da natureza seriam completamente distintas e que os artistas de modo algum devem ambicionar que sua obra se pareça com uma obra da natureza.

E: Mas as obras de arte freqüentemente se parecem sim com uma obra da natureza.

A: Então eu poderia dizer que somente a um espectador pouco esclarecido, uma obra de arte se pareceria com uma obra da natureza e que a obra com os espectadores pintados só agradaria e teria valor para o próprio artista, já que ela se encontraria em um nível inferior. E então, infelizmente, apenas quando o autor desta obra renunciasse a ela, estariam os espectadores satisfeitos e ele nunca seria considerado como verdadeiro artista, teria que restringir sua obra a um determinado círculo.

E: Isso seria estranho. Ouça...

A: Ao Senhor não agrada a idéia de que pertence a um nível elevado de admiradores da arte?

E: Deixe-me, por favor, tentar por uma ordem no que foi discutido e colocar as perguntas a partir de agora.

A: Quanto melhor!

E: O Senhor afirmou, que somente a um espectador pouco esclarecido, poderia uma obra de arte ser confundida com uma obra "natural".

A: O Senhor deve se lembrar dos pássaros que por engano voaram em direção à obra de Zeuxis (pintor grego, séc. IV ou V a.C.), na qual haviam cerejas pintadas.

E: Sim, mas vale lembrar que estas frutas foram primorosamente pintadas.

A: Sem dúvida, mas sabe-se também que os pássaros que desejavam as frutas eram pardais.

E: Por isso eu posso me defender e argumentar que a obra sobre a qual discutimos não pode ser tomada como primorosa.

A: O Senhor me permitiria então contar uma pequena história?

E: Sim, prefiro histórias a especulações.

A: Um pesquisador possuía em sua casa um pequeno macaco, num pequeno zoo, do qual ele um dia deu por falta e foi encontrá-lo em sua biblioteca. O animal estava distraído e envolvido com os tons de cobre de um volume de uma obra de história natural. Admirado com o interesse do animal pelos estudos, o pesquisador se aproximou e viu, para sua surpresa e desgosto, que o guloso macaco havia comido e vomitado páginas com a reprodução de escaravelhos que se encontravam na obra.

E: A história é bastante engraçada.

A: E bem apropriada, penso eu. Mas o Senhor tomaria os reluzentes escaravelhos das páginas como obra de um grande artista?

E: Não inadvertidamente.

A: Mas o macaco, sim, deixou-se seduzir pela reprodução.

E: E de modo ávido, diga-se. O Senhor me provoca estranhas reflexões. Por isso um espectador comum não deveria de modo algum exigir que uma obra de arte pareça natural, nem que ele possa também desfrutar de uma naturalidade reproduzida de modo fiel e comum?

A: É exatamente o que eu penso.

E: E por isso o Senhor defende que um artista faça concessões e reproduções como a que nos referimos.

A: Seguramente.

E: Ainda assim sinto aqui uma permanente contradição, porque o Senhor me concedeu há pouco a honra de estar incluído entre admiradores da arte de boa formação, de um nível elevado.

A: Como admiradores da arte que seguem as novas tendências, eu diria.

(...)

A: Felizmente a ópera será reapresentada hoje e creio que o Senhor não deixará de ir.

E: De modo algum.

A: E os espectadores pintados?

E: Eles não me afugentarão, pois me tenho em melhor conta que pardais.

(Goethe In: Balme, Lazarowicz (org.), tradução de Luís Cláudio Cajaíba)³⁷

Num sobrevôo muito rápido sobre essa questão do texto e a representação, Patrice Pavis traz uma contribuição interessante, muito embora ele a considere ainda superficial. É um ponto em que parece identificar o momento em que houve uma convergência entre leitura e espetáculo, nos séculos XVIII e XIX que, em seguida, ganha certo distanciamento no século XX, quando as manifestações teatrais abrem-se em diversas direções.

Segundo Pavis (2003), as referências históricas, que reproduzo na íntegra, são as seguintes:

- a) Na época do classicismo francês, o de Corneille e Racine, indo até 1750 aproximadamente, um sistema retórico regula as relações do texto e da cena utilizando atitudes e inflexões vocais estritamente codificadas que deviam fixar as emoções. A representação consiste em respeitar e reproduzir tal sistema.
- b) A partir de 1750, com Diderot, e cada vez mais até 1880, uma exigência de realismo e uma reivindicação de emoções românticas autênticas derrotam a retórica gestual e tendem a impor uma leitura individualizada do texto com um gestual e uma interpretação cênica que se destacam dos estereótipos
- c) Depois de 1880, com o aparecimento da função do encenador, o texto aparece cada vez mais como dado relativo e variável ligado ao contexto histórico, variável na medida em que pode sê-lo o olhar do leitor e do espectador, e, por ricochete, do encenador. O texto se encontra deslocado em relação a uma cena monolítica, ele é descentrado, ou mesmo desconcentrado pela psicanálise, que proclama o deslocamento do sujeito. A encenação, que toma partido globalmente sobre o texto a interpretar deve preencher a distância histórica, cultural, hermenêutica entre o texto e o seu público.
- d) De 1880 a 1960, mais ou menos, a encenação só consolida e coincide com o aparecimento e o apogeu das vanguardas teatrais. Seja qual for o momento ou a corrente, assistimos a

³⁷ CAJAÍBA, Luís Cláudio. In *A Encenação dos Dramas de Língua Alemã na Bahia*. 2005. 220f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

uma crítica radical do texto em sua pretensão a racionalidade ou à universalidade. Ao texto lingüístico, a encenação gostaria de substituir uma "linguagem da cena" (Artaud) ou um gestus (Brecht) que sejam a emanção de um pensamento visual controlado pela encenação e que acabe de uma vez com o logocentrismo³⁸. Segundo tal concepção clássica de Copeau, por exemplo, a encenação é "o desenho de uma ação dramática". É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, a harmonização das fisionomias, das vozes e do silêncio, é a totalidade do espetáculo cênico, emanado de um pensamento único que o concerne, regula e harmoniza. O encenador pouco a pouco se substituiu ao autor como autoridade que controla a produção do sentido e a significação estável do texto. Por sua vez, o encenador será rapidamente suspeito de fechar o sentido, de ser um sujeito autoritário do qual nem o (ex-) autor nem o ator, nem o espectador estão dispostos a reconhecer por mais tempo a autoridade. O que leva diretamente à negação da encenação, a pós-encenação.

e) A pós-encenação (depois de 1960) nesses tempos que não sabem dizer mais nada de si mesmos senão que são "pós-modernos", o encenador é posto em causa como aquele cuja sistematicidade e autoritarismo presumidos prejudicam a produtividade do espetáculo. A cena, como o texto, não é nada além do que "práticas significantes" abertas (o que significa que podemos fazê-los dizer tudo o que quisermos, e que a teoria é apenas um jogo). A alternativa não é mais, como antigamente, entre um texto que tem um significado a ser transmitido "fielmente" e um texto do qual se pode se servir como a um material de construção; ela não é mais sequer entre o tipo metafórico da encenação (no qual a cena metaforiza o sentido do texto), e um tipo cenográfico (no qual a única escrita é a da cena), ela é antes entre a pretensão de controlar globalmente o sentido e a renúncia a qualquer previsão de sentido. Nesse último caso, a encenação limita-se, de fato, a ser uma instalação: todos os seus materiais são instalados num espaço-tempo, são ativados no máximo de suas possibilidades, enquanto o espectador se contenta assim em observar essas interações fortuitas e em "contar os pontos" (PAVIS, 2003, p. 195-196).

Hoje a leitura é exercício comum em teatros profissionais do Ocidente para experimentar textos e discutí-los. Também faz parte dos currículos de colégios, faculdades e escolas de teatro (como também já vem acontecendo paulatinamente no Brasil). A leitura é, ainda, um instrumento usado para a divulgação de obras literárias: o autor faz um percurso por várias cidades ou países e lê para um público seletos extratos da sua obra. E a difusão da leitura entra, a cada dia, numa fase de modernização porque atualmente faz parte do

³⁸ A partir do grego "logos" (palavra, discurso), portanto, hegemonia da palavra/discurso.

repertório da indústria fonográfica. Existem inúmeras leituras de obras gravadas em CD com as vozes dos próprios autores ou em interpretações de atores-narradores.

CAPÍTULO III – INTERPRETANDO EXPERIÊNCIAS

Hans Robert Jauss, ao fazer uma palestra em Constança, em 1967, sob o tema *O que é e com que fim se estuda história da literatura?* estabelece um marco na história da recepção, recolocando-a na posição privilegiada que possui hoje dentro dos estudos literários. Num raciocínio dividido em várias etapas, Jauss desenvolve uma crítica aos marxistas, aos estruturalistas e aos formalistas. Nesse tópico em particular, ele joga por terra a idéia de separação entre poesia e literatura. Segundo ele, “o caráter artístico da literatura deve ser verificado única e exclusivamente a partir da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática” (JAUSS, 1994, p.18).

Mais adiante, Jauss desenvolve um raciocínio em que revela a origem do conceito de percepção artística que, segundo ele, está na diferenciação entre linguagem poética e linguagem prática. Numa pequena digressão, gostaria de observar que existe, nesse ponto, certa convergência com o texto de teatro escrito e o processo de encenação, pois para que exista a cena é preciso que o texto seja, num certo sentido, destruído. “A arte torna-se, pois, o meio para a destruição, pelo “estranhamento”, do automatismo da percepção cotidiana “(JAUSS, 1994, p.19). Neste contexto pode-se ler também o que

Brecht intencionava com o seu “VE”, efeito de estranhamento: ele enfatiza justamente a natureza poética e artificial (“de Arte”) da linguagem teatral.

Diante da opinião de alguns dos mais importantes diretores do dito mercado teatral baiano, uma constatação: é rotina a realização de um trabalho tomando o texto como ponto de partida. No momento em que isso não ocorreu, os processos criativos foram fruto de um trabalho de criação coletiva, muito comum nos anos 70, mas, em todo caso, o resultado se direcionava invariavelmente para a produção de um texto. Curioso observar que mesmo os diretores da chamada *avant-garde* baiana primaram por realizar seus processos produtivos a partir de um texto. Talvez, isso só prove que no teatro de um modo geral nada se cria de realmente novo, porque tudo é reciclado, apenas o *modus operandi* varia e, esse sim, se renova.

Aqui, talvez, seja preciso esclarecer a diferença entre um processo criativo a partir de um texto consolidado e outro a partir de um texto que foi fruto de criação coletiva. Com o texto consolidado, pode-se aplicar perfeitamente o conhecimento técnico exigido pelo teatro, assim como suas convenções. O texto está fechado, à espera das inquietantes – às vezes desconcertantes – intervenções do ator. Ocorre que num texto fruto de criação coletiva, ou com o autor integrado no elenco, o processo de escritura do texto é interminável. A cada dia, uma cena, uma fala nova pode ser acrescentada provocando outras definições do rumo da narrativa. Quando percebe o texto na boca do ator, o autor presente enche-se novamente de idéias e refaz todo seu trabalho. É o mesmo que acontece na criação coletiva quando todos os participantes têm alguma autonomia sobre a produção final do texto. Nesses

dois casos, em minha opinião, é praticamente impossível ter um processo de criação iniciado a partir de uma leitura dramática propriamente dita.

3.1 DIALOGANDO COM ALGUNS DIRETORES

Márcio Meireles (**ver entrevista completa em Apêndices**), diretor com cerca de 80 peças no currículo, 32 anos de carreira é categórico: “Cada texto é um texto”. Ele aborda cada um de modo diferente, *comme il faut*, mas não abre mão do material textual quando inicia um trabalho. “O texto para mim é sempre meu ponto de partida”. Muito embora afirme que o texto já teve diversas funções ao longo de sua carreira, mas não explicita quais. “Na verdade de peça a peça ela se modifica, às vezes a peça é quase uma leitura do texto mesmo”. Em contrapartida, em outras peças, como **Fatzer**, de Brecht, que ele considera um texto muito instigante, a solução é se fazer infinidades de leituras, ou, talvez, várias leituras superpostas. “Em outros textos é possível construir a encenação antes. A idéia vem antes, você faz um roteiro e vai preenchendo. Então o texto tem várias funções dentro do espetáculo, mas acho que a principal é colocar a palavra, é ser a palavra no sentido do discurso verbal”, conclui.

A rigor, não existe uma rejeição ao texto no universo de diretores baianos. Nesse aspecto, todos, indistintamente, parecem se apoiar no texto escrito como ponto de partida, salvo algumas exceções. Alguns buscam criar novos caminhos produtivos que às vezes investem em grande visualidade, e, por isso, rejeitam o texto como matéria-prima.

É uma outra vertente de teatro, pouco representativa em número na Bahia, que se preocupa em criar uma partitura corporal e, depois, colocar o texto dentro dessa partitura. Joyce Aglae é um desses exemplos, muito

embora também trabalhe a partir de um texto, mas seus atores ignoram, no início, do que se trata e constroem uma partitura cênica a partir de exercícios temáticos que se encaixam numa escritura clownesca. Nehle Franke, uma das convidadas a dar entrevista, sentiu-se pouco à vontade, talvez por achar que esse estudo defendia uma posição texto-centrista. Terminou não concedendo entrevista, muito embora tenha sido convidada exaustivamente a falar sobre como resolve a presença do texto em seus espetáculos. Adepta de um trabalho em que a corporalidade parece ser mais importante, ela não permite também, em alguns processos, que os atores tenham acesso ao texto escrito. Exaure-os fisicamente na criação de uma partitura corporal-cênica cujo texto falado só será acoplado mais tarde. Mas no quadro da produção baiana, esses são exemplos muito pontuais que parecem não se constituir numa tendência mercadológica.

Deolindo Checcucci (**ler entrevista na íntegra em Apêndices I**), 35 anos de carreira, 60 peças, compartilha da idéia de iniciar um processo de montagem a partir do texto, mas realiza algumas abordagens próprias.”A partir do texto, desse estudo, e da palavra escrita é que você entenderá aquele universo levantado pelo autor e a partir daí, você começa a ter uma idéia do que será a cena, o espetáculo, o que for”, diz ele, abrindo para múltiplas possibilidades após o processo de leitura. Ele deixa a entender que dificilmente tem uma idéia pré-concebida, mas que a idéia final é arrancada da leitura dos atores, da mesma forma como Márcio Meireles que confessa ter aprendido que a leitura dos atores é sempre a mais correta e isso pode fazê-lo mudar de uma idéia pré-concebida anteriormente.

O diretor paulista Francisco Medeiros (**ler entrevista na íntegra em Apêndices I**) trabalha com o texto, mas parece não possuir uma estratégia definida para ele. Em sua opinião, isso criaria certa primazia para um dos elementos constitutivos do teatro. Por isso tenta estudar o texto lançando mão da Psicologia, instituindo entre a equipe, um clima de confiança entre todas as etapas da produção. Seu objetivo maior, segundo diz, é “estabelecer um diálogo vivo com as platéias do nosso tempo”. Aparentemente, para ele, a leitura dramática não surge como um elemento auxiliar no processo de criação de um espetáculo. Ele reafirma, porém, que o teatro é uma arte essencialmente coletiva, mas parece não perceber que essa construção coletiva se concretiza em etapas, em que uma vem após a outra, de modo que todos esses elementos sejam convergentes ao final. O papel do diretor, nesse caso, seria o de estabelecer suas prioridades, de fazer escolhas. Isso não quer dizer, necessariamente, que ele comece pelo texto, muito embora as matrizes mais experimentadas do teatro mundial já estejam plenamente convencidas de que todos os elementos constitutivos podem perfeitamente decorrer de uma boa leitura do texto. Nesse sentido, Márcio Meireles afirma: “Uma leitura bem feita é 90% de um espetáculo”.

Em contrapartida, o diretor baiano Fernando Guerreiro, 28 anos de profissão, 50 peças é taxativo:

O texto é o elemento central e deflagrador do meu processo de montagem. A partir dele surge a encenação com todos os seus elementos. Meu fascínio em fazer teatro parte da possibilidade de realizar uma instigante transposição cênica de um determinado texto. Ele é o ponto de partida e de chegada, o centro irradiador da criação.

O jovem diretor Celso Júnior, 18 anos de carreira, 35 espetáculos, vai na mesma direção :

Para mim, o texto é a raiz de tudo. É a partir dos elementos sógnicos contidos no texto dramático que eu inicio as escolhas dos elementos da encenação. Não acredito naquilo que se costumou chamar de “o texto como pretexto”. Na minha opinião, uma montagem teatral é uma leitura de transposição de uma mídia (o texto, em si, no papel) para a outra (o palco), com as consequentes ressignificações que essa transposição implica.

É interessante observar a preocupação com o significado do diretor Celso Júnior, mas isso não parece, à primeira vista, uma preocupação em encontrar um sentido fixo. Ele fala em ressignificações, o que parece levar a um caminho semiótico, o qual não é o objeto de investigação dessa dissertação. O diretor parece apontar para uma pluralidade de sentidos, e isso converge perfeitamente para a multiplicidades de leituras que são realizadas pelo diretor, pelos atores e, finalmente pelo espectador. Na realidade, esse é o objetivo final de toda encenação: colocar-se diante do espectador. Isso implica saber de antemão que cada espectador encontrará, numa progressão geométrica, um sentido cada vez mais diverso do que lhe foi proposto pela encenação.

Mas é importante considerar aqui novamente que o jovem diretor traz para o teatro o conceito de mídia, um conceito exaustivamente aplicado na Comunicação, mas frequentemente dissociado do teatro. Não resta dúvida que o teatro é uma mídia, a mais obsoleta, talvez, do mundo Ocidental, mas uma mídia. Se essa mídia se concretiza a partir da mídia texto, passando para a

mídia palco (encenação), cabe reafirmar que ela só se realiza como tal diante do espectador, isto é, do que a platéia foi capaz, ou não, de depreender dela.

Apesar de haver uma aparente unanimidade no que se refere ao tratamento que é dado ao texto dentro de um processo de encenação, na prática, foram reveladas muitas diferenças na forma de abordagem. A que eu considero a mais significativa – por si só – é o tempo que se dedica ao processo de leitura de um texto. E nesse aspecto, os diretores divergem, como não poderia deixar de ser, mas revela, contudo, o grau de intimidade que se tem com o texto, assim como ele é levado em consideração dentro do processo criativo de cada um.

Para Márcio Meireles, o tempo de trabalho depende do próprio texto. Por exemplo, em seus processos, o maior tempo é dedicado a um Shakespeare. Mas um texto como **Fatzer** (Brecht) foram consumidos três meses no processo de leitura. “Às vezes você tem que lutar com o texto, ou sucumbir, porque às vezes a gente sucumbe com o texto, às vezes a gente consegue sobreviver, mas o texto tem que ser um aliado, você luta até o fim para torná-lo um aliado”.

Já Deolindo Checcucci dedica dois meses, em média, ao texto, invariavelmente. “Tento descobrir todas as rotas e relações do texto”. Ele sinaliza uma certa preocupação em realizar uma convergência para o texto com os outros elementos da encenação, quando afirma que desde o primeiro instante envolve todos os integrantes técnicos de um projeto, de modo que as idéias possam ser mais facilmente compartilhadas. Francisco Medeiros, no entanto, evita estabelecer um período e cita algumas variáveis que pode influenciar nessa decisão. “Elenco, objetivos, características peculiares da

produção...participei de um projeto em que ficamos “na mesa” por várias semanas”, explica.

Fernando Guerreiro traz a questão de um texto acabado e um texto em processo. Evidentemente, como já foi dito, são estratégias completamente diferentes e a cujos resultados não se pode mensurar as abordagens com um texto pronto e outro em construção. “No caso de um texto concluído, normalmente permaneço fazendo leituras e estudos durante uma média de duas semanas. Caso o texto seja construído no processo de montagem, o tempo pode chegar a três meses”, diz.

O diretor Celso Júnior é enfático na defesa do tempo que se deve dedicar ao texto na tentativa de se ter um bom processo de encenação. Apesar de nunca ter realizado uma contabilidade do tempo dedicado à leitura, ele estima que 60% do seu trabalho fica nela concentrado.

Eu costumo dizer que eu me torno um garimpeiro dentro de uma mina escura. As paredes da mina são o texto, e sempre surgem pequenas pedras preciosas escondidas em cada canto, cada curva da mina. Meu trabalho é reconhecer essas pequenas pedras preciosas, ressaltar seu valor, fazê-las brilhar, para que o público possa apreciá-las. Eu me transformo num guia. Ao mesmo tempo, pensar desta maneira permite que outros encenadores encontrem outros pontos a serem ressaltados. E, assim, cada texto se torna eterno. Basta que haja alguém disposto a guiar o olhar do público.

Então, finalmente, dentre várias outras questões urgentes nessa interminável discussão entre texto-obra-espectador, o diretor Celso Júnior traz a questão do “olhar do público”. Propositadamente, ou não, traz também, a idéia de que se pode guiar o olhar do público, algo um tanto quanto

discutível porque o espectador parece manter certa autonomia em relação ao que está vendo. Mas isso não invalida o fato de que tudo o que se faz no palco é tentar atrair a atenção da platéia para alguma coisa que antes, talvez, estivesse escondida. A idéia daí depreendida pelo espectador continuará para sempre uma incógnita até que se resolva consultá-lo diretamente em cada um dos casos, e individualmente.

A questão do espectador é uma unanimidade no que se refere a importância dele no processo de recepção. Márcio Meireles, por exemplo, dá tanta importância ao espectador que é capaz de fazer concessões a partir da reação da platéia. Concessões no sentido de modificar algo que realmente não foi transmitido com a eficiência desejada, então o diretor costuma refazer as cenas.

Na verdade eu sempre me coloco no papel do espectador, eu acho que o diretor é um espectador privilegiado porque o espectador também é diretor. Ele sempre diz, “eu acho que deveria ser assim”. Mesmo o crítico quando escreve, ele começa a achar que deveria ser assim ou assado. E o diretor é esse crítico, um público privilegiado, porque ele pode mexer, porque ele faz as escolhas dele e conduz pra onde quer, mas o público sempre está presente em mim, não como o outro, mas primeiro como eu, mas depois, claro, a gente começa a perceber, eu gosto muito de fazer ensaio aberto, porque a pessoas dizem alguma coisa, eu repenso, eu confirmo, às vezes fica do mesmo jeito, pois é assim que queria, não gosta, mas é assim.

Checcucci também é outro que se coloca no papel do espectador desde o primeiro instante. “Eu me imagino ouvindo aquele texto, ouvindo aquele personagem, o que é que aquilo provocaria em mim, ou provoco, enfim, o que é que esse imaginário que está sendo colocado pelo autor tem a ver comigo espectador”. Checcucci também traz a idéia do “gozo estético” de Jauss

quando diz que a obra “é uma ponte entre o imaginário da equipe (autor, diretor, elenco etc.) e o imaginário do espectador”. E o cuidado com a percepção da platéia não se esvai após a estréia. Durante toda a temporada, ele tem a obsessão de tentar apreender o que se passa na cabeça de cada espectador a fim de que ele possa se sentir seguro em relação a comunicação do espetáculo.

Nesse aspecto particular de como uma obra teatral pode se comunicar com a platéia, existe um elemento fundamental nesse processo, que é o ator. Invariavelmente, todos os diretores entrevistados colocaram o elemento ator em primeiro plano. Dessa matéria-prima, da qual Pavis, diz ser crucial para todo o processo criativo, os diretores que balizam sua produção a partir de um texto literário dramático, não abrem mão.

Quando eu começo a dirigir eu tenho uma idéia de condução que no trabalho com os atores isso vai se alterando porque eu fico muito atento ao que vem de lá. Às vezes ele pensa uma coisa, mas quando ele mostra é muito mais incrível do que ele pensou. Então às vezes eu brinco que ator não tem que pensar, ator atua, mas no atuar tem um pensamento profundo e depois de atuar tem uma reflexão sobre a atuação, que é a grande chave que às vezes o ator desconhece. O ator, na verdade, me conduz. (Márcio Meireles).

Celso Júnior demonstra certa preocupação com atores que dominem a gramática, quando diz, “é preciso que o ator tenha o mínimo domínio da gramática para poder desvendar rapidamente”. Essa é uma questão que já foi abordada aqui nos capítulos I e II, quando se fala na necessidade de destruição do texto, de destruição da gramática. É evidente que para realizar isso, é preciso que se tenha uma noção bem estruturada da gramática, mas isso deve ser usado num sentido contrário, ou seja àquele sentido em que se

está buscando outros efeitos de compreensão. Na realidade, o que parece ser fundamental para um ator é a compreensão que ele tem de um texto, é a rapidez com que ele entende a situação e sua capacidade de subvertê-la em outras configurações, produzindo imagens de efeito inesperado na audiência.

É essa capacidade de surpreender com uma frase banal que deve ser inerente ao ator, muito mais do que o conhecimento da gramática. Há, porém, uma observação fundamental de Celso Júnior, que deveria ser seguida à risca pelos diretores: “Logo nas primeiras leituras, o diretor deve explicar apenas em linhas gerais o perfil da personagem e alguns elementos da montagem e deixar que o ator tenha o prazer de fruir do texto”. Essa observação é das mais pertinentes, pois o excesso de informações e psicologismos pode embotar o processo criativo do ator, particularmente nessa fase do trabalho, ou seja, a leitura. E o próprio Celso, pertinentemente, justifica: “A primeira leitura é fundamental para o ator. O frescor das falas e as ações das personagens que vão surgindo naquele momento, e as reações do ator a esta primeira abordagem do texto são fundamentais...o autor vai deixando vestígios de sua estética na pontuação, no fluxo de texto, nas indicações de pausas e silêncios. E um bom ator é aquele que, logo na primeira leitura, se deixa contaminar por esses vestígios, em busca do perfil de sua personagem”.

Então, parece claro, mais do que a gramática, é importante que o ator saiba identificar nos traços do texto o que lhe serve para a construção das imagens que serão repassadas ao espectador. É dessa profusão de imagens suscitadas pelo texto na voz do ator que o espectador se alimenta e realiza sua experiência estética de modo autônomo – uma vez que essas imagens apenas caminham ao encontro do seu próprio imaginário.

Antes de recorrer, mais uma vez, a Patrice Pavis para falar do ator e sua relação com o texto, acho necessário finalizar esse sobrevôo na opinião dos diretores e sua relação com o texto, reproduzindo suas opiniões acerca da relação palco-espectador. Essa relação, aí, bem compreendida, refere-se ao produto cênico acabado diante do espectador. Pode ser, como parece óbvio, que esse produto acabado trate tão somente da encenação com todas as suas convenções. O elemento importante, ao meu ver, é o colocar-se diante da platéia e realizar um discurso, qualquer que seja, para ela.

Para Márcio Meireles o público é muito importante, mas não a ponto de deixá-lo tenso com sua presença. Ele considera que o espectador é mais um elemento necessário a realização do espetáculo e compara a chegada do público com o dia em que os atores experimentam os figurinos. “Faz parte do espetáculo”, diz. Mas é por causa da reação da platéia que durante a temporada Meireles vai realizando mudanças na peça. “Quando eu sei que alguém disse alguma coisa, eu sempre acho que essa pessoa tem razão. O teatro é uma obra aberta nesse sentido, graças a deus você pode ir mexendo nele”. Observa, porém, que às vezes as mudanças ocorrem sozinhas, “a própria inteligência do ator vai fazendo isso naturalmente”, muito embora isso seja preciso, do ponto de vista do diretor, refrear de quando em vez. E, segundo ele, existe uma explicação para isso, pois o espectador é capaz de induzir o ator a levar o espetáculo na direção que ele deseja. “O público pressiona para um lado que não é o lado que você quer, e, talvez, seja o mais cômodo pra ele”.

Deolindo Checcucci atualmente procura pensar na relação com o espectador norteado pelo princípio da simplicidade. Ele diz que os diretores

em início de carreira ficam muito preocupados em mostrar sua “genialidade”, por isso, terminam se esquecendo do espectador, criando, por fim, uma linguagem hermética. Na opinião dele, “quanto mais despojamento se joga no espetáculo, mais o espetáculo aproxima-se do espectador”. E para reforçar suas observações, Checcucci lembra as últimas peças de Nelson Rodrigues, classificadas muitas vezes de “pobres”, simplistas, “obras sem maior importância”. Mas, segundo o próprio Nelson, era exatamente a simplicidade que ele estava buscando: sair da linguagem rebuscada para algo mais simples. “Eu acho que nós não podemos...não existe teatro sem platéia...essa viagem muito interior e muito pra si mesmo, termina criando uma obra que não é para o outro, faz pra si mesmo e umas poucas pessoas”, diz.

Creio que esta relação deva ser de comunhão. Todos comungando do prazer de uma boa peça. Os atores como intérpretes das palavras e ações do autor. A platéia como fruidora da poesia do texto e da encenação. Aristóteles sequer considerava a encenação como uma forma de arte (“A parte cênica, embora emocionante, é a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores.” Poética VI, 39). Creio que isso mudou um pouco. Mas acredito em comunhão entre texto, atores (aqui incluo direção, cenografia etc...) e público. (Celso Júnior)

De certo modo, observando a produção dos autores contemporâneos, pode-se notar que, cada vez mais, eles se apoderam das leis da cena, isto é, apegam-se ao jogo que é próprio do ator já na escritura do texto. As peças são concebidas de uma maneira em que o jogo cênico já está implícito. Assim sendo, parece claro que resta aos atores e diretores – uma vez que os autores parecem também dominar a carpintaria da encenação – o mergulho profundo no jogo escondido nas palavras, em última instância, onde a cena pode ser

encontrada, ou aos menos os elementos vitais. Daí o raciocínio de que uma boa encenação depende de uma boa leitura. O jogo do ator é hoje uma interface entre o texto escrito e o texto representado.

3.2 DIALOGANDO COM ALGUNS ATORES

Para alguns atores que leram peças nos últimos quatro anos (2000-2004) dentro do Ciclo de Leituras Dramáticas da UFBA – Contexto Cênico, colocou-se uma única pergunta:

A partir da experiência de leitura que você já teve, como você analisa as estratégias de abordagem do texto feita pelos diretores?

As observações a partir da indagação são interessantes e revelam, em alguns casos, atores preocupados com a capacidade dos diretores em mostrar o texto propriamente dito, utilizando-se de diversas estratégias para fazer um mergulho na palavra e assim aguçar a percepção do espectador. As respostas também mostram atores que não se dão conta de como o diretor conduz uma leitura, ou seja, o seu processo de revelação do texto. Mas revelam, sobretudo, que a maioria dos diretores, comumente, desvia-se do texto, isto é, evita enfrentar o texto e, em lugar disso, sai à procura de estratégias que freqüentemente passam por estabelecer uma geometria nos deslocamentos, lançam mão de pequenas pirotecnias próprias da encenação e que acabam por ofuscar a revelação do texto em detrimento de uma *demi-mise-en-scène*, ou melhor, de uma encenação a meio caminho.



Leitura da peça O Senhor Paul, de Tankred Dorst, dirigida por Hebe Alves, em 1997, no Teatro Martim Gonçalves (ETUFBA). Um exemplo típico de leitura em que houve recursos muito próximos de uma encenação completa, quais sejam movimentação marcada de atores, cenografia, figurino e iluminação. Abaixo, outro exemplo, Um Negro para Ruth, de Gideon Rosa, com direção de Tom Carneiro: movimentações marcadas numa construção também próxima a uma encenação. Ciclo de Leitura dos Novos, Teatro Vila Velha, 2002.



A atriz Cristina Dantas observa que em todas as leituras nas quais participou, o diretor preocupou-se em fazer uma abordagem partindo de uma perspectiva analítica “discutindo conceitos, os contextos, depois um estudo da personagem”. Houve outros, diz Dantas que fizeram um mergulho lingüístico, buscando o sentido das frases. É interessante observar essa preocupação primordial com o sentido que pode estar contido no texto logo na primeira leitura. Há, aparentemente, uma busca incessante no sentido de se imprimir

um sentido antes mesmo que a frase seja lida. Isso fica claramente demonstrada quando a leitura inicia-se com uma discussão sobre conceitos, contextos, estudo de personagem. O aspecto positivo nessa observação da atriz Cristina Dantas é a questão da contextualização. Considero importante que para se ler um texto, seja preciso, inicialmente, contextualizá-lo.

Poderia se dizer que esse tipo de abordagem é plausível, mas dificilmente se chegaria com facilidade no âmago do texto a partir do trabalho do ator. O caminho, aparentemente, mais simples, é deixar que os próprios atores façam uma primeira leitura, criando um panorama perceptivo (conforme mostro em gráfico no capítulo I) e só a partir daí é que o diretor parece reunir os elementos necessários às suas intervenções. E por que essa argumentação? Muito simples, porque se se investe na busca do sentido prévio, as análises vêm antes de uma leitura panorâmica, o rol de possibilidades fecha-se muito mais rapidamente, pois determinados parâmetros parecem funcionar como inibidores da criatividade do ator.



Ensaio de leitura de O Caso Oppenheimer, de Heinar Kipphardt, direção de Felipe de Assis, estudante do curso de Direção da ETUFBA. Abordagem que utilizava a estratégia de captar o material oferecido pelos atores para, depois, fazer as intervenções. Ciclo de Leituras da UFBA, realizada no Teatro do ICBA, 2004

Segundo os atores, a maioria esmagadora dos diretores entrega-se a criar pequenos recursos que ajudam a revelar o texto para a platéia. Dentre

esses recursos utilizam disposição de cadeiras, vídeos, música, iluminação. Segundo o ator Urias Lima, 45 anos, participante de várias leituras, tudo isso é feito com o intuito de criar dinâmicas que sugiram melhor a atmosfera. Ocorre, porém, que esses recursos muitas vezes criam pequenas distrações que dificultam a percepção do espectador em lugar de guiá-lo na direção do texto. Em se tratando de uma leitura dramática e não de uma encenação, parece difícil concentrar o espectador com mudanças sucessivas de iluminação, pois isso retira o foco da platéia em relação ao que é sendo lido pelos atores.



Leitura de Os Mal-Amados, de Maria de Lourdes Ramalho, dirigida por Adeline Souza. Ciclo de Leituras da UFBA, 2003. Teatro do ICBA. Exemplo interessante de disposição dos atores, um elenco numeroso, que à guisa de sair de cena, dava as costas para o público. Nenhuma movimentação de luz, nem cenografia nem figurinos.

Novamente a questão da contextualização aparece nas declarações da atriz Jussilene Santana que dentre os diretores prefere o método de leitura de Ewald Hackler. Ela diz que o diretor tem uma preocupação em conduzir a cena a partir do trabalho do ator e para que ele realize seu mergulho na compreensão do texto, investe na contextualização de cada situação. “Um ensaio de mesa com, ou leitura de mesa, se você preferir, é praticamente 95%

de debate sobre assuntos gerais. Ele vai cercando o texto por todos os lados, para ele não escapar”, diz.

“Não raras vezes ficamos duas noites em meia página. Discutindo história do teatro, estilos e gêneros de interpretação, sobre o autor, discussões sobre amigos, vinhos, política, religião, todo tipo de discussão que pode clarear o que esconde a palavra”, ilustra Jussilene Santana. Aparentemente, Hackler tenta uma estratégia de condução a que se poderia chamar de indireta, pois em lugar de fazer longas análises de personagens ou mergulhar na dramaturgia, ele traz conversas que ajudam o ator a realizar seu trabalho de percepção ao desenvolver seu raciocínio por analogia. Ao final, o ator domina o raciocínio da cena e da personagem.

Jussilene faz um comentário interessante quando diz: “Um observador pouco atento poderia dizer que Hackler é excessivamente técnico porque dá especial atenção para os detalhes de ordem físico-corporais do ator”. O que significa isso? Segundo ela, o diretor trabalha a expressividade do ator através do movimento das mãos, ou pequenos deslocamentos, ou o tempo que se investe na pronúncia de uma determinada sílaba (o modo como a palavra é pronunciada num determinado tempo), um fonema de modo a provocar no espectador a percepção precisa do que está sendo construído. “Mas ele só chega nesse ponto depois de passar por várias outras etapas para que o gesto não seja uma forma vazia”, esclarece Jussilene.



Leitura de Vereda da Salvação, de Jorge de Andrade, direção de Harildo Deda. Ciclo de Leituras da UFBA. 2003, Teatro do ICBA. Um exemplo de uma leitura em que o diretor radicalizou a disposição dos atores, colocando-os na mesma posição em tempo integral, luz única, sem música. Com isso, ele investiu nas relações internas do texto, extraindo grande atenção do espectador para o conflito dos sem-terra.

“Acho que na maioria das vezes o diretor preocupa-se com o entendimento do texto sem a ajuda de outros elementos possíveis numa encenação”, diz o ator Tom Carneiro. Ele parece ter uma visão bastante precisa sobre as questões da gênese da encenação e valoriza, sobretudo, os problemas relacionados ao texto neste processo inicial. Aparentemente, é um ator que trabalha com uma visão que não dissocia o texto da cena ao imputar ao texto a seguinte função: “Da palavra nasce a ação e não o contrário”. Ele acha que poucos diretores acreditam nesse fato e, por isso, continuam insistindo na fisicalização exagerada das encenações mesmo nas leituras dramáticas. Evidentemente que a produção tem outras estratégias até se colocar diante do público, mas parece cada vez mais claro que o texto é a chave mais segura para um processo de produção que tenha o espectador como etapa final. “O que realmente falta nas leituras dramáticas que tenho feito e assistido é o tratamento específico da palavra, a pesquisa de sonoridade das

réplicas, a crença de que da própria palavra podemos extrair e, portanto, expressar toda a atmosfera da cena, todo gráfico das relações entre as personagens, toda ação interna de quem fala”.

À GUIZA DE CONCLUSÃO

Para falar da leitura dramática, não se pode desconsiderar o fato de que o teatro ocidental é uma história com mais de dois milênios. Se pensarmos bem, ao longo desse tempo, o texto tem sido o elemento comum em todas as épocas. E talvez seja exatamente essa a razão pela qual o teatro tem sobrevivido ao longo da história. É com o texto que se pode encontrar, também, a maior justificativa para se tentar, hoje, retomar e mantê-lo como um elemento significativo no processo de criação do teatro. Se bem que, ao longo da história, o texto tenha sido sacrificado em nome de releituras radicais e experimentos. Mas aos poucos, está claro que para embarcar em qualquer nova invenção estética no teatro não é necessário se abrir mão do texto.

Ao longo dos últimos 2.500 anos seria temerário se apegar a uma definição precisa e definitiva para o teatro. O que se pode dizer realmente é que o teatro tem sido uma manifestação mutante, cujo percurso jamais foi uma linha reta, mas sim, linhas em ziguezague. Em outras palavras, poderia

se dizer que o teatro é uma arte que se mantém viva numa trajetória que se move permanentemente entre os mais variados princípios. Querer fechar o teatro dentro de um sistema, um código de elaboração imutável, não seria razoável. O teatro vacilou constantemente entre as mais variadas ênfases: a do autor, do ator, da cenografia etc. Em seu processo histórico apresenta-se como o grande e hábil camaleão.

Pode-se dizer que desde “a invenção” do teatro – se considerarmos a introdução do segundo ator, e com isso o diálogo como base da dramaticidade, o momento do nascimento do teatro – o texto do dramaturgo tem sido o elemento mais constante do teatro. Uma leitura linear do processo histórico do teatro nos revela que as várias fases são determinadas com maior frequência pelos nomes dos dramaturgos. E mesmo quando falamos de Molière ou Brecht, nós nos acostumamos primeiro a pensar nas suas peças. Só depois nos lembramos da trajetória deles como ator ou diretor. A sistematização dos períodos históricos através dos nomes de diretores só começa com o fim do século XIX para chegar no final do século XX a uma divisão: dramaturgos e diretores compartilham entre si o mérito de terem determinados os percursos do teatro.

Mas é o texto o único elemento da montagem teatral que se preserva intocado na sua prisão impressa, e a disposição para novas leituras e releituras, enquanto os trabalhos efêmeros dos atores, diretores e cenógrafos mergulham no mais imenso esquecimento histórico.

A leitura dramática promove o treinamento da fala e do corpo do ator a partir de um conceito que investe na utilização das técnicas da voz para a produção cênica porque busca permanentemente uma precisão e clareza da

palavra. Por outro lado, a exploração das qualidades físicas, principalmente o estudo do gesto, permite o desenvolvimento da movimentação corporal, construindo assim uma economia gestual cujo efeito são figuras cênicas muito legíveis. Como resultado, pode-se afirmar que a leitura dramática é um instrumento auxiliar importante para a área da Interpretação e que seu estudo sistematizado produzirá ganhos na qualidade não só dos atores, mas também do trabalho dos diretores.

APENDICE I

Entrevista com Márcio Meireles, 32 anos de carreira, 80 peças, diretor do Teatro Vila Velha

P - Qual é o papel do texto em seu processo de montagem?

Meireles – Já teve vários ao longo dos 32 anos. E, na verdade, de peça a peça ele se modifica. Às vezes é quase uma leitura do texto mesmo. **O Muro** (texto de Cacilda Povoas, dirigido por ele em 2004) mesmo é tão seco que você fica quase na dependência disso. Então é secar tudo para ficar num tom, um texto como **Fatzer**, que é um texto instigante, de Brecht, que propõe infinitudes de leituras, não é como **O Muro**, **Fatzer** são várias leituras superpostas. Outros a gente constrói antes. A idéia vem antes, você faz um roteiro e a gente vai preenchendo. Então o texto tem várias funções dentro do espetáculo, mas acho que a principal é colocar a palavra, é ser a palavra no sentido do discurso verbal.

P - Quanto tempo você dedica ao texto dramático propriamente dito, antes de mergulhar no processo de construção cênica?

Meireles – Isso depende do texto, **Fatzer** a gente ficou uns três meses só lendo o texto, depois é que começamos a trabalhar. Um Shakespeare você gasta mais tempo. Enfim, cada texto é um texto e demanda um tratamento especial com ele. Às vezes você tem que lutar com o texto. Ou às vezes sucumbir, porque às vezes a gente sucumbe com o texto. Às vezes a gente

consegue sobreviver, mas o texto tem que ser um aliado, você luta a fim de torná-lo um aliado.

P - Em que grau o texto antecipa sua construção dos elementos visuais do espetáculo?

Meireles – Sempre, porque é do texto que sai a imagem quando o texto pré-existe ao espetáculo, às vezes o espetáculo pré-existe ao texto. Por exemplo. Esse **Relato de uma Guerra que não Acabou** (*criação coletiva sob sua direção com o Grupo Olodum de Teatro*) a última cena veio antes de qualquer coisa. Eu fiz o espetáculo inteiro pra chegar a última cena. Quando veio a idéia de trabalhar a violência no subúrbio, a greve dos policiais, aí a última cena apareceu na cabeça, aí fiz tudo pra justificar essa última cena. Mas geralmente eu monto um texto quando ele me inspira imagens, quando eu leio e consigo ver coisas ou possibilidades de coisas, não que eu faça teatro pra isso, na verdade o discurso do texto me interessa às vezes o texto tem um discurso muito bom, mas não me inspira encenação. Então é preciso que as duas coisas andem juntas.

P - Como a performance do ator durante as leituras define o rosto da montagem?

Meireles – Sempre. Desde o Avelãz (**Avelãs y Avestruz**, grupo criado e dirigido por ele nos anos 70 e que durou até o início dos 80) eu descobri que os atores têm razão. Às vezes os atores são chatos porque querem ter mais razão do que têm. Aí querem impor uma razão de diretor que eles têm na cabeça, às vezes eles querem dirigir o espetáculo, aí é complicado, são vários querendo dirigir ao mesmo tempo, mas o ator ele está em cena, ele está exposto, ele é que está lá despido com o corpo, a voz, sustentando tudo aquilo, então não dá para desconhecer isso, eu tenho sempre essa imagem, é como dirigir um carro, você tem a máquina, que é formada por aqueles ingredientes, por aqueles atores, você tem que conduzir os atores para onde eles conseguem ir, para onde eles podem. Aí os atores sempre

determinaram às vezes eles sempre mudam o espetáculo, quando eu começo a dirigir eu tenho uma idéia de condução que no trabalho com os atores isso vai se alterando porque eu fico muito atento ao que vem de lá. Às vezes ele pensa uma coisa, mas quando ele mostra uma coisa, às vezes é muito mais incrível do que ele pensou. Então às vezes eu brinco que ator não tem que pensar, ator atua, mas no atuar tem um pensamento profundo e depois de atuar tem uma reflexão sobre a atuação, que é a grande chave que às vezes o ator desconhece. O ator, na verdade, me conduz.

P - Que elementos, em sua opinião, seriam cruciais na primeira abordagem para realização da leitura de um texto dramático?

Meireles – Eu sou uma pessoa insubordinada em relação a essas coisas. Eu sigo a intuição. Eu escolho um texto porque gosto dele, porque tenho uma identificação, alguma coisa acende quando eu leio. E aí na verdade o meu trabalho começa quando eu sento com os atores. Às vezes eu tenho idéias, mas 90% cai por terra. Na verdade, eu começo a pensar quando eu ouço as vozes, quando eu vejo os corpos. Com a leitura dramática, eu tenho dificuldade de ler os textos sozinhos. Pegar um texto, eu gosto de ler com os atores é aí que começam a aparecer coisas, os erros os acertos, as intenções, aí começa a surgir uma inteligência de diretor.

P - Quando você faz as leituras, de algum modo, fica o espectador presente nas suas considerações?

Meireles - Na verdade eu sempre me coloco no papel do espectador, eu acho que o diretor é um espectador privilegiado porque o espectador também é diretor. Ele sempre diz, “eu acho que deveria ser assim”, mesmo o crítico quando escreve, ele começa a achar que deveria ser assim ou assado. E o diretor é esse crítico, um público privilegiado, porque ele pode mexer, porque ele faz as escolhas dele e conduz pra onde quer, mas o público sempre está presente em mim, não como o outro, mas primeiro como eu, mas depois, claro, a gente começa a perceber, eu gosto muito de

fazer ensaio aberto, porque a pessoas que diz alguma coisa, eu repenso, eu confirmo, é assim que queria, não gosta, mas é assim.

P - Explique suas estratégias para tirar do texto aberto o sentido específico que você dá a situação cênica.

Meireles – Eu acho que o texto é uma obra relativamente aberta. Um bom texto não é tão aberto assim, um Shakespeare não é tão aberto assim. Peter Brook diz que existe só uma maneira de fazer aquela peça e você tem que descobrir essa maneira. Eu acho que é um pouco isso. Tem autores com os quais não adianta você brigar com eles, Nelson Rodrigues, por exemplo, não adianta brigar com ele que você sai perdendo. Eu já vi encenações... eu nunca montei Nelson Rodrigues, tenho medo, não é exatamente medo, é para não entrar numa coisa identificação. Eu gosto de ver, mas não me sinto instigado a fazer. Eu vi encenações de Nelson Rodrigues que tentam negar Nelson e sempre se estraga porque ele é muito forte, é muito amarrado o que ele quer, é um conceito de vida, um discurso que está atrelado a isso, uma estética que depende disso, é tudo muito amarrado, não adianta você querer escapar é melhor você se aliar a ele e pronto. Já outros não, o sentido está lá nas falas mesmo, as intenções estão lá mesmo nas falas, os personagens pré-existem. Tem alguma coisa ali que é descobrir como tornar isso físico, tornar isso material, concreto, mas já tá lá. Você vê, todas as encenações de Romeu e Julieta têm alguma coisa em comum, por mais que você delire, e aí quando você delira demais, você perde a essência. Tem uma essência, uma alma, um sentido, seja lá o que for, um sentido que está lá latente quando o texto é bom. Nos dois Shakespeare que eu fiz eu não cortei nada, a única coisa que eu cortei é porque eu não sabia fazer, e achei isso melhor do que fazer mal feito.

P - Quais conclusões você tira das reações entre palco e espectador diante das decisões cênicas?

Meireles – É engraçado porque são muitas. Eu nunca fico nervoso em estréia, fico tenso, eu acho que a chegada do público é como quando chega o figurino, é mais um elemento necessário, faz parte do espetáculo. Essa relação do público com o espetáculo... na estréia de **Fausto** (encenada por ele em 2002) eu disse é um fracasso essa peça, depois a gente foi mexendo, eu gostava muito, o público se emocionava, mas não tinha uma empatia.

P - E você faz mudanças por causa disso?

Meireles – Sempre. Quando eu soube que alguém disse alguma coisa, eu sempre acho que tem razão. O teatro é uma obra aberta nesse sentido, graças a deus você pode ir mexendo nele. Às vezes ele vai sozinho, a própria inteligência do ator vai fazendo isso naturalmente, às vezes você tem que refrear um pouco porque o público pressiona para um lado que não é o lado que você quer, talvez seja mais cômodo pra ele.

P - Então você acredita que a platéia pode mexer no espetáculo?

Meireles – Pode. Mexe, no **Cabaré da Raça** (criação coletiva dirigida por ele para o Grupo de Teatro Olodum), por exemplo, se a gente não tiver cuidado vira um pastelão, sempre a gente está retrabalhando porque o público sempre empurra para o escracho pra brincadeira para o que é mais cômodo.

P - Que informações e dados você julga indispensáveis para os atores antes e durante o processo da leitura?

Meireles – Eu não sei tudo. Às vezes eu começo uma encenação aberto, em branco, e então, quando eu vou ouvindo as vozes as coisas vão surgindo. Às vezes eu digo o que eu penso, o que senti quando eu li, ou o que eu gostaria de falar com aquele texto, ou o que no texto me interessa. Mas eu acho que isso não acrescenta muito, eu não tento amarrar muito antes, eu

tento deixar solto. Geralmente eu sou sincero e eu digo que não sei como fazer isso, eu digo que a gente vai fazer junto, ou o ator colabora, ou o ator dá também ou a gente não vai ter nada.

P - O que você faz quando você encontra um ator que não sabe manejar o texto, você o treina ou o entrega a própria sorte?

Meireles – Mais uma vez isso é tão particular. Cada ator é um ator. E cada ator em um espetáculo é um ator diferente. O mesmo ator em um espetáculo você tem que trabalhar diferentemente.

P - E você tem paciência com aquele que não traz logo o material?

Meireles – Eu tenho muita paciência. Porque me fascina muito o trabalho do ator, porque eu sou péssimo ator, me encanta muito ver os atores na sua lida. Ali lutando com o texto. Me enche o saco ator preguiçoso, aquele que todo dia faz igual e você dá um toque e não sai daquilo. Eu espero muito até o último momento. O meu processo de trabalho irrita certos atores, porque alguns gostam de uma condução, de uma rédea mais curta, eu deixo muito solto, e às vezes eu vou atropelando sem ele entender direito a personagem ou as intenções, isso é uma forma de mostrar sem precisar dizer, falar de subtextos, falar dessa coisa emocional, ou psicológica da personagem, acho que comendo a cena, mostrando como ele se move que o cenário, que ele vai estar com determinada roupa, que ali entra uma luz, isso ilumina a imaginação do ator.

Eu falo com os atores sempre. Eu não posso trabalhar com a massa mole, não posso pegar o barro para trabalhar se ele não tem a consistência pra isso. A mesma coisa é o ator tem que trazer alguma coisa além do corpo e da voz. Ele tem que travar um diálogo, o ator é um artista, é um criador também, o ator está muito acostumado e o dançarino também a ser executor, e eu trato o ator como um artista-criador como eu, ele vai criar o personagem dele. Eu conduzo o personagem dele com harmonia, é como

um maestro, ele não vai ensinar o flautista a tocar, ele harmoniza os vários toques.

P - E a técnica, não seria uma coisa a ser perseguida?

Meireles – Mas em teatro não dá pra enganar. O diretor não pode emprestar técnica nem desejo a um ator. Ele pode despertar desejo de ser melhor, mas ele não pode dar esse desejo. Eu falo que o trabalho criativo começa da intuição, não começa da razão; a razão começa em determinado ponto, isso vai além da razão, a razão me mostra o que você vai fazer até determinado ponto. Tem alguma coisa ali que vai além da razão, eu leio aquele texto e sei que ali tem o que eu quero dizer e sei como eu quero dizer o que o texto diz. Assim como o ator tem um momento da construção do espetáculo em que a razão é fundamental assim como a intuição é fundamental. E como em outros a obediência é fundamental. A técnica é uma coisa adquirida, não é construída, cada um tem uma específica, existem grandes prateleiras de ator, tem uns que são muito intuitivos, outros que são muito racionais e aí tem outro tipo de trabalho. No mesmo elenco você tem atores completamente diferentes no processo de construção. Trabalhar com todos eles ao mesmo tempo é uma complicação. Às vezes a técnica atrapalha, chega a um nível que a busca por essa técnica começa a proteger demais o ator. Às vezes a técnica defende o ator do perigo, eles ficam agarrados na técnica e não explodem mais. Grandes atores viram monumentos, estão lá preservados como um jeito daquele ator fazer e não tem mais jeito, e não tem mais encantamento, é como um monumento morto. O que acontece com os atores é a falta de prática, porque eu vejo isso no Bando, tem pessoas que entram e não são nada, mas como eles estão em cena constantemente, então eles evoluem naturalmente, a não ser que eles não tenham a ver com aquele ofício, que o cara não corra atrás, aquilo não é o principal na vida, e ele acaba saindo um dia. Eu acho que essa prática constante é que dá a técnica, como faziam as companhias de repertório.

P - O processo da montagem revela a verdade interior do texto?

Meireles – Uma leitura correta do texto é 90% da encenação resolvida. Assim como a escolha do elenco certo, ou a sorte de ter o elenco certo. Mas a escolha do elenco e leitura correta do texto é o acerto. Você vê encenações maravilhosas com leituras equivocadas do texto. Às vezes é uma escolha do texto, às vezes o diretor diz, vou usar o texto pra fazer outra coisa, às vezes dá certo e às vezes não dá. Como às vezes você lê o texto certo e não dá certo no final. Mas eu acho que uma leitura correta de que sentido tem um texto, o que é que se queria dizer, aí vai uma identificação da época, o contexto, tem uma série de coisas que são várias leituras que foram a leitura do texto. E também tem a leitura que aqueles atores podem fazer com aquele texto.

Entrevista com Deolindo Checcucci, 37 anos de carreira, 60 peças, professor da Escola de Teatro da UFBA

P - Qual o papel do texto em seu processo de montagem

Deolindo - Eu diria que é um elemento essencial para dar partida ao processo de montagem. A partir do texto, desse estudo, e da palavra escrita que você vai entender aquele universo levantado pelo autor e partir daí, você começa a ter uma idéia do que será a cena, o espetáculo, o que for. A leitura do texto, enquanto palavra escrita, isso é uma coisa, a fisicalização desse texto é que constrói outra verdade cênica. É um dado de extrema importância para você conseguir fazer uma boa montagem, uma leitura exaustiva é necessária para você afirmar ou negar esse texto.

P - Quanto tempo você dedica ao texto dramático, antes de mergulhar no processo de encenação?

Deolindo - Eu levo dois meses, tento descobrir todas as rotas e relações do texto. Outras montagens, correlações com outro texto do autor. Há todo um mergulho no universo do autor a partir do texto referencial da montagem para que eu tenha bastante subsídio e possa transmitir à minha equipe enquanto encenador, aquilo que eu desejo com a montagem. Com a equipe eu acho que é um processo que demora desde os primeiros contatos com as pessoas que vão trabalhar na peça, e durante todo o processo, nós dedicamos mais um mês com o mergulho no texto.

P - Em que grau o texto antecipa sua construção visual do espetáculo?

Deolindo - Eu trabalho da seguinte forma. Eu tenho o texto escrito, penso como ele será fiscalizado, mas eu elaboro para mim mesmo, um texto visual, um texto sonoro, de modo a traduzir esse texto em diversos elementos que constituem o espetáculo. Tem o texto de luz, interpretação, fisicalização, o texto visual, o texto musical sonoro, o texto cênico propriamente dito engloba tudo isso. Não é só a palavra, mas é a palavra com todo esse reforço.

P - Como o desempenho, a performance do ator define a montagem pra você?

Deolindo – Eu acho que o ator é essencial. Se ele não tiver um plena consciência do que ele faz, do que diz, de todos os sons que ele emite, de todas as palavras, a frase, do personagem, esses elementos todos, esse mergulho no texto dará a ele a base e o corpo da personagem. É essencial que ele esteja consciente do que esteja fazendo.

P - E quando você encontra um ator que não está treinado para isso, o que é que você faz?

Deolindo – Eu tenho que dedicar um tempo maior a esse ator, de modo que ele possa assimilar esses princípios, de modo a que todos possam chegar de modo homogêneo no final da montagem. Eu diria até que além do meu trabalho, eu me cerco de outras pessoas que possam contribuir nessa construção. Preparador vocal, um ator mais experiente que possa passar esse treinamento pra ele. Eu acho que, como diretor, você tem que estar muito consciente das possibilidades do ator para que você possa conduzi-lo bem.

P - Que elementos então seriam cruciais para a primeira abordagem a fim de se fazer a leitura de um texto dramático?

Deolindo – Eu tenho que ter uma idéia muito clara desse texto. Quais as situações que são levantadas por esse texto, quais as intenções do autor ao construir as cenas, pra eu poder o que posso dizer ao ator. Eu vou imprimir aí

a minha visão. É nesse momento que entra a leitura feita pelo ator de todos esses elementos, que contribui, que soma à minha visão. Eu não considero que eu possa ou tenha todas as verdades do texto. Muitas vezes ocorre que, numa leitura, ao ouvir o ator falando, você desperta para idéias e situações que uma leitura solitária do diretor não seria possível.

P - Quando você faz uma leitura, de algum modo você leva em conta as considerações do espectador?

Deolindo – Seguramente, eu tenho que pensar. Chega uma hora em que você trabalha para comunicar. Eu me coloco no papel do espectador, eu me imagino ouvindo aquele texto, ouvindo aquele personagem, o que é que aquilo provocaria em mim, ou provoco, enfim, o que é que esse imaginário que está sendo colocado pelo autor tem a ver comigo espectador. Eu acho que o espetáculo é uma ponte entre o imaginário da equipe (autor, diretor, elenco etc.) e o imaginário do espectador. Se eu não tenho muito claro pra mim esse imaginário que é da encenação visto pelo espectador, me colocando como espectador, eu terei mais insegurança, dúvidas, incertezas, no momento em que eu considerar o espetáculo pronto e mostrar isso para o espectador. E mesmo após a estréia eu estou sempre atento a reação do espectador para ver em que medida as coisas estão fluindo.

P - Você acha que essa reação do espectador pode mudar o espetáculo?

Deolindo – Podem. Podem mudar pra melhor ou pior. Isso depende muito do nível de concessão que se faça. Às vezes existem coisas que o espectador não assimila, mas são importantes que sejam mantidas, a depender da linha de trabalho que você desenvolve. Existe também o perigo do espectador querer ver diante de si um tipo de trabalho que não é bem aquele que está diante dele. Você então tem que estar atento para ceder e fazer a vontade dele pura e simplesmente. A obra de arte tem que provocar a reflexão, algo inusitado, despertar algo inusitado do espectador. Não se pode fazer também pensando só no que o espectador vai achar. Tem que haver um equilíbrio entre que ele

deseja ver e o que está codificado pra ele através do espetáculo. É um perigo grande não estar atento a isso.

P - Quais são suas estratégias para obter do texto os sentidos específicos na sua encenação? Quer percurso você faz até chegar a esse sentido cênico?

Deolindo - Eu diria que varia muito de texto para texto, de espetáculo, cada espetáculo tem um corpo, uma alma tem uma diferenciação. Eu me preocupo muito com o trabalho do ator. Sem esse ator que é o emissor a comunicação fica difícil, então ele tem que ser muito bem trabalhado. Agora me preocupa também quando eu tenho um texto em mão, a questão da visualidade, a dinâmica, de como eu posso conseguir fazer deste texto, algo que não seja apenas literatura. Algo em que a encenação realmente apareça meu conceito como encenador de modo claro. Vou buscar a força desse nos signos que eu proponho para a montagem. Às vezes eu quero uma montagem absolutamente simples, e a força fica muito mais nessa simplicidade e nesse contato com o público do que numa peça com muita cenografia, muita luz, num arcabouço cheio de coisas. Mas às vezes eu quero usar uma linguagem multimídia, na qual eu jogue com o texto, a cenografia, uma visualidade que também jogue com o espectador.

P - Que visão você tem dessa relação palco-espectador?

Deolindo – Isso aí é uma coisa que eu tenho pensando muito ultimamente. No início de carreira, você quer mostrar que você é inteligente, que você é genial. E nessa caminhada você acaba entrando em coisas que terminam numa linguagem muito hermética. Atualmente eu busco uma linguagem onde eu tenha um contato com espectador onde ele assimile todas as reflexões que eu faço, tudo que é colocado pelo autor, e de uma maneira mais simples. Quanto mais despojamento joga no espetáculo mais o espetáculo aproxima-se do espectador. Eu acho até que Nelson Rodrigues falava muito isso. Os últimos textos dele, as pessoas achavam muito pobre, que não tinham maior

importância. E ele dizia que é exatamente isso que ele estava buscando, sair da linguagem rebuscada, para algo mais simples. O Beijo no Asfalto, por exemplo. Eu acho que nós não podemos... não existe teatro sem platéia...essa viagem muito interior e muito pra si mesmo, termina criando uma obra que não é para o outro, faz pra si mesmo e umas poucas pessoas.

P - Que informações e dados você considera indispensáveis para os atores antes e durante o processo de leitura?

Deolindo – Isso está muito de acordo com o texto que escolho. Às vezes eu peço para os atores lerem muito, estudarem o contexto da obra, eles precisam saber em que situação aquela obra foi produzida. Ouvir muito o que o outro diz, buscar novas formas de dizer aquilo que está escrito.

P - Você acha que a montagem revela a verdade interior do texto?

Deolindo – Acho que a montagem deve revelar. Nem sempre ela consegue. O processo de criação é muito complexo, mas você tem que ser muito claro a fim de fazer a comunicação com o espectador. Mas eu acho que você joga um signo e ele tem esse ponto de contato, então temos aí um ponto de partida, um casamento entre espetáculo e espectador.

Entrevista com Francisco Medeiros, 32 anos de carreira, 89 peças, professor da PUC-SP (Comunicação e Artes do Corpo)

P - Qual é o papel do texto em seu processo de montagem?

Medeiros - O teatro é uma arte essencialmente coletiva. No processo de criação de um espetáculo, o papel do diretor, entre outras coisas, é fazer com que se crie um clima de confiança entre todos os participantes. Assim aumentam as possibilidades de uma parceria real e viva. Entre os parceiros, o dramaturgo ocupa lugar de destaque, seja ele vivo ou morto. Não acredito na primazia de um ou outro elemento na feitura de um espetáculo. E sim na necessidade de estabelecermos um diálogo VIVO com as platéias do nosso tempo.

P - Quanto tempo você dedica ao texto dramático propriamente dito, antes de mergulhar no processo de construção cênica?

Medeiros - É difícil responder a esta pergunta de forma objetiva, pois os processos são muito diferentes. Impossível estabelecer-se um procedimento fixo. Depende sempre das circunstâncias que envolvem a produção como um todo: elenco, objetivos, características peculiares da produção, etc. Participei de projetos em que ficamos “na mesa” por várias semanas . E de outros em que os atores só tomaram contato com o texto muitas semanas depois de iniciado o processo.

P - Em que grau o texto antecipa sua construção dos elementos visuais do espetáculo?

Medeiros - Acho difícil falar em “antecipação”. Minha maior preocupação é, sempre, estar atento ao aqui e agora do processo como maior determinante das estratégias de ação.

P - Como a performance do ator durante as leituras define o rosto da montagem?

Medeiros - Depois de mais de trinta anos de atividade regular, acredito ser possível afirmar que, se há um foco de interesse “maior” em minha atividade como diretor e encenador, esse foco é o intérprete. Não que ele seja determinante de resoluções, mas é sem dúvida o elemento deflagrador mais presente nas opções da direção.

P - Que elementos, em sua opinião, seriam cruciais na primeira abordagem para realização da leitura de um texto dramático?

Medeiros - Atenção para ouvir o que está sendo lido e total despreocupação com o resultado.

P - Quando você faz as leituras, de algum modo, fica o espectador presente nas suas considerações?

Medeiros - Sempre, junto com todas as outras “considerações”. A sintonia com o aqui e o agora, ocupar-se com o potencial de comunicação de um espetáculo com o público são elementos presentes em todos os momentos.

P - Explique suas estratégias para tirar do texto aberto o sentido específico que você dá a situação cênica.

Medeiros - Estar o mais atento possível ao processo como um todo e à equipe.

P - Quais conclusões você tira das reações entre palco e espectador diante das decisões cênicas?

Medeiros - A maior conclusão é : a vida sempre nos surpreende, procure sempre estar alerta para se confrontar com os paradoxos do seu tempo.

P - Que informações e dados você julga indispensáveis para os atores antes e durante o processo da leitura?

Medeiros - Fazê-los entender que o processo criativo é um movimento contínuo que envolve a racionalidade, a irracionalidade, o corpo, a mente, o coração e o espírito.

P - Quais os elementos que são indispensáveis na elaboração de uma leitura dramática?

Medeiros - Na maioria dos casos a leitura dramática encontra-se com o público depois de um número muito reduzido de ensaios. Sendo assim, o importante é fazer com que as linhas gerais do texto fiquem suficientemente claras para que se possa estimular uma discussão fértil com os espectadores.

P - O processo da montagem revela a verdade interior do texto?

Este é um dos mais ardentes desejos de todo criador. São raras as vezes em que podemos dizer isto com convicção. O resto é busca, tentativa....

Entrevista com Fernando Guerreiro, 28 anos de carreira, 60 peças

P – Qual é o papel do texto em seu processo de montagem?

Guerreiro - O texto é o elemento central e deflagrador do meu processo de montagem. A partir dele surge à encenação com todos os seus elementos. Meu fascínio em fazer teatro parte da possibilidade de realizar uma instigante transposição cênica de um determinado texto. Ele é o ponto de partida e de chegada, o centro irradiador da criação.

P - Quanto tempo você dedica ao texto dramático propriamente dito, antes de mergulhar no processo de construção cênica?

Guerreiro - Depende muito do processo. No caso de um texto concluído, normalmente permaneço fazendo leituras e estudos durante uma média de duas semanas. Caso o texto seja construído no processo de montagem, o tempo pode chegar a três meses.

P – Em que grau o texto antecipa sua construção dos elementos visuais do espetáculo?

Guerreiro - Ele não só antecipa como determina. Mas acho importante ressaltar que não gosto de texto com muitas referências a movimentação, muitas rubricas. Empobrecem-me a criação e me aprisionam. Prefiro os dramaturgos que se limitam à escrita dramática e deixam a multiplicidade de significados cênicos que dela resultam a cargo do encenador.

P – Como a performance do ator durante as leituras define o rosto da montagem?

Guerreiro - Para mim o ator é determinante na concepção da encenação. A forma como ele traduz a palavra escrita em fala vai gerar toda uma gama de imagens e significados que determinarão toda a fisionomia da encenação.

P – Que elementos, em sua opinião, seriam cruciais na primeira abordagem para realização da leitura de um texto dramático?

Guerreiro - Em primeiro lugar um estudo do autor, seus objetivos, sua obra. Conhecendo melhor o escritor, a leitura se torna mais rica em significados e ele se torna mais presente futuramente na encenação. Em seguida a seleção de atores que saibam LER. Você sabe que isso é raro e determinante no sucesso ou fracasso de uma leitura.

P – Quando você faz as leituras, de algum modo, fica o espectador presente nas suas considerações?

Guerreiro - Num segundo momento. Em primeiro lugar não quero estar condicionado a nenhum elemento, quero ouvir e discutir o texto enquanto obra dramática isolada. Depois os outros elementos vão entrando no circuito.

P – Explique suas estratégias para tirar do texto aberto o sentido específico que você dá a situação cênica?

Guerreiro - É um processo pouco racional, difícil de explicar. Em primeiro lugar mergulho no texto com a equipe e arranco tudo, discuto tudo, vou no fundo do poço. Em seguida, de posse deste material começo do zero uma escrita cênica absolutamente intuitiva, e à proporção que vou levantando o espetáculo vou voltando racionalmente ao texto nos momentos em que por acaso me sinta muito afastado do que foi discutido. Na etapa final, com o esboço da montagem levantado, começo um novo processo racional, unindo através de discussões a encenação e o texto.

P – Quais conclusões você tira das reações entre palco e espectador diante das decisões cênicas?

Guerreiro - Se o que construí a partir do texto comunica ou não. O público é o grande juiz, é quem dá a palavra final e valida ou não um trabalho de transposição realizado.

P – Que informações e dados você julga indispensáveis para os atores antes e durante o processo de leitura?

Guerreiro - A estória do autor, sua contextualização no tempo e espaço, além de todo o material possível a que se possa ter acesso sobre outras montagens realizadas do texto a ser lido.

P – Quais os elementos que são indispensáveis na elaboração de uma leitura dramática?

Guerreiro - Uma equipe de atores que saibam ler, que trabalhem bem com a palavra, com boa voz e noções básicas de leitura dramática. Um bom espaço, mais intimista, com maior proximidade do público. Poucos elementos, que em momento algum devem roubar e ou competir com a atenção que as palavras devem despertar no público presente. E, o principal, a escolha de um texto que possua qualidades que justifiquem sua escolha para uma leitura.

P – O processo da montagem revela a verdade interior do texto?

Guerreiro - Se o diretor tiver a dignidade de honrar sua escolha, sem dúvida sim!

Entrevista com Celso Júnior, 18 anos de carreira, mestre em Letras, professor da Faculdade Social da Bahia, 35 peças

P – Qual é o papel do texto em seu processo de montagem?

Celso Júnior - Para mim, o texto é a raiz de tudo. É a partir dos elementos sógnicos contidos no texto dramático que eu inicio as escolhas dos elementos da encenação. Não acredito naquilo que se costumou chamar de “o texto como pretexto”. Na minha opinião, uma montagem teatral é uma leitura de transposição de uma mídia (o texto, em si, no papel) para a outra (o palco), com as conseqüentes ressignificações que essa transposição implica.

P - Quanto tempo você dedica ao texto dramático propriamente dito, antes de mergulhar no processo de construção cênica?

Celso Júnior - Nunca fiz essa contabilidade, mas creio que eu permaneça no processo de leituras, desvendando os caminhos que o texto proporciona por mais ou menos 60% do tempo total de ensaios. Eu costumo dizer que eu me torno um garimpeiro dentro de uma mina escura. As paredes da mina são o texto, e sempre surgem pequenas pedras preciosas escondidas em cada canto, cada curva da mina. Meu trabalho é reconhecer essas pequenas pedras preciosas, ressaltar seu valor, fazê-las brilhar, para que o público possa apreciá-las. Eu me transformo num guia. Ao mesmo tempo, pensar desta

maneira permite que outros encenadores encontrem outros pontos a serem ressaltados. E, assim, cada texto se torna eterno. Basta que haja alguém disposto a guiar o olhar do público.

P – Em que grau o texto antecipa sua construção dos elementos visuais do espetáculo?

Celso Júnior - Tudo parte do texto, muitas vezes o próprio autor sugere estes elementos nas rubricas e indicações de cena. Outras vezes, o texto sugere atmosferas ou estéticas que vão sendo sobrepostas com as referências que o encenador possui e traz para a montagem. Por exemplo, na montagem que eu dirigi de “O cego e o louco”, texto de estréia da autora baiana Cláudia Barral, eu utilizei referências visuais a partir da obra do pintor René Magritte. Não havia nenhuma referência direta a Magritte no texto, porém, na atmosfera geral da relação entre as personagens, no jogo de espelhos, na loucura e em outros elementos do texto eu conseguia associar ao universo surrealista do pintor belga. Desta maneira, a soma dos elementos contidos no texto com as referências a Magritte foram deliberadamente contaminando a cenografia, o figurino, a iluminação, através de reuniões de criação com a equipe técnica, onde eu expunha este ponto de vista, mostrando reproduções de pinturas, entrevistas e até fragmentos da biografia do pintor, que foram sendo agregados aos elementos visuais do espetáculo.

P – Como a performance do ator durante as leituras define o rosto da montagem?

Celso Júnior - Muitas vezes os atores (os bons atores, pelo menos) precisam de apenas alguns direcionamentos iniciais para a composição de seus personagens. Logo nas primeiras leituras, o diretor deve explicar apenas em linhas gerais o perfil da personagem e alguns elementos da montagem (algumas escolhas que já tenham sido definidas ou apontadas) e deixar que o ator tenha o prazer de fruir do texto. A primeira leitura é fundamental para o ator. O frescor das falas e as ações das personagens que vão surgindo naquele momento, e as reações do ator a esta primeira abordagem do texto são fundamentais. Mas é preciso que o ator tenha o mínimo domínio de gramática, para poder desvendar rapidamente, logo na primeira leitura, as intenções do autor. O autor vai deixando vestígios de sua estética na pontuação, no fluxo de texto, nas indicações de pausas e silêncios. E um bom ator é aquele que, logo na primeira leitura, se deixa contaminar por esses vestígios, em busca do perfil de sua personagem.

P - Que elementos, em sua opinião, seriam cruciais na primeira abordagem para realização da leitura de um texto dramático?

Celso Júnior - Identificação das intenções do autor, através da pontuação (ou ausência de), das rubricas e indicações de cena. Identificação das indicações que as escolhas gramaticais do autor fez. Reconhecimento da sintaxe e da hermenêutica da peça.

P – Quando você faz as leituras, de algum modo, fica o espectador presente nas suas considerações?

Celso Júnior - Sim, existe. Estamos falando de leituras dramáticas abertas ao público, não? Como o espectador não está acompanhando o texto escrito, está apenas ouvindo, é importante que o diretor esteja atento para que sejam lidas em voz alta algumas rubricas que sejam cruciais para a compreensão da ação que está se desenrolando na cena. Neste aspecto, é importante oferecer ao espectador uma versão compreensível da peça, sem os elementos visuais de uma montagem e também com os atores presos ao texto em suas mãos. Com o corpo dos atores impossibilitado de muitas ações físicas, como deslocamentos no espaço, e sem os elementos visuais, o foco do trabalho passa a ser a voz. Através da voz, os atores deverão deixar claras as relações entre as personagens e as trajetórias emocionais delas na peça.

P - Explique suas estratégias para tirar do texto aberto o sentido específico que você dá a situação cênica?

Celso Júnior - Está nos manuais de dicção e oratória: pausas (antes ou depois da palavra em questão), aumento de volume, aumento ou diminuição da velocidade.

P – Que conclusões você tira das reações entre palco e espectador diante das decisões cênicas?

Celso Júnior - Creio que esta relação deva ser de comunhão. Todos comungando do prazer de uma boa peça. Os atores como intérpretes das palavras e ações do autor. A platéia como fruidora da poesia do texto e da encenação. Aristóteles sequer considerava a encenação como uma forma de arte (“A parte cênica, embora emocionante, é a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores.” Poética VI, 39). Creio que isso mudou um pouco. Mas acredito em comunhão entre texto, atores (aqui incluo direção, cenografia etc...) e público.

P - Que informações e dados você julga indispensáveis para os atores antes e durante o processo de leitura?

Celso Júnior - Considero o texto como sendo fundamental. É a raiz, a base, o amálgama inicial de onde sairão todos os outros elementos da encenação. E qualquer divergência em relação a isto normalmente resulta fraco, pobre e artisticamente deplorável.

P - Quais os elementos que são indispensáveis na elaboração de uma leitura dramática?

Celso Júnior - Sem dúvida, bons atores lendo com respeito à gramática do texto. A compreensão sintática e hermenêutica do texto, pelos atores, é indispensável para o sucesso de uma leitura dramática pública. Neste sentido, concordo com Aristóteles: o importante é o texto e a tradução intersemiótica que os atores podem realizar. O resto é perfumaria, é adorno dispensável.

P – Em que escala você coloca a leitura dramática como instrumento para revelação do texto?

Celso Júnior - Importância fundamental, como um teste preliminar das possibilidades dramáticas de um texto inédito. Muitas vezes, é somente com uma leitura feita por atores, com a presença de um público que um texto apresenta suas possibilidades reais de uma montagem. Ou ainda, em outros casos, a possibilidade de apresentar publicamente um texto cuja montagem é inviável comercialmente. Muitas vezes, ao realizar uma leitura pública de um texto considerado clássico, os artistas e o público têm a oportunidade de apreciar uma obra que raramente seria levada à cena, cuja leitura realizada por atores permite o deleite de assistir a obra “quase montada”, percorrendo os caminhos e fluxos que transformaram aquele texto num clássico.

P – O processo de montagem revela a verdade interior do texto?

Celso Júnior - Não sei direito o que seja "a verdade interior de um texto". Para mim, num texto, não há interior, tudo está na superfície. Durante os ensaios de uma peça, o processo de leitura possibilita a realização de novas relações entre os elementos que compõem o texto. Desta maneira, pode-se não apenas descobrir as intenções do autor, mas também propor ressignificações nas estruturas textuais. Ou seja, rearrumando os elementos textuais dentro da estrutura de um texto, cria-se novos significados para o texto como um todo. Assim, a leitura da peça acaba tecendo novas malhas semânticas e proporciona as diversas "leituras" possíveis.

Não creio realmente que haja uma "verdade interior de um texto" porque tudo que há num texto são palavras impressas num papel, e isto é totalmente superfície. Um texto não é um arcabouço ou um cofre com um segredo. Ele "é", simplesmente. Está lá. Cabe ao leitor criar as relações possíveis para - mais que desvendar seus mistérios - exercer sua leitura.

Acho que é isso.

APÊNDICE II

CICLO DE LEITURAS DRAMÁTICAS CONTEXTO CÊNICO 2000 Escola de Teatro UFBA/Sala 5

Setembro

- Dia 19 – **Canto Seco**, Gil Vicente Tavares (*Bahia*), Direção Gil Vicente Tavares
Elenco: Ana Cartaxo, Evelin Buchegger, Gideon Rosa e Ricardo Castro

Outubro

- Dia 10 – **Master Harold e os Meninos**, de Athol Fugard (*África do Sul*), direção de Ewald Hackler
Elenco: Gideon Rosa, Igor Epifânio e Narcival Rubens
- Dia 24 – **As Pulgas**, de Cunha de Leiradella, direção de Marcos Cristiano

Novembro

- Dia 07 – **Família Drama-Show**, de Júlio Góes e Alberto Soares (*Bahia*), direção de Deolindo Checcucci
- Dia 14 – **Arte**, de Yasmina Reza (*França*), direção de Fernando Guerreiro
Elenco: Gideon Rosa
- Dia 21 – **Mãos ao Alto**, de Paulo Goulart (*São Paulo*), direção de Romário Machado.

Dezembro

- Dia 05 – **Salve Amizade!**, de Flávio Marinho (*Rio de Janeiro*), direção de Jorge Gáspari
Elenco:
- Dia 19 – **O Caçador de Rolinhas**, de Mário Prata, direção de Felipe Assis

CICLO DE LEITURAS DRAMÁTICAS
CONTEXTO CÊNICO 2001

Escola de Teatro UFBA/Instituto Cultural Brasil-Alemanha

- **O Bonequeiro Vitalino**, de Jurema Penna, direção de Jorge Gáspari³⁹

CICLO DE LEITURAS DRAMÁTICAS
CONTEXTO CÊNICO 2002⁴⁰

Escola de Teatro UFBA/Instituto Cultural Brasil-Alemanha

Setembro

- 16 – **Braseiro**, de Marcos Barbosa (CE), direção Felipe Assis
- 30 – **Na Alvorada, os Pardais**, de Luiz Britto (BA), direção de Pedro Henriques

Outubro

- 14 - **Arte**, Yasmina Reza (Franco-iraniana), direção Ewald Hackler
- 28 - **A Farsa da Panelada** (CE), de José Mapuranga, direção Celso Júnior

Novembro

- 11 – **Os Mal-Amados**, de Maria de Lourdes Nunes (Paraíba), direção Adelice Souza
- 25 - **A Casa de Bernarda Alba**, de Federico Garcia Lorca (ESPANHA), direção de Renata Duarte

³⁹Neste ano foi realizada apenas uma leitura devido a um período de greve na Universidade Federal da Bahia.

⁴⁰ Nesse ano, fora do programa, foi realizada a leitura de **Anatol**, de Arthur Schnitzler, direção de Ewald Hackler, nos dias 15 e 16 de janeiro, na Sala 5 do Teatro Martim Gonçalves No mesmo local, em 02.12.2002 foi realizada a leitura de **Senhorita Júlia**, de August Strindberg, com direção de Ewald Hackler.

**CICLO DE LEITURAS DRAMÁTICAS
CONTEXTO CÊNICO 2003⁴¹**

Escola de Teatro UFBA/Instituto Cultural Brasil-Alemanha

Fevereiro

Teatro Martim Gonçalves - Sala 05 18h30min

- 07 - **Braseiro**, de Marcos Barbosa, dir. Felipe Assis
- 14 - **Arte**, de Yasmina Reza, dir. Ewald Hackler
- 21 - **Os Mal-amados**, de Lourdes Ramalho, dir. Adelice Souza
- 26 - **A Farsa do Panelada**, de José Mapurunga, dir. Celso Júnior

Teatro do ICBA

- 07 - **Arte**, de Yasmina Reza, dir. Ewald Hackler
- 14 - **Braseiro**, de Marcos Barbosa, dir. Felipe Assis
- 21 - **A Farsa do Panelada**, de José Mapurunga, dir. Celso Júnior
- 26 - **Os Mal-amados**, de Lourdes Ramalho, dir. Adelice Souza

Setembro

- 29 – **Somos Todos Filhos de Caim**, adaptação da obra original *Manual de Sobrevivência para as grandes cidades*, de Ivan Fernandes, direção de Gláucio Machado

Outubro

- 13 – **Os Javalis**, de Gil Vicente Tavares (Bahia), direção de André Mustafá
- 27 – **Novas Diretrizes em Tempos de Paz**, de Bosco Brasil (São Paulo), direção de Harildo Deda

Novembro

- 17 – **O Terceiro Setor**, de Dea Loher (Alemanha), direção de Ewald Hackler

⁴¹ Em 2003, o Teatro Castro Alves resolveu realizar um ciclo de leituras a partir do modus-operandi desenvolvido na Escola de Teatro da UFBA, cuja programação foi: Setembro, 15 – (*Übergewicht, unwichtig: uniform*) **Peso a mais, sem peso: disforme**, de Werner Schwab (Áustria), Direção: Nehle Franke, Outubro, 13 – **Os Alpinistas**, de Oswaldo Dragún (Argentina), Direção: Celso Júnior, Novembro 10 – **O Terceiro Setor**, Dea Loher (Alemanha) Direção: Ewald Hackler e Dezembro, 15, **Cordel do Amor sem Fim**, de Cláudia Barral (Bahia), Direção: Francisco Medeiros. Esse ciclo ocorreu um pouco antes do Ciclo de Leituras UFBA/ICBA e gerou um programa especial exibido pela TVE em 2004 sobre as leituras dramáticas.

CICLO DE LEITURAS DRAMÁTICAS
CONTEXTO CÊNICO 2004

Escola de Teatro UFBA/Instituto Cultural Brasil-Alemanha

- 12 - **Não tem imperialismo no Brasil**, de Augusto Boal
- **A Invasão**, de Dias Gomes, direção de Ewald Hackler
Debate com a presença do professor Fernando Conceição
- 26 – **O Vigário**, de Rolf Hochhuth, direção de Gil Vicente
Tavares

Agosto

- 9 – **O Petróleo ficou Nosso**, de Armando Costa
- **Veredas da Salvação**, de Jorge Andrade,
• Debate com o professor e diretor Harildo Déda
- 23 – **O Caso Oppenheimer**, de Heinar Kipphardt, direção de
Felipe Assis

Setembro

- 06 – **O Petróleo e a Guerra na Argélia**, de Carlos Estevão
Martins
- **Rasga Coração**, de Oduvaldo Vianna Filho
- 20 – **O Presidente**, de Thomas Bernard, direção de Celso Júnior

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. “Diferentes formas de ler”. Comunicação originalmente apresentada na mesa-redonda ‘Práticas de Leituras: história e modalidades’, no *XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Intercom, Campo Grande, 2001
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Perspectiva, 1999.
- FISK, John. *Introduction to Communication Studies*, The Chaucer Press, Bungay, Suffolk, 1986.
- CHARTIER, Roger & CAVALLO, Guglielmo. *História da Leitura no Mundo Ocidental I e II*. São Paulo: Ática, 1998 e 1999.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FORD, John. *Má Sorte que ela fosse puta*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. Johns Hopkins University, Baltimore, 1980.
- JÚNIOR, Sílio Boccanera Júnior. *O Meio do Mundo*. Edição mimeografada, acervo Escola de Teatro da UFBA, 1977.
- JAUSS, Robert H. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literária: ensayos em el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- _____. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. São Paulo: Editeur Presses Universitaires Du Septentrion, 2002.

_____. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Le Théâtre Contemporain: analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan Université, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um Papel*. Civilização Brasileira, 1972.

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: éditions sociales, 1981, 352 pp.

_____. *Lire le théâtre*. Editions Belin, 1977, 233pp.

WILLIAMS, Tennessee. *Anjo de Pedra*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

ZUMTHOR, Paul. *Performance Recepção Leitura*. São Paulo: EDUC -Editora da PUC-SP, 2000.

_____. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. São Paulo: Forense, 1970.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- MAROWITZ, Charles. *The Act of Being: towards a Theory of Acting*. New York: Taplinger Publishing Company, 1978.
- MAGALDI, Sábado. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- OLIVEIRA, Paulo Roberto de. *Fora de Cena: um teatro por trás do palco*. Rio de Janeiro: Quartet, 2003.
- WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ANEXOS