



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

PAULA MATHENHAUER GUERREIRO

ENTRE A PENA DE SHAKESPEARE E O TEATRO CONTEMPORÂNEO:  
caminhos do novo lugar da dramaturgia clássica

CAMPINAS

2016

PAULA MATHENHAUER GUERREIRO

ENTRE A PENA DE SHAKESPEARE E O TEATRO CONTEMPORÂNEO:  
CAMINHOS DO NOVO LUGAR DA DRAMATURGIA CLÁSSICA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: ISA ETEL KOPELMAN

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA  
ALUNA PAULA MATHENHAUER GUERREIRO,  
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. PAULA  
MATHENHAUER GUERREIRO.

CAMPINAS

2016

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2013/26299-2

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G937e Guerreiro, Paula Mathenhauer, 1988-  
Entre a pena de Shakespeare e o teatro contemporâneo : caminhos do novo lugar da dramaturgia clássica / Paula Mathenhauer Guerreiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Isa Etel Kopelman.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Movimento (Encenação). 3. Teatro - Séc. XX. 4. Teatro - Séc. XXI. I. Kopelman, Isa Etel, 1946-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Between Shakespeare's quill and the contemporary theater : ways of the new place of classical dramaturgy

**Palavras-chave em inglês:**

Shakespeare, William, 1564-1616

Movement (Acting)

Theater - 20th century

Theater - 21th century

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Isa Etel Kopelman [Orientador]

Ana Cristina Colla

Ronaldo Marin Marinsky

**Data de defesa:** 26-07-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

PAULA MATHENHAUER GUERREIRO

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN
2. PROF(A). DR(A). ANA CRISTINA COLLA
3. PROF(A). DR(A). RONALDO MARIN MARINSKY

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 26.07.2016

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Cristina Mathenhauer Guerreiro e Sérgio Ricardo dos Santos Guerreiro, cujo amor incondicional é meu inabalável esteio.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e, como instrumentos Dele, ao meu pai e à minha mãe, por sempre terem dedicado esforços e amor à minha formação, não só profissional, mas sobretudo humana. Estendo o agradecimento à minha família - Sarah, tia Tuca, tio Fábio, tia Marta, Natália, Rafael, vovó Vanda, vovó Marlene, tia Maria (*in memorian*) e vovô Zito (*in memorian*) -, por ter feito do meu mundo, desde a infância, um lugar de amor e cuidado.

Agradeço à Profa. Dra. Isa Etel Kopelman, por uma orientação presente, próxima, sábia, gentil e generosa. Que os nossos caminhos continuem a se cruzar, minha querida Isa! Foi uma honra ser guiada por uma artista em quem a história do teatro é tão viva...

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPESP), pelo financiamento desta pesquisa e, por meio dos pareceres e das respostas de muita prontidão, pela humanização do apoio a este trabalho.

Agradeço à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e à Universidade de Lisboa, em nome de seus professores e funcionários, por terem acolhido esta pesquisa.

Agradeço à Profa. Dra. Maria João Brilhante, da Universidade de Lisboa, por ter aceitado, por duas vezes - na Iniciação Científica e, agora, neste Mestrado -, orientar, com muita atenção e carinho, meu trabalho durante a realização da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior, financiada pela FAPESP.

Agradeço à Socorro Veloso, pela companhia, cumplicidade e acompanhamento atento do desenvolvimento desta escrita.

Agradeço à minha segunda família - grupo Os Geraldos -, porque, ao me acolher no mundo do teatro, transformou minha vida e deu sentido ao meu estudo. Principalmente a Douglas Rodrigues Novais, que, como um padrinho, está sempre atento aos rumos do meu caminho...

Agradeço aos meus alunos - da ESAMC Campinas e do Curso de Formação de Atores Os Geraldos -, por redimensionarem meu estudo a partir do imenso desejo que me inspiram de ensinar.

Agradeço ao Rafael Faria, ao Lucas Gonzaga e à Patrícia Cholakov, que são aqueles amigos ao lado de quem nunca me sinto só no mundo.

Agradeço ao grupo Companhia dos Atores, que me enviou, prontamente, o DVD do espetáculo *Ensaio.Hamlet* pelos Correios.

Agradeço aos atores Jorge Cruz e Tiago Viegas, bem como ao diretor artístico da Companhia do Chapitô, José Carlos Garcia, por me terem concedido as entrevistas.

Também pela concessão de entrevistas, e pela gentileza com que o fizeram, meus sinceros agradecimentos às professoras: Dra. Francesca Rayner, da Universidade do Minho (Braga, Portugal), e Dra. Maria Helena Serôdio, da Universidade de Lisboa (Lisboa, Portugal).

Agradeço aos professores Dr. Marcelo Lazzaratto e Dra. Verônica Fabrini, pelas imensas contribuições que deram a este trabalho participando da Banca de Qualificação.

Agradeço à Profa. Dra. Ana Cristina Colla, do LUME Teatro, e ao Prof. Dr. Ronaldo Marin, fundador do Instituto Shakespeare Brasil, pela prontidão com que aceitaram o convite para participar da Banca de Defesa deste Mestrado.

Agradeço, por fim, a todos os atores e estudantes que, interessando-se pela leitura desta dissertação, concedam-lhe vida e sentido em suas práticas e estudos pessoais.

## **Metáfora**

(Gilberto Gil)

Uma lata existe para conter algo,  
Mas quando o poeta diz lata  
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo,  
Mas quando o poeta diz meta  
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta  
Que determine o conteúdo em sua lata  
Na lata do poeta tudo-nada cabe,  
Pois ao poeta cabe fazer  
Com que na lata venha caber  
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta,  
Deixe a sua meta fora da disputa  
Meta dentro e fora, lata absoluta  
Deixe-a simplesmente metáfora.

## RESUMO

Este projeto foca a problematização acerca do distanciamento do texto dramático em relação à cena contemporânea, partindo da análise de três encenações de peças de Shakespeare: *Romeu e Julieta* (1992, dir. Gabriel Villela), com o Grupo Galpão; *Ensaio.Hamlet* (2004, dir. Enrique Diaz), com a Cia. dos Atores; e *Macbeth* (2013, dir. John Mowat), com a companhia portuguesa Chapatô. A contemplação e análise de tais obras são feitas à luz da perspectiva de Jean-Pierre Sarrazac<sup>1</sup>, para quem a relação entre texto e cena não está extinta, mas em constante reinvenção.

A partir de revisão bibliográfica, análise dos três espetáculos e entrevista com os artistas envolvidos, as relações entre os fenômenos observados em cada obra delinearão hipóteses acerca de possíveis caminhos do novo lugar da dramaturgia clássica no teatro contemporâneo.

**Palavras-chave:** Shakespeare; encenação; dramaturgia; teatro contemporâneo.

---

<sup>1</sup>SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

## ABSTRACT

This project focuses on the questioning about the relation between dramatic text and the contemporary scene, based on the analysis of three stagings of Shakespeare's plays: *Romeu e Julieta*, with Grupo Galpão (1992, dir Gabriel Villela), *Ensaio.Hamlet* (2004, dir Enrique Diaz), with Companhia dos Atores, and *Macbeth* (2013, dir. John Mowat) , with the Portuguese company *Chapitô*. The contemplation and analysis of such works are made in the light of Jean -Pierre Sarrazac perspective, for whom the dialogue between text and scene is not extinct, but in constant reinvention.

Starting from the literature review, analysis of the three stagings and interviews with the artists involved, the relations between the phenomena observed in each work will draw hypotheses about possible ways of the new place of classical dramaturgy in contemporary theater.

**Key-words:** Shakespeare; staging; dramaturgy; contemporary theater.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>CAPÍTULO I</b>	
1. A HERANÇA CLÁSSICA.....	17
1.1 O VALOR DA LITERATURA CLÁSSICA.....	17
1.1.1 A relação humana com as palavras.....	17
1.1.2 A relação do ator com a dramaturgia.....	18
1.2 O QUE É CLÁSSICO?.....	20
1.2.1 O Cânone.....	23
1.3 O LUGAR CANÔNICO DE SHAKESPEARE.....	24
1.3.1 Desobediência e originalidade.....	24
1.3.2 A construção da personagem Shakespeare.....	27
1.4 A INTERPRETAÇÃO DOS CLÁSSICOS.....	30
<b>CAPÍTULO II</b>	
2. A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E CENA.....	33
2.1 BREVE HISTÓRICO.....	34
2.1.1 O surgimento do encenador.....	36
2.1.2 A Crise .....	38
2.2 A TEATRALIDADE.....	41
2.3 UMA NOVA RELAÇÃO.....	42
<b>CAPÍTULO III</b>	
3. O TEXTO EM JOGO.....	45
3.1 O <i>ROMEU E JULIETA</i> DO GRUPO GALPÃO.....	46
3.1.1 Porta de entrada.....	48
3.1.2 A figura do dramaturgista.....	49
3.1.3 Empréstimo de artes exteriores.....	52
3.1.4 O texto como material semântico, sonoro e corporal.....	53

3.1.5	A metalinguagem no <i>Romeu e Julieta</i> do Galpão.....	55
3.2	ENSAIO.HAMLET, DA COMPANHIA DOS ATORES.....	57
3.2.1	Porta de entrada.....	59
3.2.2	Entrelaçamento das funções de criação.....	60
3.2.2.1	<i>Workshops</i> .....	60
3.2.2.2	<i>Improvisações</i> .....	62
3.2.3	A tecnologia em cena.....	63
3.2.4	A metalinguagem em <i>Ensaio.Hamlet</i> .....	65
3.2.4.1	<i>Dessacralização do espaço cênico</i> .....	66
3.2.4.2	<i>O uso de objetos cotidianos e artificios rudimentares</i> .....	67
3.2.4.3	<i>Fusão de planos</i> .....	68
3.2.4.4	<i>Reflexão sobre o processo de criação</i> .....	70
3.2.4.5	<i>A interpretação dos atores</i> .....	70
3.2.4.6	<i>Concepção de luz</i> .....	72
3.3	MACBETH, DA COMPANHIA DO CHAPITÔ.....	74
3.3.1	Um Shakespeare parodiado.....	75
3.3.2	Porta de entrada.....	78
3.3.2.1	<i>Improvisação</i> .....	79
3.3.3	A metalinguagem no <i>Macbeth</i> do Chapitô.....	79
3.3.3.1	<i>Interpretação dos atores</i> .....	80
3.3.3.2	<i>Versatilidade de cenário e figurino</i> .....	82
3.3.3.3	<i>Contrarregrem</i> .....	83
3.3.3.4	<i>Fusão de planos</i> .....	85
3.3.3.5	<i>Uso de artificios rudimentares</i> .....	87
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
5.	BIBLIOGRAFIA.....	91
6.	ANEXOS.....	95

## INTRODUÇÃO

O teatro tem dois lugares de onde se vê: seu legado perene, em que repousam os gênios da literatura dramática, e sua faceta efêmera, cuja concretude, ao fim de uma ou duas horas, extingue-se para nunca mais se repetir. O espetáculo de amanhã será, independente do grau de precisão de que se apoderem os atores, necessariamente diferente do de hoje, porque sua matéria, ao mesmo tempo em que é concreta - um espaço físico onde se dispõem corpos e signos -, é metafísica, uma vez que, para que o teatro aconteça, não basta a dupla ator e espectador. É preciso alma... de modo que mesmo quem consiga ser preciso na repetição de uma ação não o será em seu estado anímico. Eis, portanto, o caráter instantâneo e irrepetível da representação.

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma). (UBERSFELD, 2005, p. 1)

É no terreno desse paradoxo que se desenvolve esta pesquisa, cujo enfoque é voltado à apropriação do texto dramático pela cena contemporânea, valendo-se, para tanto, da experiência de montagens de peças de William Shakespeare pelos grupos Galpão (Brasil), Companhia dos Atores (Brasil) e Chapatô (Portugal). Perscrutando procedimentos de abordagem do texto, especificidades do processo criativo e a cena resultante, a busca é por mapear caminhos para o novo lugar da dramaturgia clássica no teatro dos nossos tempos.

A escolha por Shakespeare justifica-se sucintamente: porque é o expoente mundial da tradição dramática, motivo que já bastaria; segundo, porque produziu no século XVI, época em que texto e cena eram instâncias fundidas, de modo que partir da obra de Shakespeare é pontuar o início do retrospecto da relação entre texto e cena antes da sua cisão; terceiro, por fim, seu legado, com tamanha amplitude sobre as paixões humanas, é tido como atemporal e universal.

Quanto aos espetáculos, são analisados três que cobrem as três últimas décadas e que têm processos criativos e estéticos bastante distintos, com o intuito de ampliar a

perspectiva sobre o tema e, assim, mapear aspectos da relação entre texto e cena que, partindo do particular (cada montagem), possam ser transpostos para a dedução de possíveis tendências da cena contemporânea.

O primeiro espetáculo de que trata este estudo é o *Romeu e Julieta*, do grupo Galpão, que tem direção de Gabriel Villela e estreou em 1992. Considerada uma das mais importantes encenações de Shakespeare não só no Brasil, como no cenário internacional, a obra leva para a rua a história dos jovens apaixonados e empresta do circo o trato com o desequilíbrio, por meio de pernas de pau, e a tônica do artista mambembe, que se submete ao perigo e às tristezas de uma realidade precária, sem perder a alegria com que realiza sua arte. É, entre os três espetáculos, aquele em que o texto permanece mais próximo àquele de que partiu.

Saltando para 2004, temos o *Ensaio.Hamlet*, da Companhia dos Atores, com a direção de Enrique Diaz, que leva à cena não propriamente a história do Príncipe da Dinamarca, mas os bastidores da sua encenação, convidando o espectador, em uma atmosfera intimista, a acompanhar o pensamento fragmentado e rizomático que se desenvolve em um processo criativo.

Por fim, o de estreia mais recente, em 2013, é o *Macbeth*, da Companhia do Chapitô, cuja sede fica em Lisboa (Portugal). Com direção de John Mowat, trata-se da atitude mais radical de rejeição ao texto dramático, embora mantenha, da fábula, os acontecimentos principais, contados por meio de improvisações extremamente cômicas, em que o texto que aparece é de livre criação dos atores.

As três montagens oferecem a esta pesquisa perspectivas muito distintas que lhe permitem inferir uma regra: não há um modo contemporâneo único de lidar com o texto dramático. Dividem espaço na cena processos criativos que mantêm relação mais próxima ou distante da literatura de que partem, sem que essa atitude corresponda, em si, a um critério de julgamento, nem depreciativo, nem valorativo. Em um cenário em constante transformação, convivem - sem mais dicotomias ou hierarquias - tanto manifestações alheias à tradição dramática, como a performance e o *happening*, quanto montagens com palavras ou trama herdadas de um texto dramático.

Embora este estudo esteja dedicado à relação com o legado de Shakespeare, pretende, com essa ode à tradição, em vez de rebaixar escolhas que a desconsiderem, desmistificar discursos que, sobrepondo a cena à literatura dramática, acabem por incorrer em um novo engessamento do teatro: depois de superado o textocentrismo, seria, então,

instaurado o cenocentrismo. Muito mais complexo, sedutor e condizente com as experiências plurais aqui analisadas, porém, é aceitar que ambos estejam dissolvidos, para que, sem enquadramentos apolíneos, Dionísio orgulhe-se de um hibridismo real, que faz coabitarem não só diferentes gêneros artísticos, mas também tempos e espaços que só se podem aproximar na ficção.

(...) começamos a falar de Shakespeare e imediatamente descobrimos que se existe um ponto de ligação, um ponto onde a compreensão comum possa surgir, este ponto é o sentido compartilhado de como podem unir-se aquilo que é atemporal e aquilo que está acontecendo agora. Ser contemporâneo não significa necessariamente trazer tudo cegamente para o presente, nem ser atemporal significa apenas habitar um sonho, tão elevado que o presente não tenha nenhuma importância” (BROOK apud FABRINI, p. 78)

Tendo em vista esse ponto de ligação, são investigados os espetáculos desde seu processo de criação, utilizando entrevistas, estudos, depoimentos dos criadores e um constante retorno à apreciação das obras, por meio de vídeo - no caso das montagens brasileiras, que já não circulam mais - e ao vivo, no caso específico de *Macbeth*, que o grupo português continua a apresentar.

Quanto à revisão bibliográfica, foram consultadas publicações de Patrice Pavis, Jean-Jacques Roubine, Bernard Dort, Jean-Pierre Ryngaert e, sobretudo, Jean-Pierre Sarrazac, de cujo *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* esta pesquisa compartilha o pressuposto de que não houve uma cisão entre texto e cena, mas o alargamento das possibilidades em que essa relação se constrói. Especificamente sobre os espetáculos *Romeu e Julieta* e *Ensaio.Hamlet*, este estudo também recorreu a dissertações, teses e entrevistas publicadas sobre essas obras.

Sobre a montagem de Villela, o mais importante ponto de apoio foi o Diário da Montagem, escrito por Cacá Brandão, que atuou no espetáculo como dramaturgista, e publicado pela editora UFMG. A publicação traz, além de impressões de Brandão, um relato detalhado sobre o cotidiano do processo criativo, iniciando pelos estudos realizados no período do trabalho de mesa, passando pelos exercícios práticos propostos por Villela, seu processo de concepção da encenação e dificuldades enfrentadas pelo elenco.

Sobre o espetáculo da Companhia dos Atores, a fonte mais relevante - não só pela análise feita pelo autor, mas principalmente pelas entrevistas que disponibiliza - foi a

dissertação de mestrado "*Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*", de autoria de Roberto Carlos Moretto e desenvolvida na Universidade de São Paulo, em 2009.

Já em relação ao *Macbeth* do Chapitô, a escassez de estudos publicados sobre o espetáculo é suprimida pelas entrevistas, realizadas com o elenco e o diretor artístico da companhia, José Carlos Garcia, que, embora não assine a direção do espetáculo, participou, ao lado de Mowat, de sua concepção e é o maior conhecedor da linguagem da companhia. Meus encontros com o grupo foram realizados em sua sede, em Lisboa, durante a realização de uma Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior, financiada pela FAPESP.

Estando apresentados os espetáculos a que esta pesquisa vai se reportar e a metodologia em que se pautou seu desenvolvimento, abrimos esta dissertação ao contextualizar a tradição de que Shakespeare é ícone. Como partimos de sua pena, no capítulo 1 - *A herança clássica* -, consideramos alguns aspectos que o fazem canônico, passando por temas como a relação humana com as palavras, a originalidade e a quebra de padrões de Shakespeare e, por fim, a interpretação dos clássicos.

O segundo capítulo - *A Relação entre texto e cena* - traça um retrospecto desde o tempo de Shakespeare, que escrevia textos que só poderiam se tornar público com a sua representação, já que a publicação dos livros estava longe de se popularizar; tempo em que, portanto, o território da cena e o da literatura ainda não estavam bipartidos. Seguindo com adventos tecnológicos que resultaram no surgimento do encenador, passamos pela crise entre ambas as instâncias, a descoberta da teatralidade e, enfim, uma nova relação possível com a herança clássica.

No terceiro e último capítulo - *O texto em jogo* -, chegamos à análise dos espetáculos *Romeu e Julieta*, *Ensaio.Hamlet* e *Macbeth*, encontrando, nessas diferentes experiências de contato com o bardo, um fenômeno em comum, que corresponde, como promete o título desta dissertação, a um dos possíveis caminhos para o novo lugar da dramaturgia clássica na cena contemporânea: a metalinguagem.

Como veremos, o desenvolvimento da encenação enquanto arte autônoma lançou, no centro do teatro, sua própria maquinaria, ao ficcionalizar elementos do processo criativo, assumir o ponto de vista do artista que deseja contar uma história, questionar convenções da arte dramática... revelar, em última instância, os meandros do jogo cênico das mais diversas formas que competem à poesia.

## CAPÍTULO I

### 1. A HERANÇA CLÁSSICA

Desde o tempo anterior a Cristo, se falamos da literatura universal, ou desde o século XI, com o Trovadorismo, se nos restringimos à nossa língua portuguesa, acumulam-se, a cada era, títulos e mais títulos de obras que representam um compêndio do desenvolvimento cultural do mundo. Como disse Harold Bloom<sup>1</sup> (1995), “Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso.” (1995, p. 23).

De acordo com a época, há diferentes tendências - para não dizer regras - que regem a produção literária, mas os livros que se consagram clássicos têm sempre renovada sua importância. É como se a obra clássica "escapasse à lei inexorável de devir do tempo, esbanjando invejável permanência no mundo onde tudo passa" (DUARTE, 2008, P. 193).

Se a arte pode ter valor que não se deprecia com o tempo, isso não significa que ela não esteja submetida a ele. Pode-se dizer apenas que ela se relaciona com ele de outra forma, mais fundamental do que a mera cronologia do perecimento segundo o devir matematizado abstrato. Surpreendentemente, Marx já reconhecia aí grande mistério, ao afirmar que "a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social", mas sim "no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e modelos inacessíveis". (DUARTE, 2008, p. 193)

#### 1.1 O VALOR DA LITERATURA CLÁSSICA

##### 1.1.1 A relação humana com as palavras

O pensamento humano opera-se por meio de signos, com sobressalente presença das palavras. É uma verdade empiricamente comprovável: experimente pensar em algo sem

---

<sup>1</sup> BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

permitir que lhe ocorra alguma palavra. Pense em um cheiro, mas evite a palavra "flor" ou qualquer outra que vier à mente. Tente lembrar-se de uma sensação, mas não a descreva mentalmente - não o podem acometer vocábulos como "tristeza", "alegria", "saudades" ou qualquer outro. O vínculo entre memória e palavra é tão íntimo, que, não por acaso, nossas lembranças da infância são mais delineadas à medida que nossa linguagem começa a se desenvolver.

É claro que, assim como - quando buscamos acessar uma memória ou desenvolver um pensamento - uma avalanche de palavras começa a esboçar um solilóquio interno, em sentido inverso, também as palavras - quer pelo som, quer pelo significado - convocam a participação dos outros sentidos, sugerindo emoções, cheiros, sabores, sons.

Considerando, pois, essa operação fundamentalmente vocabular do nosso pensamento, depreende-se que, quanto maior for seu domínio da linguagem, tanto mais sofisticado ou preciso será seu raciocínio e, por conseguinte, o modo de expressá-lo. Nada mais precisa ser dito, então, para reforçar a já tão venerada, embora pouco praticada, importância da leitura.

No Brasil, o índice de livros per capita é de 1,7<sup>2</sup> no ano. Em 365 dias, o brasileiro, em média, não chega a ler dois livros, o que o coloca apartado de uma longa tradição literária. Considerando que todo discurso seja polifônico, carregando, em si, uma síntese das vozes que habitam a cosmovisão do enunciador, quem não lê abdica de ampliar esse horizonte, prejuízo ao qual - ao menos conscientemente - um artista, por ofício, não se pode sujeitar.

### **1.1.2 A relação do ator com a dramaturgia**

Ao nos reportarmos à história da dramaturgia mundial, como faceta perene do fenômeno fugaz do teatro, deparamo-nos com marcos de cada época que precedeu uma ação poética que um artista escreva em seu presente e que será o resultado de uma conjunção de referências anteriores.

Assim como, no momento em que lê este texto, entra em contato com os autores que eu li ao longo desta pesquisa (em uma voz polifônica com algumas influências insondáveis e outras que, obedecendo a critérios acadêmicos de formatação, estão

---

<sup>2</sup> Informação divulgada na abertura do Seminário Internacional sobre Políticas Públicas do Livro e Regulação de Preços, pelo ministro da Cultura, Juca Ferreira, no dia 30 de junho de 2015, segundo matéria publicada no portal de notícias O Globo. Link: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/ministro-da-cultura-diz-que-baixo-indice-de-leitura-no-brasil-uma-vergonha-16606376#ixzz3tCnWJxh3> Último acesso em 02.12.2015.

devidamente especificadas), quando se depara com uma obra de arte, há, também ali, uma polifonia, que poderá ser mais bela se, entre outras variáveis, assim também o tiverem sido as vozes que a compuserem.

Eis, então, sobretudo para o artista, a urgente necessidade de conhecer os clássicos e, assim, permitir que seu imaginário se alimente da herança dos maiores gênios da história de uma cultura da qual, com ou sem consciência, é fruto. Ler a obra de Shakespeare, por exemplo, dá, ao ator - ou mesmo ao leitor -, o contato com o complexo universo das paixões humanas, matéria-prima primordial da sua labuta, cujo caráter, conforme aponta Appia (1963), é atemporal.

A nossa vida interior, as suas alegrias, as suas dores e os seus conflitos, são perfeitamente independentes dos nossos costumes; mesmo onde os costumes parecem determinantes. As paixões humanas são eternas - eternamente as mesmas; os costumes não fazem mais do que colocá-las superficialmente como a forma de um vestuário nos indica uma época. Mas a alma que se oculta nesse vestuário não tem data; é a alma humana, simplesmente. Do ponto de vista dramático, um fragmento da nossa existência é um fragmento da história dessa alma.<sup>3</sup> (APPIA, 1963, p. 209-210)

Nesse sentido, a dramaturgia - porque nosso recorte é o teatro, mas o mesmo vale para a literatura - apresenta-se como um dispositivo de paixões, um portal capaz de alargar nosso horizonte de experiências de vida e estimular, sobretudo no ator, o desenvolvimento de um raciocínio poético, cuja grandeza reside, justamente, na concisão do verbo.

O que está implícito no retumbante "quem está aí?"<sup>4</sup> que abre a peça Hamlet? É possível ler, por exemplo, conforme o olhar de Ronaldo Marin<sup>5</sup>, que essas três brevíssimas palavras, pronunciadas na madrugada - as trevas da Idade Média -, anunciam o amanhecer da consciência humana - a luz do Renascimento -, assim como é possível intuir, sem qualquer conhecimento acerca desses períodos históricos, que "quem está aí?" refere-se à dificuldade humana em reconhecer a si mesmo e ao outro, em meio a tantos disfarces e dissimulações. A questão é que as inúmeras leituras possíveis encadeiam outras, que invariavelmente vão chegar ao questionamento sobre *quem seja este eu interior*.

---

<sup>3</sup> APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.

<sup>4</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo/SP. L e PM Pocket, 1997.

<sup>5</sup> CLOSEL, Régis A. B.; MARIN, Ronaldo (Orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. São Paulo: Cena IV - Instituto Shakespeare Brasil. 2015, p. 27.

Assistindo à representação ou lendo a peça, é provável que este "quem está aí?" não sugira ao interlocutor - o leitor ou o espectador -, ao menos em um primeiro contato, o imenso leque de ideias nele contido, mas engendra, no todo orgânico da peça, o impacto anímico que faz de Hamlet um dos maiores títulos da literatura dramática universal.

Contudo, quando se discorre sobre essas possíveis leituras impressas naquela fala, tais conjecturas impelem a quê? A outras conjecturas, certamente, mas dificilmente a uma paixão da alma ou a uma imagem, como ocorre com o efeito da arte dramática. Da mesma forma que a poesia escrita - em versos, prosas ou dramaturgias - guarda, na sua concisão, sua potência, a prolixidade - não só de palavras, mas também de ações -, ao dissipar a essência dramática, esvazia a cena.

Nesse sentido, a poesia e a efervescência de imagens contidas em Shakespeare, à medida que se tornam familiares ao ator, podem reverberar no seu raciocínio poético, proporcionando - ainda que, evidentemente, sem a garantia de uma fórmula mágica - um terreno mais propício à construção de metáforas. Nesse ponto, portanto, o contato com Shakespeare, quase a espelhar uma didática, vai além da interpretação de clássicos e resvala na formação artística, para não dizer ética (já que não caberia aqui essa perspectiva), do seu leitor.

É evidente que a importância da leitura dramática não se limita ao legado do Bardo, a quem o recorte deste estudo nos leva a remeter, dado seu estatuto, inquestionável, de expoente máximo da literatura dramática ocidental. Revela-se, antes, em uma longa tradição clássica da qual fazem parte inúmeros nomes imortais.

## 1.2 O QUE É CLÁSSICO?

Mesmo antes de tentar responder, vale observar então que o fato de fazermos a pergunta indica que não vivemos na cultura clássica. Pois, a rigor, o classicismo é justamente o ambiente no qual não é preciso perguntar a razão pela qual certa obra é considerada clássica. Nele, as regras, e determinações são sólidas e absolutas, provendo critérios fixos e estáveis de consideração. (DUARTE, 2008, p. 192)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> DUARTE, Pedro. "O que faz de uma obra um clássico". *Revista Poiésis*. Rio de Janeiro: Unisul, n. 11, p. 192, 2008.

Essa consideração de Pedro Duarte<sup>7</sup>, em resposta à pergunta que lhe foi feita sobre o que faz de uma obra um clássico, aponta para um conceito mais datado, relacionado a uma cultura em que o status clássico estava sujeito à "obediência ou não, mais ou menos perfeita, ao cânone construído sobre a Poética Aristotélica" (DUARTE, 2008, p. 192). Tratava-se, portanto, de parâmetros claramente estabelecidos: as obras cuja estrutura estivesse adequada àquilo que Aristóteles escreveu em sua *Poética* eram consideradas clássicas.

Sobre isso, é importante ressaltar que tais regras não foram estabelecidas pelo filósofo, mas descritas por ele a partir do que observava nas tragédias gregas, chegando a ensinamentos que, por muito tempo, foram tomados como parâmetros bastante concretos para a criação e o julgamento artísticos.

Foi o romantismo o primeiro movimento moderno a romper com a pretensão universalista atemporal da tradição clássica. Nascido entre os alemães, o romantismo buscou em Shakespeare o contra-modelo necessário para a inspiração na direção de uma nova estética, que não fosse prescritiva. Tratava-se da estética do "gênio", que, apropriando-se das reflexões de Kant, destacou a originalidade como elemento decisivo na arte, deixando em segundo plano a importância da fidelidade às regras. (DUARTE, 2008, p. 192)

A partir de então, passamos a nos relacionar com o conceito de clássico segundo a perspectiva que interessa a este estudo: um legado que, atravessando séculos, mantém o frescor de uma novidade e a pungência - no sentido da afetação das nossas paixões - de uma obra sempre atual. Voltemos, agora, à pergunta que dá título a este subcapítulo - *o que é clássico?* -, com o discernimento de que não nos referimos à antiguidade clássica, nem à adequação às normas aristotélicas, mas ao mistério que reside na atemporalidade da herança clássica.

Adentramos, pois, na "infinidade de maneiras de definir o clássico" (VALÉRY, 2007, p. 25)<sup>8</sup>, começando pela via mais óbvia: o dicionário. No Michaelis, encontramos as seguintes definições:

<sup>7</sup> Pedro Duarte de Andrade é Professor Substituto de Filosofia no IFCS/UFRJ e Professor da Pós-Graduação Lato-sensu em Arte e Filosofia da PUC-Rio.

<sup>8</sup> "Existe uma infinidade de maneiras de definir o clássico". (VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007, p. 25).

*adj (baixo-lat classicu)* **1** Relativo à literatura grega ou latina. **2** Diz-se da obra ou do autor que é de estilo impecável e constitui modelo digno de imitação. **3** Aplica-se ao período de uma determinada língua no qual ela apresenta, no seu uso culto e literário, sensível estabilidade de formas gramaticais e notável precisão no aproveitamento dessas formas, por haver uma norma linguística bem assente e firme (Matoso Câmara Jr.). **4** Autorizado por autores considerados modelares. **5** Que constitui modelo em belas-artes. **6** Oposto ao romantismo. **7** Usado nas aulas. **8** Tradicional. **9 pop** Costumado: *Não deixa de fumar o seu clássico cigarrinho após as refeições.* **10** Antigo, inveterado. **11** Diz-se da antiga modalidade do segundo ciclo do ensino secundário, em muitos países, inclusive o Brasil, caracterizada por maior extensão do ensino de línguas, História e Filosofia. O ensino clássico opunha-se ao ensino científico. **12Esp** Que obedece a certo padrão de técnica ou de estilo: *Jogada clássica.* *sm* **1** Escritor grego ou latino. **2** Autor de obra literária ou artística digna de ser imitada.

Como já descartamos a perspectiva histórica e não nos interessam usos exteriores ao contexto artístico - como em "clássico cigarrinho", "ensino clássico" ou "clássica jogada" -, dentre as definições oferecidas pelo Michaelis, servem-nos as de número 2, 5, 7 e 8 e a segunda definição como substantivo masculino. A quarta definição - "autorizado por autores considerados modelares" - também falha, já que é possível encontrar, entre os nomes inscritos na história literária, quem negasse um canônico: Liev Tolstói, por exemplo, chegou a ridicularizar Shakespeare, como veremos no subcapítulo 1.3, sobre seu lugar canônico.

Um princípio comum a essas cinco definições pode ser buscada em Ítalo Calvino, que, na sua obra *Por que ler os clássicos?*<sup>9</sup>, estabelece, entre muitos postulados, que "chamasse de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs" (CALVINO, 2012, p.13). Um "equivalente do universo": com essas três palavras, chegamos à síntese máxima do que uma obra clássica é capaz de nos oferecer. Que se deixe ressoar, uma vez mais: "equivalente do universo".

O universo é universo, e o homem é homem, desde o mundo é o mundo, não havendo, em épocas e locais distantes, qualquer variação nas paixões humanas, apesar de contextos, costumes e sociedades tão distintas. O "equivalente do universo" tem, portanto, uma potência totalmente imune ao tempo. Como escreveu Victor Hugo (s/d), "Shakespeare se serve de toda a natureza, bebe-a, fazendo com que em seguida a bebais" (p. 180)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

<sup>10</sup> Foi mantida a acentuação da publicação original. HUGO, Victor. *Shakespeare: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Aurora, s/d., 356 páginas.

### 1.2.1 O Cânone

Ao conjunto de obras consideradas clássicas, dá-se o nome de Cânone. Tal como um grande catálogo, cujos itens fazem um compêndio do desenvolvimento cultural da humanidade, há sempre mais e mais títulos que o passam a compor, claro que não em um fenômeno banal: não é todo dia, nem em cada esquina, que um autor dá à luz uma obra clássica.

Também não se mantém como uma lista hermética ou puramente saudosista: sua edição processa-se mais com medidas inclusivas do que exclusivas, já que, embora possa admitir o título de um autor contemporâneo, dificilmente elimina um nome antigo, compondo uma tradição que atravessa séculos. "A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. (BLOOM, 2010, p. 20)<sup>11</sup>

Isso significa que o transcorrer dos séculos não ameaça a sobrevivência literária de um Eurípedes, morto em 406 a.C., ao mesmo tempo em que acolhe um Saramago, falecido em 2010. O autor português, aliás, foi considerado por Bloom, em 2003, como o maior escritor ainda vivo daquele tempo<sup>12</sup>. Não é necessária, portanto, uma imensa distância temporal para atestar essa sobrevivência, de modo que a lista do Cânone, por nunca se esgotar, torna-se inabarcável.

Na verdade, é hoje praticamente impossível dominar o Cânone Ocidental. Isso significaria não apenas absorver bem mais de três mil livros, muitos deles, senão todos, marcados por verdadeiras dificuldades cognitivas e imaginativas, mas que as relações entre esses livros se tornam mais, e não menos, inquietantes à medida que se ampliam as nossas perspectivas. (BLOOM, 2010, p. 55)

O status canônico, no entanto, não corresponde a um mesmo e fixo grau de importância para todos os autores. Tal como em um vasto campo onde se instauram esses mais de três mil livros, há posições mais centrais e outras mais periféricas. Bloom (2010) elege 26 autores da região mais central, "escolhidos tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa" (p. 12), entre os quais figuram Dante, Cervantes, Goethe,

---

<sup>12</sup> BLOOM, Harold in BRASIL, Ubiratan. "Um talento que lembrava Shakespeare". *Jornal O Estado de, S. Paulo*, 19 Jun. 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,um-talento-que-lembravashakespeare,568815,0.htm>. Acesso em: 30/12/2015

Dostoievski, Hugo, Balzac, Baudelaire, procurando compor a lista com as figuras fundamentais dos cânones nacionais da Inglaterra, França, Itália, Espanha, Rússia, Alemanha, América hispânica e Estados Unidos.

### 1.3 O LUGAR CANÔNICO DE SHAKESPEARE

Ainda segundo Bloom (2010), dentro desse campo, formado por mais de 400 autores, não há muita discordância sobre "onde se achará a supremacia: em Shakespeare. Ele é o cânone secular, ou mesmo a escritura secular; para fins canônicos, antepassados e herdeiros igualmente são definidos apenas por ele" (p. 39). Essa centralidade do Bardo sacramenta, mais do que nunca, a queda do conceito de clássico enquanto obediência às regras aristotélicas, já que sua aparição, na cena literária da época, foi marcada pela transgressão aos padrões clássicos, sendo tida como fundadora da modernidade.

Não se prendendo a um gênero só, Shakespeare transita, às vezes em uma só peça, pelos mais variados efeitos dramáticos. "Comédia e tragédia tornam-se indissociáveis, e o modelo shakespeariano – híbrido e espetacular por excelência – impõe-se sobre a tragédia clássica, tornando-se o grande paradigma" (FABRINI, 1996, p. 34)<sup>13</sup>.

#### 1.3.1 Desobediência e originalidade

Shakespeare não respeita nada, caminha para a frente e faz cançar aos que pretendem segui-lo; pula por sobre as conveniências, derriba Aristóteles de pernas para o ar; produz estragos no jesuitismo, no metodismo, no purismo e no puritanismo; confunde Loyola e vira Wesley de pernas para cima; é valente, atrevido, empreendedor, militante, direto. Seu tinteiro fumeja como uma cratera. Está sempre no fragor do trabalho, em função, em verbo, a caminho, em marcha. (HUGO, s/d, p. 179)

---

<sup>13</sup> ROCHA, Verônica Fabrini Machado de Almeida. *O amor e um animal de duas costas: um estudo sobre a encenação de Otelo*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes. Universidade de Campinas, Campinas, 1996.

A *Poética* Aristotélica, filtro pelo qual o teatro era entendido no classicismo, havia instaurado a Lei das Três Unidades - tempo, lugar e ação -, à qual Shakespeare não se preocupou em se submeter.

Apesar de manter os cinco atos dos princípios clássicos, as peças não obedeciam a nenhum cânone, não se prendiam a nenhuma concepção ou arquétipo, nem mesmo a uma regulamentação prévia. Conduziam-se, por assim dizer, ao sabor dos acontecimentos. O que tanto agradava aos trágicos franceses, como Corneille e Racine, e aos demais puristas do teatro, ele simplesmente desconsiderava - Voltaire, apesar de reconhecer-lhe o gênio, abominava o desrespeito de Shakespeare exatamente por isso, por primar pela ausência dos conhecidos formalismos da tragédia. (SCHILLING, 2014, n.p.)<sup>14</sup>

A unidade do lugar é a que se rompe com mais evidência. Enquanto as peças gregas e latinas, até então, desenvolviam-se em um único espaço, normalmente em frente a um palácio, em Shakespeare, os cenários são múltiplos, característica que interfere na narratividade que permeia a trama. Ao contrário do que afirmava Aristóteles, quanto a ações impróprias, como assassinatos e “cenas fortes”, que deveriam ser narradas na tragédia grega, em Shakespeare, passam a ser apresentadas ao público, nessa ampla gama de locais onde se desenvolve a trama.

Com a unidade de ação, a ruptura também é clara: enquanto, no drama grego, a ação deve ser centrada no personagem principal – rei, rainha ou outra figura nobre –, na dramaturgia de Shakespeare, personagens secundários têm autonomia de confabular e determinar novos rumos dramáticos, havendo vários núcleos de ação.

Cai por terra, por fim, também a unidade de tempo. Na tragédia grega, desenvolve-se a trama no período de um dia, porque está centrada, propriamente, na solução do conflito, tendo sido narrados os fatos anteriores, que culminaram nesse momento. Já Shakespeare, assim como na transgressão às outras duas unidades, não determina qualquer padrão para o tempo dos acontecimentos.

A mudança mais substancial verifica-se na construção das personagens: o esquema maniqueísta dá lugar a personagens mais complexas, que não são mais nem totalmente boas, nem totalmente más, inaugurando, sobretudo com Hamlet, um caráter mais subjetivo, com consciência de si. Passa a haver, portanto, ao invés de um encadeamento

<sup>14</sup> SCHILLING, Voltaire. "O Cosmo de William Shakespeare: a ausência do cânone". *Site Terra*, 23/04/2014. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/educacao/historia/o-cosmo-de-william-shakespeare-a-ausencia-do-canone,070ee585cde85410VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html> Acesso em 30/12/2015.

irrefreável de ações, um agir pensado, refletido, resultando uma profunda individualização das personagens.

Shakespeare, sabendo que o homem vive seu dia a dia e ao mesmo tempo vive intensamente no mundo invisível de seus pensamento e sentimentos, desenvolveu seu método, através do qual nós podemos ver, exatamente ao mesmo tempo, a expressão no rosto de um homem e as vibrações de seu cérebro (BROOK apud FABRINI, 1996, p. 12)

Esse agir refletido coloca o homem, ao contrário do que ocorria na tragédia grega - em que a vida humana seguia, incontornavelmente, a vontade divina -, como autoridade do próprio destino. "Hamlet é Hamlet não em razão dos caprichos de um deus que o moveu para um destino trágico, mas porque essa era a essência dele". (SCHILING, 2014, n.p). Sem, portanto, um destino previamente determinado, o herói shakespeariano realiza ações cujas consequências não recaem apenas sobre ele ou seus próximos - a sina da tragédia grega -, mas, muitas vezes, devastam a sociedade.

Assim, Shakespeare, a partir do rompimento desses padrões, abre mão da segurança de padrões pré-estabelecidos para se lançar à liberdade de criação, tomando para si "a tarefa criativa da originalidade, fundada na primazia da singularidade que cada obra deveria possuir" (DUARTE, 2008, p. 193).

Essa originalidade refere-se, justamente, a esse novo modo de contar a história, embora o Bardo não buscasse novas histórias para contar. Sobre isso, Barbara Heliodora (1964) conta que

sua primeira tarefa de reescrever material alheio bem como os hábitos teatrais da época contribuem para a soberana indiferença que sempre terá em relação à originalidade do tema: usa histórias, poemas, narrativas ou mesmo peças já conhecidas, e transforma-as em coisa sua simplesmente por ver mais fundo o seu significado, por dar-lhes maior intensificação poética, por encontrar aquele perfeito equilíbrio de forma e conteúdo que permite à ideia a sua realização total". (HELIODORA, 1964, p. 19)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> HELIODORA, Barbara. "Em defesa de Shakespeare". In: *William Shakespeare - Edição do IV Centenário*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1964.

Esse caráter vanguardista de Shakespeare, apresentando uma forma à qual seus contemporâneos não estavam habituados, não gerou hermetismo. "É preciso lembrar que o teatro que esse homem escreveu foi um teatro primordialmente popular, escrito nas formas que mais atraíam a quase totalidade de seus contemporâneos" (HELIODORA, 1964, p. 18).

### 1.3.2 A construção da personagem Shakespeare

Ao longo dos quatro séculos desde a morte do Bardo inglês, que se completaram em 23 de abril de 2016, sua persona vem sendo construída por diversas vozes - românticas, científicas, céticas e ressentidas -, que encontram, na escassez de documentos que comprovadamente revelem a vida do escritor, espaço para a elaboração das mais variadas versões.

Sobre o homem por trás do gênio do escritor, com uma visão romântica, Victor Hugo fala de um Shakespeare, que "era bonito, tinha a fronte alta, a barba trigueira, era meigo e amável, os olhos profundos" (HUGO, s/d, p. 23). Com Hugo, concordam Barbara Heliadora e Harold Bloom sobre a modesta personalidade do Bardo. A excentricidade que nosso imaginário costuma atribuir a grandes gênios não acometeu Shakespeare, que, segundo Bloom, "não era de modo algum idiossincrático, em contraste com personalidades formidáveis como Dante, Milton e Tolstói" (BLOOM, 2010, p. 76).

Seus amigos e conhecidos deixaram testemunho de uma pessoa simpática, de aparência mais ou menos comum: aberto, bom vizinho, espirituoso, delicado, desinibido, alguém com quem se podia tomar uns tragos numa boa. Todos concordam que tinha boa natureza e era despretenso, embora um tanto exigente nos negócios. De uma maneira verdadeiramente borgesiana, é como se o criador de dezenas de grandes personagens e centenas de figuras menores frequentemente vívidas não gastasse energia imaginativa na invenção de uma persona para si mesmo. No centro mesmo do Cânone, está o menos autoconsciente e menos agressivo de todos os grandes escritores que conhecemos. (BLOOM, 2010, p. 76)

A visão romântica alimenta a ideia de um Shakespeare humilde, cuja vida profissional, mesmo no teatro, começou por trilhos modestos. Antes de seu ofício de copista, que lhe valeu o conhecimento de tantas histórias, Shakespeare trabalhou em um matadouro. "Aos quinze anos, com as mangas arregaçadas, no açougue do pai, estripava carneiros e

terneiros" (HUGO, s/d, p. 17). Quando chegou ao teatro, alguns anos depois, demorou a entrar.

Uma velha tradição diz que seu primeiro emprego teatral foi o de tomar conta dos cavalos dos espectadores durante o espetáculo, e a mim ela parece tão plausível quanto qualquer outra: e o objetivo de William Shakespeare era entrar para o teatro, não me parece que ele fosse tão esnobe que pudesse menosprezar a entrada das cavaleiras desde que a porta eventualmente conduzisse ao interior do mundo do teatro. (HELIODORA, 1964, p. 19)

Conduziu-o, felizmente. Depois de muito tempo nos umbrais do teatro, Hugo (s/d, p. 23) conta que Shakespeare passa a porta e chega aos bastidores como avisador, um "garoto de recados", cuja responsabilidade consistia em chamar os atores ao palco quando o diretor chamava e em ajudar conforme lhe fosse possível. Dentro do contexto desses singelos favores, o jovem *call-boy*, um dia, recebe uma incumbência cênica: entregar um turbante a um gigante, na peça *Arapardo, rei da Núbia, pior que seu irmão o falecido Angulafer*.

Embora essa progressão dos empregos - cuidador de cavalos, avisador, figurante - sugira um caminho de ascendência perscrutável, quase nada se sabe dos degraus que o rapaz subiu até se tornar um dos maiores - senão o maior - gênio da literatura mundial. Permanecem desconhecidos, justamente, os anos de sua formação intelectual, "entre o casamento com Anne Hathaway (sim, o mesmo nome da atriz ) no começo da década de 1580, aos 18 anos, e sua reaparição em Londres, em meados de 1590, já como aspirante a escritor" (TOMAZZONI, 2012, n.p.)<sup>16</sup>.

É devido a essa lacuna que, ao longo da história, aparecem estudiosos dispostos a provar que Shakespeare teria sido uma invenção, atribuindo a autoria de suas obras a diversos candidatos, entre os quais, como o mais cotado, Francis Bacon, filósofo e ensaísta inglês, nome que aparece ao lado de outros inusitados, como Rainha Elisabeth e Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusóé*, que nasceu após a morte do Bardo. "O argumento principal era que o homem de Stratford não possuía o elevadíssimo grau de cultura que tais peças revelam, em

---

<sup>16</sup> TOMAZZONI, Marco. "'Conspiração' sobre autoria das obras de Shakespeare é tema de debate na FLIP". Matéria publicada no Portal de Notícias *Último Segundo IG*, no dia 2 de julho de 2012. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-02/conspiracao-sobre-autoria-das-obras-de-shakespeare-e-tema-de-debate-na-flip.html>. Acessado em: 06/01/2016.

todos os ramos do conhecimento humano mas, sobretudo, em matéria de jurisprudência e filosofia natural" (GOMES, 1964, p. 13<sup>17</sup>).

Ainda que essas teorias tenham encontrado fôlego na dedicação de não muito poucos pesquisadores, nunca conseguiram emplacar verdades que fizessem cair por terra as provas que, ainda que escassas, garantem a existência do escritor. Há "pouco mais de 20 documentos que o mencionam, como seu testamento, registros de imóveis e de sua carreira profissional" (SHAPIRO, 2012)<sup>18</sup>. Para Heliodora (1964), "essas teorias são criadas por quem não se conforma com a existência do gênio, sente-se por ele diminuído, injustiçado" (p. 17).

Ao coro das vozes românticas, científicas e céticas, juntam-se, por fim, as vozes ressentidas, que creem na existência do Bardo, mas desdenham de seu prestígio. Mesmo o homem Shakespeare sendo sociável e de fácil trato e o escritor Shakespeare conseguindo agradar a quase todo o seu público, tornou-se, para Voltaire e Tolstói -, alvo de repúdio. Em um poslúdio ao seu livro *Que é Arte?* (1898), o escritor russo dispara que

O tema das peças de Shakespeare, como se vê pelas demonstrações de seus maiores admiradores, é aquela visão mais inferior, mais vulgar da vida, que encara a elevação externa dos senhores do mundo como uma verdadeira distinção, despreza a multidão, ou seja, a classe operária, repudia não apenas todas as religiões, mas também todos os esforços humanitários voltados para a melhoria da ordem existente. (...) tendo-se libertado desse estado hipnótico, os homens irão compreender que as obras imorais e triviais de Shakespeare e seus imitadores, visando apenas à recreação e diversão dos espectadores, não podem representar o ensino da vida, e que, embora não exista verdadeiro drama religioso, o ensino da vida deve ser buscado em outras fontes... (TOLSTOI apud BLOOM, 2010, p. 78 - 79)

Assim como a tese dos céticos nunca proclamou outro nome como autor do legado shakespeariano, os ressentidos, mesmo os também canônicos, a exemplo de Tolstói, nunca conseguiram legitimar qualquer ideia que desautorizasse o Bardo, a quem, segundo Bloom (2010), ainda não houve quem se igualasse, em termos de originalidade, "em tudo que mais importa: a representação de seres humanos, o papel da memória no conhecimento, o

---

<sup>17</sup> GOMES, Eugênio. "A questão Bacon-Shakespeare". In: *William Shakespeare - Edição do IV Centenário*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1964.

<sup>18</sup> SHAPIRO, James. In TOMAZZONI, Marco. "'Conspiração' sobre autoria das obras de Shakespeare é tema de debate na FLIP". Matéria publicada no portal de notícias Último Segundo IG, no dia 2 de julho de 2012. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-02/conspiracao-sobre-autoria-das-obras-de-shakespeare-e-tema-de-debate-na-flip.html>. Acesso em: 06/01/2016.

alcance da metáfora na sugestão de novas possibilidades para a linguagem" (BLOOM, 2010, p. 22).

Essas excelências de Shakespeare validaram sua produção literária como o material perene que, atravessando séculos, mais se faz presente em todas as épocas, não apenas na relação com o leitor, mas como matéria-prima de que partem novos produtos culturais, em revisitações que transitam, sobretudo, nos campos da literatura e do cinema.

#### 1.4. A INTERPRETAÇÃO DOS CLÁSSICOS

Na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo pós-moderno, que chegam com a mesma velocidade com que vão, os clássicos são a paradoxal existência da novidade que não se esvai. Se hoje em dia abundam as novas obras que já nascem velhas, os clássicos são, pelo contrário, as velhas obras nas quais o novo não cessa de nascer. (DUARTE, 2008, p. 195)

Porque o novo não cessa de nascer nas peças clássicas, elas testemunham, no decorrer dos séculos, a evolução das condições de sua interpretação, permanecendo abertas a releituras de sempre renovada atualidade. Quando o teatro moderno aproxima-se da tradição clássica dando vigor à "velha novidade", não é mais para copiar antigos modelos ou se submeter a regras, mas para imitar sua natureza de criação original. Com liberdade, uma obra de arte inspira e afeta a outra.

Desconsiderando, assim, a relação de vassalagem entre a cena e o texto, o que temos, diante de apropriações originais, são diferentes textos. "É verdade que a letra do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente" (PAVIS, 2008, p. 25<sup>19</sup>), sobretudo quando nos voltamos a encenações de diferentes períodos históricos. Isso porque a abordagem desses textos vai depender do modo como aqueles artistas se relacionam com o passado e recriam formas destruídas.

Ainda que essa relação dependa do gênio de cada artista, é possível identificar, em cada período, diferentes tendências de comportamento coletivo. Pavis (2013, p. 274) identifica que, do fim do século XIX a meados do século XX, as obras clássicas geravam um efeito de intimidação e integração: acuavam-se e abstinham-se alguns, enquanto outros,

---

<sup>19</sup> PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

consumindo e respeitando essas obras, reconheciam-se como grupo integrado. "Porém, esse efeito não atua mais, no momento, no mesmo sentido: o espectador pensa, acima de tudo, que vai encontrar-se no mesmo nível deles e compreendê-los imediatamente e sem esforço" (PAVIS, 2013: 274). Assim como não há mais a intimidação, também perdeu-se a noção integradora, uma vez que o gênero dramático, deixando de ser um objeto assíduo de leitura, não exerce mais influência quanto a promoção cultural ou ascensão social.

Como veremos no próximo capítulo - "A relação entre o texto e a cena" -, o texto dramático nasce como material de trabalho exclusivo do ator, não estando disponível à leitura para o público, depois transita para a plataforma impressa, tornando-se obra de leitura indispensável à elite culta, e novamente retorna, não mais pela força de não haver o impresso, à apreciação basicamente teatral, em decorrência da tendência geral da decadência da leitura, sobretudo de gêneros dramáticos.

Na medida em que a publicização dos clássicos depende, cada vez mais, da apropriação teatral, essas obras "sofrem tanto do desaparecimento da arte popular quanto do hermetismo da arte contemporânea" (PAVIS, 2013, p. 274). Tomando nosso exemplo shakespeariano, temos um legado essencialmente popular. O Bardo escrevia teatro para o povo, e, embora versões ditas originais nos apresentem um inglês arcaico, esse aspecto da linguagem diz respeito exclusivamente à distância temporal, jamais à erudição.

Em um contexto de ausência da arte popular e de hermetismo da arte contemporânea, um como consequência do outro, o perigo está na presunção da abordagem do texto dramático. Se Shakespeare não traz uma visão de mundo - mas, ao contrário, coloca em diálogo várias visões de mundo -, impor-lhe uma visão prévia, sem se deixar levar pela universalidade que ele alcança, é desistir da grandeza que nos foi legada.

Nesse sentido, adotar uma postura humilde - não só em termos de recorte dramático, mas da própria linguagem descoberta pela encenação no encontro com a dramaturgia de que vai partir - não diz respeito à obediência da cena ao texto, mas à abertura à afetação, para que se encontre um diálogo mais orgânico e espontâneo entre aqueles artistas, no contexto daquele tempo e daquele espaço, com um texto em que repousa uma intensa e perene teatralidade. Verônica Fabrini (2006) sugere essa abordagem despida quando diz que

Se as estruturas teóricas ajudam a localizar-nos no caos das experiências intuitivas sobre o texto, elas devem ser abandonadas quando o texto torna-se claro por ele mesmo. Então devemos adequar nossa linguagem à linguagem do texto. Por mais

contraditório que possa parecer, é o momento em que a encenação torna-se criação poética. (FABRINI, 1996, p. 9)

Para Fabrini (1996), no texto dramático tomado como objeto primeiro de uma encenação, reside um primeiro mistério, que deve ser explorado até que o texto liberte as "ideias aprisionadas nas formas" (FABRINI, 1996, p. 48). Tendo sido desveladas, elas se encontram com a experiência do ator e do encenador e fazem ressoar, por fim, duas vozes: "a voz do drama e a voz da cena, pois é no nexo entre essas duas vozes que reside a tensão, o conflito, o enigma da esfinge e sua solução" (FABRINI, 1996, p. 48). Desvelar tais ideias, no entanto, não é simples.

O que torna esta tarefa bastante difícil é o uso compacto e conotativo que Shakespeare faz da língua, condensando em uma palavra ou em uma frase diversos significados, muitas vezes contraditórios. Isso diz respeito não apenas ao sentido do que é dito mas também concerne ao material sonoro da palavra; em Shakespeare, som e sentido são indissociáveis. As implicações sensoriais das palavras dão literalmente corpo às imagens (FABRINI, 1996: 93)

Esse vínculo indissociável entre semântica e sonoridade, como veremos no terceiro capítulo - "O texto em jogo" -, fica bastante evidente na peça "Romeu e Julieta", cujos versos curtos cadenciam a fala de jovens que caem em tragédia por agirem por precipitação. Analisaremos como o sentido gerado por essa palavra, tomada em som e sentido, é incorporado, com simplicidade e poesia, à encenação dirigida por Gabriel Villela com o grupo Galpão, na montagem de 1992.

## CAPÍTULO II

### 2. A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E CENA

A emancipação da cena em relação ao texto, já há muito, é ponto pacífico no campo da definição desses gêneros artísticos. “O velho debate para saber se o teatro é *literatura* ou *arte autônoma* não mais se coloca há já muito tempo” (PAVIS, 2013, p. 382). Sem, portanto, reduzir a discussão a esse caráter dicotômico, um olhar voltado à tensão entre autor e diretor, que irrompeu no fim do século XIX, ilumina momentos importantes da evolução do teatro, impulsionados por alterações culturais e tecnológicas que modificaram, substancialmente, o lugar da dramaturgia clássica na cena contemporânea, de modo a atualizar os contornos - sempre flexíveis e deslizantes - da participação da palavra na arte dramática.

Com o retrospecto que será aqui empreendido, a ideia é mapear lugares por onde o texto já passou, para que, chegando ao nosso tempo, no próximo capítulo (*O texto em jogo*), seja possível verificar, diante dos três espetáculos que compõem o corpus desta pesquisa, algumas características que revelam existir um imbricamento indissociável entre a dramaturgia do texto e a escrita cênica.

#### 2.1 BREVE HISTÓRICO

A dramaturgia, como veremos, nasceu indissociável da cena - não existia peça a ser lida, só a ser representada -; a cena, ao contrário, já existia independentemente do dramaturgo, em manifestações de comédia-balé, farsa, *commedia dell'arte*. O que explica, então, que essas experiências, apesar da intensa teatralidade, tenham sido marginalizadas na tradição ocidental? Como em qualquer atividade humana, a história do teatro também guarda profundos reflexos de relações de poder. Jean-Jacques Roubine (1998) conta que

Não é por acaso se, já no século XVII, um partido intelectual tende a impor uma hierarquia dos gêneros, a separá-los uns dos outros, através de uma rígida

regulamentação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam. E não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto (tragédia, alta comédia, etc.); e que, pelo contrário, a desvalorização atinge todas as formas que atribuem ao espetáculo uma parte mais ou menos importante (comédia-balé, farsa, ópera com máquinas etc.)" (ROUBINE, 1998, p. 43<sup>20</sup>).

A partir desse momento, em que se sacraliza o texto, o dramaturgo passa, portanto, a deter a glória do acontecimento teatral - estatuto que só será ameaçado pelo surgimento do encenador, figura com a qual Shakespeare, que é a quem nos reportamos aqui, não chegou a conviver.

O lugar de onde o Bardo escrevia - e que, nesta pesquisa, é adotado como ponto de partida para o traçado histórico que alcançará os dias de hoje - é, desde os detalhes, um cenário absolutamente diverso do nosso, o que torna ainda mais impressionante que seu legado se mantenha invariavelmente universal e atual ao longo dos séculos, por todo o mundo. Imagine, então, um teatro sem encenador, o trabalho da escrita e da representação sem luz elétrica, e o estudo do texto - no caso dos raros atores que sabiam ler (os analfabetos tinham que memorizar seu texto ouvindo-o de alguém) - em pergaminhos que continham, exclusivamente, as falas de cada um, descoladas da dramaturgia completa, uma vez que a transcrição era manuscrita.

Isso significa que, no século XVI, em um contexto de gradual transformação da oralidade em escrita, o instrumento de que Shakespeare dispunha para tornar públicas suas peças manuscritas eram atores e o palco, com os quais estabelecia uma relação recíproca: escrevia para eles e a partir deles. "Os manuscritos, no processo de preparação do espetáculo, a cada apresentação ou reapresentação das companhias, sofriam ajustes de acordo com as necessidades imediatas dessa montagem" (CASTAMAN, 2015, p. 91<sup>21</sup>).

O Bardo escrevia à mão, e havia quem transcrevesse as falas que cabiam a cada ator em pergaminhos, pertencentes à "companhia teatral, que frequentemente se desfazia desse tipo de materiais descartáveis assim que deixavam de ter utilidade" (WORTHEN, 2008,

---

<sup>20</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>21</sup> CASTAMAN, Aline. "O trabalho do ator profissional elisabetano e jacobino: entre texto e palco". In: CLOSEL, Régis A. B.; MARIN, Ronaldo (Orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. São Paulo: Cena IV - Instituto Shakespeare Brasil. 2015.

p. 32<sup>22</sup>). Suas peças, portanto, nasciam exclusivamente para a cena, vindo a ser editadas só depois de sua morte, em 1616.

Assim, o texto dramático, a partir de sua paulatina migração do palco à página, passa a existir como obra em si, não mais dependente da representação teatral para se tornar público: surge, com o livro, a oportunidade, totalmente inédita, de que a peça seja fruída na experiência solitária de um leitor.

Nesse território bipartido entre o campo do teatro e o da literatura, o poder artístico proeminente do livro sobre a cena reforça a identidade literária - e não teatral - do drama, alcançando um tal patamar de valorização, que se chegou ao ponto de haver quem condenasse a representação, que, reduzindo a fábula à materialidade, tolhe a imaginação do público e restringe a pluralidade de sentidos encontrada na obra escrita. Eis, aqui, o clímax e a plenitude do textocentrismo.

Sob essa perspectiva, o texto, como autoridade suprema, impõe-se na cena e convoca os atores para dizê-lo, declamá-lo, ilustrá-lo, com o comprometimento de que vasculhem sua essência, sejam fiéis à intenção do autor e repliquem a verdade estampada na página. Ora, em se tratando dessa condição, não seria, então, possível encenar um texto cujo autor já houvesse falecido, a não ser que tivesse deixado um documento, com linguagem bastante objetiva e denotativa, com a prospecção das ideias que tinha em mente quando criou aquela peça. Não é da natureza da arte - seja literária ou de outro gênero - a derivação de verdades.

Abaixo do pedestal do texto, então, os operários teatrais providenciam sua realização cênica em um trabalho solitário e fragmentado: o pintor faz o cenário, outra pessoa providencia o figurino, os atores decoram suas falas, o diretor organiza as entradas e saídas, mapeia uma mínima organização do espaço e dá alguma indicação sobre um gesto ou uma entonação. A própria rotina do processo de montagem do texto já revela, pela desarticulação das partes, a falta de uma concepção integral do espetáculo dentro do textocentrismo.

Por definição, ao clímax, sucede a queda. Essa absoluta supremacia do texto sobrevive até o fim do século XIX, quando duas invenções tecnológicas impulsionam um salto na evolução do espetáculo teatral: as locomotivas a vapor, que surgem por volta de 1850, diminuindo as distâncias entre pensadores, teóricos e diretores na Europa, e os recursos da iluminação elétrica.

---

<sup>22</sup> WORTHEN, W. B. "Shakespeare 3.0; ou, texto vs. espetáculo, o *remix*. In SERÔDIO, Maria Helena, et al. *Shakespeare Entre Nós*. Lisboa: Humus, 2009, p. 32

Se, com as velas, o objetivo era tão somente tornar visível o palco, os recursos da iluminação elétrica vêm para "modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista." (ROUBINE, 1998, p. 22)

Coincidem, aliás - e não à toa -, o uso da iluminação elétrica e os primeiros passos do simbolismo no teatro, ainda que esse recurso também pudesse reforçar, embora de modo subaproveitado, uma representação naturalista, na medida em que a possibilidade de escurecimento da sala beneficia a indução ao efeito ilusório.

Apesar de potencializar mais a representação simbolista, a iluminação elétrica não determina, na relação entre o texto e a cena, a valorização de uma ou de outra instância, até porque o simbolismo também mantém o texto no centro do acontecimento teatral, o que é natural em se tratando de um movimento iniciado e apoiado por poetas. O que ocorre é uma sofisticação desse diálogo: ao estabelecer atmosferas e incentivar a expansão do imaginário, dá mais vigor às palavras, que são, sobretudo para os simbolistas, um material de forte apelo sonoro e amplo leque semântico.

### 2.1.1 O surgimento do encenador

Os recursos de iluminação elétrica, ao exigirem um pensamento mais elaborado sobre a encenação, bem como a circulação mais intensa de artistas e informações pela Europa, propiciada pelo advento do transporte ferroviário, compõem, no final do século XIX, as circunstâncias ideais para o surgimento do encenador, que não só herda funções do antigo *diretor de cena*, responsável por manter uma ordem já prescrita pelo dramaturgo, mas toma, para si, o desafio de emancipar o teatro de quaisquer outras artes.

Inauguram-se, então, o teatro moderno e seu movimento, dilatado e gradual, de deslocar, de matriz para elemento, o texto dramático, não abdicando dele, a princípio, mas combatendo sua centralidade na criação da cena.

Essa subversão vem para romper não só com uma tradição arraigada por séculos, mas com a ideia que vinha se firmando desde a década de 1850 e que o diretor e ensaísta alemão Richard Wagner sintetizou quando lançou sua concepção de "obra de arte comum suprema": "a tríade poesia, música e mímica à qual se unem a arquitetura e a pintura"<sup>23</sup> – ou seja, o drama.

---

<sup>23</sup>BABLET apud DORT, Bernard. "A representação emancipada". *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013.

Os encenadores modernos não aceitam essa ideia, na medida em que definir o teatro como a construção conjunta dessas outras manifestações artísticas, ainda que alcançando um “resultado” que se possa chamar de “supremo”, significa submetê-lo a elas. Era o momento de, ao contrário, defender sua plena autonomia, livrando da arte cênica, principalmente, sua identidade literária, carregada desde o campo das definições, conforme nos fala Raymond Williams:

A palavra *drama* é usada principalmente de duas maneiras: primeiro, para descrever uma obra literária, o texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção. (...) A coincidência da palavra também não é acidental, pois o drama, como forma literária, é uma obra destinada à cena, e, de modo semelhante, a grande maioria dos espetáculos teatrais parte de obras literárias (WILLIAMS, 2010, p. 215)

Se, em termos etimológicos, os dois sentidos habitam a mesma forma, na prática, foram instâncias de tensão crescente, como ocorreu entre Stanislavski e Tchekhov, que - apesar de uma relação bastante próxima de trabalho e amizade - acusava o primeiro de ter deturpado sua obra, "O Jardim das Cerejeiras", por meio da encenação. "Numa carta de 29 de março de 1904 ele protesta: 'Tudo o que posso dizer é que Stanislavski massacrou a minha peça!'" (ROUBINE, 1998, p. 48).

Esse caso é sintomático de uma época em que o encenador se coloca, ainda, a serviço do texto, mas numa atitude mais criativa e propositiva: é a figura de um encenador, que não atua mais como artesão ou ilustrador, mas como criador. Stanislavski, embora utilizasse o texto e lhe fosse fiel - para nossas referências contemporâneas -, criou uma obra que não era a re-produção da obra de Tchekhov, mas uma obra em si: uma encenação, de fato.

Ainda que mantivesse a autoridade do texto, centrou seu trabalho no ator, permitindo que a personalidade e a memória do artista compusessem a cena de forma consciente, desenvolvida e fundamentada, substituindo um esquema de trabalho em que o ator, embora não pudesse deixar na coxia sua bagagem pessoal, era avaliado de acordo com a habilidade declamatória. Ao deslocar o foco para a qualidade da interpretação do texto, mesmo localizado em uma estética realista, recusa o mecanismo, até então padrão, de buscar signos correspondentes ao que já está contido no texto, como alerta Patrice Pavis (2008):

Não consiste em encontrar significados cênicos que repetiriam, de maneira necessariamente redundante, aquilo que o texto já estaria dizendo. Uma tal procura de redundâncias entre signos provenientes do texto e signos utilizados na representação fazem abstração de sua matéria significante e eliminam qualquer diferença entre o verbal e o não-verbal” (PAVIS, 2008, p. 24).

Nesse sentido, a diferença entre a mera representação do texto - um esforço de redundância, que se pretendia fidelidade - e a concepção de uma encenação é que a segunda pressupõe um sistema de organização de sentido, que deve, necessariamente, “preservar a essência polissêmica dos signos poéticos” (FABRINI, 1996, p. 8), sejam palavras ou qualquer outro elemento de composição da cena.

A encenação deixa, pois, de ser a realização cênica de uma potencialidade textual - "a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes" (ROUBINE, 1998, p. 25) - para se tornar, enfim, um espetáculo de teatro, como arte autônoma que é.

### 2.1.2 Crise

A sistematização do estudo, às vezes, incorre no risco da simplificação do fenômeno. É claro que essa reconfiguração do diálogo com o texto não só foi um processo longo, na transição da figura do antigo diretor para o encenador, como se estende indefinidamente, uma vez que as alterações culturais e tecnológicas que interferem nessa relação não cessam nunca.

É dentro desse contexto que desponta uma linha mais extrema de repúdio ao texto, a partir de 1970, quando teria começado o que Hans-Thies Lehmann batizou de *teatro pós-dramático*, em uma obra que parte da hipótese de que

ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” – se desenvolve mais radicalmente, a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte do processo de totalização da indústria cultural. Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática (CARVALHO in LEHMANN<sup>24</sup>, 2007, p. 7)

<sup>24</sup>CARVALHO, Sérgio de. In LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

Se a ruptura de que fala Lehmann, como vimos, começa a ser ensaiada em 1880, faz mais de um século que a era dos encenadores marcou o início da *crise* do drama. Por definição, uma *crise* pressupõe um período breve, demarcado, necessariamente, por uma resolução: a morte do drama é o que postula o teórico alemão, mas, na prática, diante de tantas produções que, até hoje, ainda partem do legado dramático, revela-se mais adequada a visão de Jean-Pierre Sarrazac. Esse ensaísta e dramaturgo francês ampara este estudo na perspectiva de que, ao contrário de uma rescisão entre o drama e a cena, o que aconteceu foi uma mutação benéfica da abordagem que se pode propor ao texto dramático, em direção a um verdadeiro imbricamento.

Tal relação, ao invés de depor contra a obra – como afirmaria Lehmann –, torna-a integralizada, como veremos na experiência dos grupos Galpão, Companhia dos Atores e Chapitô, no próximo capítulo. “Nós não pensamos, como este brilhante teórico<sup>25</sup>, que a encenação 'do teatro da época moderna' não é 'geralmente mais que declamação e ilustração do drama escrito'” (SARRAZAC, 2007).

No fim do século 19, com o advento da encenação moderna – Wagner, Antoine, Stanislavski –, o texto dramático encontrou, na sua própria incompletude, a sua abertura. Em cada peça, há um vazio que chama o palco, a relação com o espectador. É o que eu chamo de devir cênico de um texto teatral. Um texto forte para o teatro é aquele que tem a forma aberta, rapsódica, que não só expressa seu desejo pela cena, pelos atores, pelo público, mas também reinventa essa relação (SARRAZAC, 2012)<sup>26</sup>

Atestando a perspectiva de Sarrazac, Roubine defende que

<sup>25</sup> Com “brilhante teórico”, Sarrazac refere-se a Lehmann, no artigo “A reprise (resposta ao pós-dramático)”, *Revista Questão de Crítica*, Vol. III, nº 19, março de 2010. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/> Acesso em: 26/04/2016.

<sup>26</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. In: MENEZES, Maria Eugenia de. "Teórico Jean-Pierre Sarrazac defende sobrevivência do teatro", *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, edição de 14/03/2012. Entrevista concedida por Sarrazac em sua vinda ao Brasil, para lançar seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (Cosac Naify, 2012). Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271> Acesso em: 26/04/2016.

os maiores acontecimentos dos últimos 30 anos, em matéria de encenação, pertenceram claramente a um teatro em que o texto permanece sendo um dos pilares do edifício, quer se trate de obras do repertório clássico montadas de maneira inovadora (...); quer se trate de textos novos, tornados resplandecentes pelas mais variadas encenações (ROUBINE, 1998, p. 70).

O texto dramático não foi nem será banido do teatro, porque não é essa a questão que importa à qualidade de um espetáculo cênico: caso contrário, estaríamos falando da substituição do *textocentrismo* pelo *cenocentrismo*, ambos inadequados à arte pela rigidez com que operam. Como diz Jean-Pierre Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo*, “simplificando, podemos dizer que passamos de uma prática do teatro em que é o texto que *faz sentido* a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia em conjunto” (RYNGAERT, 1998, p. 66)<sup>27</sup>. É sob essa perspectiva que Bernard Dort acredita que:

Uma concepção unitária do teatro, seja ela baseada no texto ou na cena, está em vias de apagar-se. Ela deixa progressivamente espaço para a ideia de uma polifonia, e mesmo para uma competição entre as artes irmãs que contribuem para o fazer teatral. [...] É a representação teatral como um jogo entre as práticas irreduzíveis de um ao outro e, todavia, conjugadas como momento onde eles se confrontam e questionam, como combate mútuo no qual o espectador é, no final das contas, o juiz (DORT apud SARRAZAC, 2007).

Ao se libertar, por fim, da identidade literária com que foi estigmatizado, sobretudo no século XVII, o teatro vem afirmando, em contrapartida, o que há de mais essencial nesse gênero artístico: a teatralidade - por um lado, alma do acontecimento teatral, motor sensível da operação dramática, um milagre quase insondável do momento em que a arte e o encontro acontecem; por outro, a materialidade da ação, os corpos, o verbo, a luz, o figurino, o cenário, o espaço. Entre o místico e o concreto, a teatralidade - a cuja conceituação há tantos dedicados - está no princípio e no fim da orquestração de todos esses elementos.

---

## 2.2 A TEATRALIDADE

Nossos antepassados, caso tenham ido ao teatro, devem ter sido recebidos por uma cortina vermelha, que resguardava, atrás do veludo, “a abundância e a plenitude de um teatro baseado na ilusão”<sup>28</sup>. Hoje, o espectador que chega ao teatro, normalmente, depara-se com um palco em repouso, que o faz lembrar que aquele espaço, que servirá ao abrigo temporário de um universo fértil, não é mais que um terreno árido... onde um “pobre ator se pavoneia e se agita durante uma hora e depois não é mais ouvido”<sup>29</sup>. Consciente de sua incompletude, o teatro deixa de tentar colocar em cena o real, para começar a compartilhar a maquinaria da nova cena, buscando a afirmação do que depois seria chamado de *teatralidade*.

Um aspecto simples e concreto como a queda da cortina, embora seja dos mais irrelevantes sintomas dessa grande revolução, é emblemático do novo teatro, que “toma consciência de seu vazio interior e projeta esse vazio para o exterior” (DORT, 2013). Essa tomada de consciência não se revela por uma epifania, mas é fruto do pensamento sobre a própria obra: é, pois, consequência desse tempo em que o advento da encenação, fazendo do teatro uma arte em si, exige do artista a escavação do seu ofício.

Isso não significa que deixa de haver espaço para o realismo ou que a teatralidade não lhe seja compatível, mas que, diante da reconfiguração da cena, nenhuma manifestação artística verdadeiramente viva pode se manter indiferente. No teatro realista, o que ocorre é o afastamento da ideia de “uma esponja do real, para ser visto sobretudo como uma espécie de lugar in vitro: um espaço vazio onde se fazem experiências sobre o real, usando a teatralidade como único protocolo” (SARRAZAC, 2013, n.p).

Roubine, inclusive, acredita que o “efeito do real” também seja um efeito de teatro. “Não há medida comum entre a insossa teatralidade das postas de carne feitas de papelão e a teatralidade da carne viva, do sangue, da vida e da morte conotadas pelo objeto real” (ROUBINE, 1998, p. 30).

Não importa, portanto, se o vazio descoberto pelo teatro moderno está escancarado no palco nu de representação simbolista ou nas sutilezas de uma obra realista ou de qualquer outra linguagem, a questão é confessá-lo e mantê-lo aberto para que dele - o vazio em que se revela a produção do simulacro - brote, vigorosa, uma genuína teatralidade.

<sup>28</sup>SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. Sala Preta, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.

<sup>29</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

O resultado, então, será a possibilidade de uma obra íntegra, em que a palavra dramática e a ação poética, afetando-se mutuamente, fundam-se no jogo do ator e, em consonância com os outros elementos da cena, possam materializar a teatralidade que, como princípio de organização de sentido da encenação, mantinha-se mística. É como se a teatralidade tivesse duas facetas: como princípio da encenação, é invisível e insondável; como ponto de chegada, é colorida, palpável, pulsante.

Se considerarmos, então, que a teatralidade é conquistada, na cena, por um jogo orgânico, capaz de colocar em consonância a palavra dramática e a ação poética com os outros elementos da cena, teremos que questionar a famosa definição de Roland Barthes da teatralidade como o “teatro menos o texto”. Embora não seja de todo falsa, peca por ignorar as relações de mútua influência entre o material dramático e a cena em sua totalidade, conforme defende Sílvia Fernandes (2009):

Se Barthes vê na teatralidade o teatro menos o texto, essa ‘espessura de signos e sensações’ que liga a uma espécie de ‘percepção ecumênica de artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”, hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas (...) (FERNANDES, 2009, p. 167)<sup>30</sup>

O bom teatro – não na concepção do teórico, em que importa a supremacia do texto *ou* da cena, mas na do público, para quem é feito – é aquele que, primando pelo jogo entre os atores, não dispensa, nem pede a palavra, mas dilui essas fronteiras rígidas para respirar feito organismo vivo que é.

### 2.3 UMA NOVA RELAÇÃO

Tendo perdido força as reações de rejeição ao texto que marcaram a maior parte do século XX - sem que tenham conseguido banir a literatura dramática -, a palavra sobrevivente revela-se, então, mais densa e potente do que nunca. Se, quando ela estava no

---

<sup>30</sup> FERNANDES, Sílvia. "Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo". *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 7, p. 167 – 174, 2009)

centro do acontecimento teatral, imperava solitária e fragilizada pela falta de encenação, hoje - estimada com respeito, mas sem hierarquia - é material bem-vindo e caro a processos de criação de grandes espetáculos do nosso tempo.

A diluição das fronteiras rígidas, de que fala Sílvia Fernandes (2009), dá lugar a novas abordagens e formas de tratamento do texto dramático, como é o caso da adaptação, colagem, improvisação, criação coletiva, paródia, etc. Nenhum dos procedimentos, no entanto, necessariamente priva o teatro - e o espectador, por conseguinte - da relação com os clássicos, material que, como vimos no capítulo anterior (*A herança clássica*), não só é testemunha de toda uma tradição cultural de que somos fruto, como guarda - com o frescor atemporal de uma velha novidade - a riqueza de um microcosmos das paixões humanas, legado de que Shakespeare é ícone.

Nesse sentido, o texto - agora tomado como ponto de partida, não mais como amarra - compõe um sistema de

heterogeneidade artística, sendo o palco um lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação de tipo homogêneo ou dissonante, em ruptura. (PICON-VALLIN, 2006, p. 68<sup>31</sup>)

Nesse cenário marcado por hibridismo, não cessa a chegada de novas artes. À cooperação entre literatura dramática, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto, etc - artes nobres que já eram convidadas desde os primórdios da arte dramática -, agora somam-se, por exemplo, o circo, antes considerado uma arte menor, a literatura não-dramática, as novas mídias.

Dessa forma, percebem-se em curso novas mudanças na relação entre texto e cena e entre teatro contemporâneo e tradição, que - mesmo sem a distância temporal necessária à investigação - já revelam, com clareza, um cenário de intenso hibridismo, conforme veremos no próximo capítulo (*O texto em jogo*), que trata das experiências dos grupos Galpão, Companhia dos Atores e Chapitô na montagem de peças de William Shakespeare.

---

<sup>31</sup> PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

Com isso, chegaremos, então, ao teatro de hoje: um terreno em que o texto não é apenas uma fábula, fixada no papel à espera de um leitor, mas um material que deve ser abordado como um conteúdo compreensível e um material sonoro; um terreno em que, ao lado do encenador, pode haver um *dramaturg*, que tanto adapta o texto original, como cria aqueles de que houver demanda cênica; um terreno em que, desde a queda da cortina, expõem-se seus meandros em um vertiginoso desenvolvimento da metalinguagem; e um terreno, por fim, que compõe, com outras artes, sem mais recear por sua autonomia, um hibridismo tão caro ao teatro do século XXI.

Do século XVII - quando a elite intelectual logrou a sacralização do texto - para cá, um fenômeno se mantém: a necessidade de que as manifestações artísticas estejam submetidas à aprovação do discurso dominante daquele período. Atualmente, no século da experimentação, a tendência é que o julgamento esteja pautado em rótulos como “autenticamente contemporâneo”, “extremamente contemporâneo”, etc.. Tal perspectiva elege “esta contemporaneidade como um valor em si, que se substitui pela antiga noção de 'vanguarda'”. (SARRAZAC, 2007, n.p.).

Contudo, a relação polêmica entre a dramaturgia clássica e o teatro dos nossos tempos, mais do que se reduzir a esses rótulos contemporâneos, aponta um dos aspectos mais paradoxais do teatro: o convívio do que é eterno no texto com o que é efêmero – e nunca reproduzível – da cena. Como disse Peter Brook, Shakespeare é como um carvão, cuja real qualidade só se contempla diante do fogo ateado pela cena. Que seja sempre e mais encenado...

## CAPÍTULO III

### 3. O TEXTO EM JOGO

Quando o texto deixa de estar em jogo, no sentido da ameaça de sua validade, ele pode ser colocado em jogo, na dimensão plena e inesgotável das suas possibilidades cênicas. Na montagem de um texto dramático, o jogo, como mecanismo substancial do teatro, é a operação que integra o movimento do ator, físico e anímico, à fabula que se pretende contar, compondo, em última instância, a materialidade do sistema de sentido engendrado pela encenação.

Localizadas no século da experimentação e no seio do teatro moderno - que toma consciência do seu vazio interior e o projeta na cena -, as montagens analisadas nesta pesquisa - *Romeu e Julieta* do grupo Galpão, *Ensaio.Hamlet* da Companhia dos Atores e *Macbeth* da Companhia do Chapitô - dão a ver novas possibilidades de lugar do texto dramático, que, sobrevivente à crise do drama, encontra, nos recursos da encenação, caminhos de intensa teatralidade.

Como vimos no capítulo anterior (*A relação entre texto e cena*), a teatralidade, sobre cujo conceito não há conclusão unânime, tem se firmado não mais na ilusão de continuidade entre espaço cênico e público - como se acreditava até meados do século XX -, mas justamente em sua ruptura, uma fenda por onde começa a se revelar o próprio funcionamento do jogo.

Os espetáculos analisados por esta pesquisa estrearam em décadas distintas, abarcando os últimos 30 anos da cena contemporânea, e apresentam processos criativos, tratamentos estéticos e relações com o texto bastante distintos.

O *Romeu e Julieta* do Galpão, estreado em 1992, com direção de Gabriel Villela, é colocado na rua, com forte inspiração no circo-teatro e roupagem da cultura popular brasileira, ao se inspirar em Guimarães Rosa e no sertão mineiro. *Ensaio.Hamlet*, com a Companhia dos Atores e direção de Enrique Diaz, estreou em 2004 e é o mais subjetivo dos espetáculos, que propõe reflexão sobre o ofício do ator em uma atmosfera onírica e metalinguística. *Macbeth*, por fim, da companhia portuguesa do Chapitô, com direção do

inglês John Mowat, estreou em 2013, transformando em comédia uma das maiores tragédias shakespearianas.

Embora tão distintos, os três espetáculos reúnem-se sob um mesmo fenômeno: uma forte teatralidade, uma intensa explosão do lúdico, amparada na exploração cênica dos procedimentos poéticos. Teatraliza-se a revelação do jogo cênico, ao ressignificar clichês da convenção teatral, estabelecer rupturas na fábula e tematizar, em ações e palavras, a produção do simulacro em que consiste o acontecimento teatral.

### 3.1. O *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO GALPÃO



**Figura 1.** Cena do espetáculo “Romeu e Julieta”, com o grupo Galpão, dirigido por Gabriel Villela. 1992.  
Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/?p=173>

Com a direção de Gabriel Villela, o *Romeu e Julieta* (**Figura 1**) do grupo Galpão é um dos mais aclamados espetáculos da cena contemporânea brasileira, revelando-se, no campo das montagens shakespearianas, uma experiência cênica de expressivo sucesso de público e crítica, não só no Brasil. "Somou 303 apresentações, em 13 anos de existência. Além das duas temporadas no Shakespeare's Globe Theatre, na Inglaterra, em 2000 e 2012, o

espetáculo viajou por todo o Brasil e por vários países da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa"<sup>32</sup>.

Na temporada de 2000 "na casa do Bardo", o grupo é aclamado. Embora apresentado em português, para um público majoritariamente inglês, o espetáculo causa grande comoção. Mark Rylance, diretor artístico do The Globe, ao fim da última apresentação, sobe ao palco para agradecer ao grupo.

Senhoras e senhores, como diretor artístico do 'The Globe' e ator das obras de Shakespeare, eu gostaria de trazer meus agradecimentos a esses maravilhosos atores do Brasil. Foi um grande prazer tê-los aqui por essas duas semanas, foi uma inspiração para todos nós. Encontrar uma companhia com 20 anos de história é algo raro neste país. E a mistura de comédia e tragédia... essa peça tem sido realmente uma aula de teatro para todos nós. O que vimos aqui deve ser muito próximo ao que foi o espírito da Companhia de Shakespeare. Agora vemos que é possível nossa cultura chegar a esse ponto. (RYLANCE, 2000<sup>33</sup>)

Bárbara Heliodora, uma das maiores autoridades brasileiras em Shakespeare, ao ser questionada sobre quais teriam sido as melhores adaptações da obra do Bardo a que assistiu no país, cita apenas uma: "Sem dúvida a melhor adaptação que vi foi o Romeu e Julieta do Grupo Galpão, de Minas Gerais. Mesmo adaptando para as necessidades do grupo e das circunstâncias, o novo texto foi absolutamente fiel às intenções de Shakespeare"<sup>34</sup> (HELIODORA, 2014).

Tal fidelidade, tão temida no século da experimentação, não coloca a perder os avanços conquistados pelo surgimento do encenador moderno; explora, antes, a teatralidade que, em potência, repousa no legado daquele que é considerado o maior dramaturgo da história do teatro.

Na experiência do Galpão, é possível mapear alguns procedimentos, adotados no processo criativo, que reinventam a participação do texto na cena e promovem, no lugar de

<sup>32</sup> Texto institucional, sobre o espetáculo *Romeu e Julieta*, publicado no site do grupo Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/?p=173>. Acessado em 28/01/2016.

<sup>33</sup> A fala de Mark Rylance está registrada no documentário "Romeu & Julieta no Globe Theatre ou Shakespeare pra inglês ver - o documentário", realizado com patrocínio do Ministério da Cultura.

<sup>34</sup> HELIODORA, Barbara. In ARAUJO, Mateus. "Barbara Heliodora fala dos 450 anos de Shakespeare", *Jornal do Commercio*, publicada em 20/04/2014. Heliodora, considerada uma das maiores críticas teatrais brasileiras e a maior autoridade de Shakespeare no nosso país, afirmou que o espetáculo do Galpão foi a melhor adaptação do Bardo a que ela já assistiu. A entrevista está disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2014/04/20/barbara-heliodora-fala-dos-450-anos-de-shakespeare-125499.php> Acesso em 06/07/2014.

uma hierarquia que eleja o texto ou a cena, um ambiente de cooperação entre todos os elementos que compõem a encenação.

### 3.1.1. Porta de entrada

O texto do *Romeu e Julieta* é escolhido pelo diretor, Gabriel Villela, após a execução de um cronograma de *workshops*, que trabalham, além da peça do Bardo, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, e *Primeiras Histórias*, de João Guimarães Rosa. O intuito é não só escolher o texto, como explorar as possibilidades cênicas da Chevrolet Veraneio (**Figura 2**) do grupo, que se tornará o elemento cenográfico central da montagem.



**Figura 2.** Em cena, a Chevrolet Veraneio, em imagem capturada do DVD "Romeu & Julieta no Globe Theatre ou Shakespeare pra inglês ver - o documentário".

Decidindo-se Villela por *Romeu e Julieta*, inicia-se o trabalho de mesa, relatado, com detalhes, no Diário da Montagem do espetáculo, de autoria de Carlos Antonio Leite

Brandão - mais conhecido por Cacá Brandão<sup>35</sup> -, convidado a ser o dramaturgista do espetáculo, cuja função conheceremos, com mais detalhes, no item a seguir (3.1.2. *A figura do dramaturgista*).

Para iniciar os trabalhos, Cacá Brandão oferece à equipe de criação uma semana de aulas sobre Shakespeare, Maneirismo e Barroco. Villela, aos poucos, começa a deixar todos a par de suas primeiras ideias: "músicas de seresta, clãs tradicionais da família mineira, encontro de Shakespeare com Minas, guarda-chuva e tochas. Forma e conteúdo" (BRANDÃO, 2003, p. 25<sup>36</sup>).

A efervescência de imagens que acomete Villela anuncia uma intensa teatralidade, sem subjugar o texto, cuja importância, desde as leituras de mesa, é alimentada pelo diretor. "'Vejam as palavras, entrem nas palavras'. E as palavras entram a chicotadas. Em Shakespeare, a palavra é energia motriz" (BRANDÃO, 2003, p. 27).

A peça, sem a separação em atos, é dividida em cenas, que recebe um número e um título, como "A morte de Mercúcio", "Duelo entre Romeu e Teobaldo", "Duelo entre Romeu e Teobaldo", "Despedida de Romeu", etc. Está dada a estrutura dramática do espetáculo, que norteará o processo de criação das cenas, sem permitir que se engesse o texto, em que serão enxertadas as falas de um narrador e realizados cortes, conforme veremos no próximo item, acerca da função de Cacá Brandão na montagem.

### 3.1.2. A figura do dramaturgista

“Para Pavis (1999, p. 177), o emprego técnico moderno do termo *Dramaturg*<sup>37</sup> designa atualmente “o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador e ou responsável pela preparação de um espetáculo”” (QUADROS, 2007, p. 11<sup>38</sup>). As designações do dramaturgista flutuam de acordo com as especificações de cada processo

---

<sup>35</sup> Cacá Brandão é arquiteto, professor do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo da UFMG. Também é escritor e poeta, tendo trabalhado como dramaturgista nos seguintes processos do Galpão: *Romeu e Julieta* (1992), *Um Molière imaginário* (1996) e *Partido* (1998), de cujos Diários de Criação, publicados pela Editora UFMG, é autor.

<sup>36</sup> BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: Diário de montagem. Livro 1. Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

<sup>37</sup> *Dramaturg* é um termo alemão, cujo significado etimológico é "poeta da cena". A grafia alemã foi disseminada por ter em Lessing seu primeiro representante oficial, mas corresponde à mesma figura do dramaturgista.

<sup>38</sup> QUADROS, Magali Helena de. *Buscando compreender a função de dramaturgista*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

criativo, dependendo da importância que confere ao texto, da relação que estabelece com outras artes e com o real e com a equipe de criação envolvida.

Carlos Antônio Leite Brandão – Cacá Brandão – tem uma participação intensa e constante ao longo de todo o processo: sua marca na encenação, como vimos, começa já no trabalho de mesa, quando oferece, a toda equipe, extensivos estudos acerca de Shakespeare e sua era, história da arte, maneirismo e barroco (que influenciariam a montagem), e se desenvolve, ao longo do processo, não só no delicado processo de adaptação do texto à rua, como em aspectos relacionados à interpretação dos atores.

O trabalho do dramaturgista na adaptação do texto tem duas frentes: a criação do texto para um narrador e a condensação do texto dramático, que deverá ser cortada em cerca de 50%, para que a encenação dure, em média, noventa minutos.

Como critério inicial, através do qual cortei um terço da peça, procurei preservar no texto o essencial do trágico e do cômico e o que se adequava às intenções cênicas de Gabriel. Apoiava-me nos comentadores da peça, na intuição daquilo que conhecia do diretor e na árdua tentativa de enxergar o que tinha força no texto para funcionar como “pré-texto” capaz de inspirar o diretor e o elenco (BRANDÃO, 2003, p. 102).

Quanto à criação desse narrador, encontra-se um Shakespeare do sertão, que, muitas vezes lembrando ao público de que se trata de uma representação, faz emergir um tom de metalinguagem, como o que acontece quando ele diz: “Convido-vos a transformar esta praça no salão de festa dos Capuleto”. É ele quem costura a peça, suprimindo, com uma postura de contador de histórias, lacunas relativas a partes do texto eliminadas e à redução do número de personagens.

Essa figura remete, em algum grau, à rapsódia, conceito desenvolvido por Sarrazac em *O futuro do drama* que “corresponde ao gesto do rapsodo, do ‘autor-rapsodo’, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ – ‘costura ou ajusta cânticos’” (SARRAZAC, 2012, p. 152). É essa figura que orchestra a pulsação do encontro entre dramático, épico e lírico, que intercede pela confluência entre trágico e cômico, que age, por fim, como um mestre de cerimônias de uma celebração onde convivem “formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica” (Idem, p. 152).

A criação do texto desse narrador - cujo gesto rapsódico, fugindo à palavra presa à página, só pode ser encontrado na prática da cena - exigiu uma completa imersão de Brandão em todos os ensaios, chegando até a realizar exercícios propostos aos atores, como atravessar

uma trave, equilibrando-se a dois metros de altura, conforme veremos no próximo item (3.1.4. *O texto como conteúdo compreensível e material sonoro*).

Esse profundo envolvimento do dramaturgista no processo criativo é fundamental em uma cena que funde o trabalho com o texto com o desenvolvimento dos outros elementos da encenação, sobretudo na configuração dessa montagem de *Romeu e Julieta*, em que Brandão não só é responsável por cortes no texto, mas pela criação de textos novos, relativos à inserção do Shakespeare narrador (**Figura 3**).

No Diário da Montagem, Brandão registra como era se expor, ao lado dos atores, aos perigos oferecidos pelos exercícios herdados do circo, que geravam "impulsos e uma vibração que se transmitiam às palavras" (BRANDÃO, 2007, p. 10-11) e lhe permitiam compreender a diferença entre a palavra escrita e a palavra teatral, entranhada no corpo do ator. O critério para a adaptação do texto, assim, passa a ser menos "literário" e mais afeito à construção do caráter de precipitação pretendido por Villela.

A busca, portanto, é por um texto final que mantenha, do original, o desenvolvimento vertiginoso da tensão dramática, que iniciará envolvendo o espectador na doçura da paixão entre os dois amantes adolescentes e evoluirá, na aceleração do ritmo do espetáculo, para a precipitação final.



**Figura 3.** Em cima da Veraneio, o Shakespeare narrador, em imagem capturada do DVD "Romeu & Julieta no Globe Theatre ou Shakespeare pra inglês ver - o documentário".

### 3.1.3 Empréstimo de artes exteriores

No *Romeu e Julieta* do Galpão, é evidente a intervenção de duas outras naturezas artísticas: o circo - tomado tanto como exercícios acrobáticos que evocam o risco do abismo e a ludicidade, quanto a inspiração na estética do circo-teatro - e a literatura não-dramática, aqui representada por Guimarães Rosa.

Da arte circense, a influência não só o enquadra, com muita potência, como teatro de rua - restituindo o caráter popular com que Shakespeare concebeu o texto -, mas, sobretudo, estabelece, com as pernas de pau, uma metáfora direta entre o trabalho corporal e a interpretação do texto, como veremos no próximo item (3.1.4. *O texto como matéria semântica, sonora e corporal*), acerca da experiência do grupo sobre a pronúncia do texto sob a influência do risco.

Ao "colocar a palavra no trapézio" (BRANDÃO, 2003, p. 30), o processo criativo do Galpão quer se inspirar na atmosfera circense, marcada por uma união indissociável entre o perigo e a brincadeira, para contar, com a alegria de um artista de picadeiro, a trágica história de Romeu e Julieta.

Quanto à literatura, o processo pinça a influência de Guimarães Rosa, cujo ritmo e musicalidade são agregados à fala do narrador. "Eu recolhia do *Grande sertão: veredas* palavras e frases exemplares do vocabulário e da visão de Guimarães Rosa sobre o amor, Deus e o Diabo, os homens, o mundo, o sertão, a vida, a morte e o ofício de escritor" (BRANDÃO, 2007, p. 8<sup>39</sup>).

NARRADOR: Verdade maior é que se está sempre num balanço. Mire: o vento desmanchou Rosalina e agora Romeu já é um gosto bom ficado nos olhos de Julieta. E Julieta uma lua recolhida que, no peito de Romeu, aumenta de ser mais linda. A ambos o amor coloca no seu mais topo, a Romeumar sem fim, até ancorar-se no porto Julieta. Mas não é amor pasto que se divulga sem fechos? Amor preso range na boca, tem vontade de fim e quer céu. Por isto ele é o que leva tudo num avanço para traçar, nesta praça, o mar do abraço das asas de todos os pássaros. (BRANDÃO, 2007, p. 43)

Para que as falas do narrador não apareçam como excertos descolados do espetáculo, o texto criado também tem forte carga poética, emprestando de Guimarães Rosa a

---

<sup>39</sup> Romeu & Julieta / William Shakespeare; tradução de Onestaldo de Pennafort; adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas, 2007.

roupagem do regionalismo, do sertão mineiro e do jogo com a linguagem, com a invenção de palavras como o "Romeumar" desse trecho ou "Romeurio"<sup>40</sup> de outro, entre tantas outras ocorrências de direta inspiração na técnica de compor ou derivar novas palavras de Guimarães.

O encontro dessas três interferências textuais sobre o legado de Shakespeare - a a tradução de Pennafort, a escrita de Guimarães e a adaptação de Cacá Brandão - materializa-se no corpo do ator, deixando de ser texto literário, preso à página à espera do leitor, para se tornar texto teatral, posto em ação e emoção.

### 3.1.4 O texto como matéria semântica, sonora e corporal

O que se depreende da fábula de *Romeu e Julieta*, em sua dimensão semântica - uma tragédia da precipitação, em que dois jovens, agindo impulsivamente, matam-se - está presente em outras duas dimensões: a sonora, com versos curtos e rimados que cadenciam uma fala marcada pela precipitação, e a corporal, com uma pronúncia afetada pelo estado de desequilíbrio do corpo do ator - também um estado de precipitação.

Assim como o corpo dá nova cor e vibração às palavras, as palavras servem para impulsionar e dar vida ao corpo. Mesmo que sinônimas ou homólogas, duas palavras ou frases diferentes imprimem na boca, no olhar, no joelho, nas pontas dos dedos e no caminhar do ator formas completamente diferentes, nem que seja apenas pelo seu som ou ritmo. (BRANDÃO, 2007, p. 11)

Essa anotação do dramaturgista no Diário de Criação da montagem deixa evidente a natureza da relação que esses artistas estabelecem com a palavra de Shakespeare: o texto abordado tanto em sua dimensão semântica, quanto em sua qualidade sonora, que instaura uma atmosfera de mútua afetação com a ação física, que é, por fim, a dimensão corporal da palavra encenada.

---

<sup>40</sup> Idem, p. 23.

Predomina na trama um caráter de precipitação: só há tragédia, porque as personagens são precipitadas, agem por impulso e estão, todo o tempo, atravessadas por um risco constante. "É preciso viver o perigo para trazer ao espetáculo esta precipitação: ela é a alma que o mantém de pé. Perdê-la é perder tudo" (VILLELA apud BRANDÃO, 2003, p. 48)

Essa iminência de queda no abismo é simbolizada, na dimensão corporal, pelo uso de pernas de pau (Figura 4). Eduardo Moreira, ator que interpreta Romeu e um dos fundadores do Galpão, afirma que "a perna de pau dá muito bem essa ideia de falta de equilíbrio. Você está lá em cima, mas pode cair a qualquer momento"<sup>41</sup>. O desequilíbrio de que fala está presente desde o primeiro dia de trabalho prático, conforme registro do diário do dia 27 de maio de 1992:



**Figura 4.** Cena do baile dos Capuleto: personagens equilibram-se sobre pernas de pau. Imagem capturada do DVD "Romeu & Julieta no Globe Theatre ou Shakespeare pra inglês ver - o documentário".

Instruídos pelo diretor, os atores raíam o galpão com fitas elásticas estendidas sobre o piso. Equilibrando-se sobre elas, andam como na corda bamba. Sem parar o movimento, começam a declamar seus textos: a palavra oscila com o corpo e o corpo atira as palavras. Em seguida, Eduardo, nosso Romeu, sobe na perna de pau e também declama suas falas para Wanda Fernandes, nossa Julieta e esposa de Eduardo na vida real. (BRANDÃO, 2003, p. 31)

A partir de quando saem da mesa de trabalho, durante todo o processo de criação, não há zona de conforto. O desequilíbrio começa nas fitas elásticas, para depois alcançar as alturas: não só em cima das pernas de pau, como atravessando, em exercícios frequentes, uma trave de madeira, a dois metros do chão, enquanto se pronunciam as falas. Junto com os atores, Cacá Brandão, enquanto dramaturgista, participa dos exercícios, com o intuito de que

<sup>41</sup> MOREIRA, Eduardo. In: CABRAL, Paulo. "Grupo Galpão reestrea 'Romeu e Julieta' em Londres", *Jornal O Estado de S. Paulo*, em 20/04/2012. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral.grupo-galpao-reestrea-romeu-e-julieta-em-londres,863556> Acesso em: 26/04/2016.

reverberem também nele as vibrações e os impulsos de uma palavra pronunciada sob risco e ansiedade de chegada.

O perigo da queda iminente confere à entonação e à vibração do texto uma qualidade que dialoga com o texto também como matéria sonora, uma vez que a edição de que escolhem partir tem a tradução de Onestaldo de Pennafort, considerada uma das mais primorosas, sobretudo quanto ao rigor com as rimas e tamanho dos versos que cadenciam a velocidade e a pulsação adequadas à fala. Brandão registra que

A virtuosidade exigida ao corpo dos atores equivale à virtuosidade retórica e confere ao texto a pronúncia acrobática e vibrante com que as palavras da clássica tradução de Pennaforte se convertem em ação, para explodir junto à plateia, acrescidas de um sentido não racional, vivo e imprevisto (BRANDÃO, 2003, p. 96).

É esse "sentido não racional, vivo e imprevisto" que torna o espetáculo do Galpão, ainda que lhe reconheçam a tão controversa fidelidade ao texto, uma das mais aclamadas experiências do teatro contemporâneo brasileiro, sobrepujando qualquer discussão que busque elevar, em detrimento do outro, o texto ou a cena.

### 3.1.5 A metalinguagem no *Romeu e Julieta* do Galpão

A fenda na qual se revela a produção do jogo e do simulacro - o caminho metalinguístico em que a cena do Galpão, considerada fiel às intenções de Shakespeare, filia-se a tendências contemporâneas - está evidente, sobretudo, em duas escolhas da encenação: o ponto de vista da trupe mambembe e a construção da figura de um narrador, o Shakespeare do sertão, que, de forma onisciente, costura as cenas, supre falas e personagens cortadas e encaminha os acontecimentos.

A ideia da trupe - como espelho do Galpão - estabelece-se logo na abertura do espetáculo, com a chegada dos atores em cortejo, por entre o público. A Chevrolet Veraneio é o elemento cenográfico central, "a traduzir contemporaneamente as antigas carroças das trupes mambembes e levar o espetáculo a todos os cantos do país" (BRANDÃO, 2003, p. 21). O tom metalinguístico instaura-se, pois, no primeiro minuto do espetáculo, na medida em que a chegada da trupe (**Figura 5**), com o objetivo de contar uma história, pressupõe, ao gosto de Shakespeare, a existência de uma peça dentro de outra.

Em primeiro plano, a atriz Fernanda Vianna não é, nesse momento do espetáculo, nem uma persona despida de personagem, nem ainda Julieta, que não estaria, evidentemente, tocando pandeiro junto às outras personagens. Trata-se, pois, de uma personagem intermediária, que, assim como as outras que a seguem, é integrante dessa trupe, que chega para contar uma história.



**Figura 5.** A chegada da trupe, em imagem capturada do DVD "Romeu & Julieta no Globe Theatre ou Shakespeare pra inglês ver - o documentário".

Como a corroborar essa estrutura dramatúrgica, tal como um mestre de cerimônias ou um anfitrião desse acontecimento teatral, há, como vimos, a figura de um narrador, o Shakespeare do sertão, "que, virtualmente, entrega a menina ao jovem Montecchio. Quando se observa seu olhar onisciente ao fazer essa entrega, percebe-se que, ao mesmo tempo, ele entrega os dois ao seu destino, sabedor da história que é" (BRANDÃO, 2003, p. 39-40).

As falas desse narrador são carregadas de tom metalinguístico, que ora preenchem as lacunas abertas por excertos cortados, ora exaltam a arte teatral. "Desse amor, ilha clara departida no redemunho desta praça, nasce o teatro que crepita começando; nasce o homem

na palma da mão segurando a brasa trágica da precipitação. Mire e veja!" (BRANDÃO, 2007, p. 22), diz o Narrador em discurso inaugural do espetáculo.

A exploração do jogo cênico não se restringe a esses dois aspectos, embora sejam os mais emblemáticos, mas se desenvolve em sutilezas de toda a encenação. As demarcações de tempo - feitas pelo narrador, com a manipulação de uma vara com uma lua na extremidade -, a caracterização da ama, com seios de pano gigantes, e as maquiagens fortes recuperam um modo *naïf* de encenação, que reforça, com a simplicidade dos artifícios, o vazio do qual a nova cena toma consciência.

O ponto de vista da trupe mambembe, ao contrário do que se poderia supor, não inclui relação com o público. Do outro lado da parede que se interpõe diante da cena do Galpão, parece haver uma multidão a se perder de vista. Na interpretação dos atores, limpa, precisa e cantada, como se fossem bonecos de uma caixinha de música, nunca se vê escapar uma ação realista. Com altíssimo nível de energia, os gestos são grandes e estilizados.

Assim, a teatralidade do *Romeu e Julieta* revela-se inteiriça e amplamente espetacular, com a projeção de sentimentos, texto e ação, que nascem de um microcosmo absoluto, ao contrário da fragmentação que se encontra na cena do *Ensaio.Hamlet*, como veremos a seguir.

### 3.2. ENSAIO.HAMLET, DA COMPANHIA DOS ATORES

O segundo espetáculo a que se volta esta pesquisa é o *Ensaio.Hamlet* (**Figura 6**), com a Companhia dos Atores e direção de Enrique Diaz. Estreado em 2004, é - assim como o *Romeu e Julieta* do Galpão - um dos marcos do teatro brasileiro recente, tendo recebido prêmios como o de Melhor Espetáculo 2004 da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Melhor Direção 2004 do Prêmio Shell, prêmios de Melhor Espetáculo, Direção e Ator da Qualidade Brasil e, em 2005, Prêmio de Melhor Espetáculo Estrangeiro, pela Associação da Crítica Francesa.

Ainda que divida com o espetáculo de Villela notoriedade entre as adaptações nacionais de Shakespeare, difere do primeiro logo na intenção: dedica-se não a reconstruir a história de acordo com o que se acredita ter sido o tom proposto por Shakespeare, como o fez Galpão, mas, justamente, a desconstruir *Hamlet*.



**Figura 6.** Cena do espetáculo “Ensaio.Hamlet”, com a Companhia dos Atores e direção de Enrique Diaz. 2004. Imagem capturada do DVD do espetáculo.

O título da obra já aponta o recorte: a metalinguagem. A história de Hamlet está ali, passível de ser acompanhada, ao mesmo tempo em que, em um plano paralelo, ao ser comentada e cindida, abre a possibilidade de ecoar, na cena, a pluralidade de sentidos que reside na página.

As palavras de Hamlet servem para se falar sobre a constituição da identidade, a descoberta da aparência e do papel da arte de colocar o indivíduo frente-a-frente com suas questões existenciais. O resultado é um jogo vivo, ágil e bem humorado, convidando o espectador a fazer parte desta autópsia da obra, dos personagens de Shakespeare e dos próprios atores.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

Essa autópsia da obra, em que cada ator entra com o seu bisturi, funda um princípio de hibridização: há uma inversão constante do "trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica" (SARRAZAC, 2012, p. 152 - 153). Nesse trecho, o teórico francês refere-se ao conceito da rapsódia, mas poderia estar falando, especificamente, da estrutura de *Ensaio.Hamlet*.

Definitivamente, é rapsódica a pulsação desse espetáculo, que toma para si o grande paradoxo de um teatro que, ao se desconstruir, faz erigir a própria teatralidade. Em um ambiente intimista, palco-arena, o elenco tece, diante do público, uma subjetividade polifônica e fragmentada, imprimindo, na estrutura da obra, o duplo do raciocínio criativo: um fluxo entrecortado por digressões, dificuldades, brincadeiras, angústias e aflições. Emocionalmente, os espectadores se identificam com os atores / personagens, na medida em que essas rupturas e viradas correspondem a um pensamento ramificado que é da natureza humana.

*Hamlet* dissecado resulta, pois, em uma metacena, capaz de apontar novos e potentes caminhos para o texto dramático clássico no terreno acidentado do teatro contemporâneo, traduzindo, poeticamente, a tônica deste século: a experimentação. Como veremos, a fenda na qual se revela a produção do simulacro, no experimento da Companhia dos Atores, é escancarada com a exploração cênica do próprio jogo e dos bastidores aflitivos da criação.

### **3.2.1 Porta de entrada**

O texto de que a Companhia dos Atores parte é a tradução de Millôr Fernandes. Assim como na experiência do Galpão e ao contrário, como veremos, do que ocorre com a Companhia do Chapitô, há trabalho de mesa, momento em que o diretor Enrique Diaz já sugere questões que, extraídas da peça, funcionarão como eixos temáticos da abordagem do texto: loucura, espelho, pai, mundo. "No Hamlet trabalhamos com algumas premissas muito

abertas. A ideia era estudar a peça e indagar sobre as questões da peça como processo. Não queríamos uma apreensão da peça e sim suas perguntas" (DIAZ apud MORETTHO, p. 13)<sup>43</sup>.

Diaz e o elenco realizam profundos estudos dos atos e cenas e discutem acerca do entendimento de cada um, de modo que afinem uma interpretação comum. Tendo em vista, então, as questões apontadas pelo diretor, os atores trabalham em leituras, workshops e improvisações, individualmente ou não, estabelecendo, diante do texto, um posicionamento criativo e autônomo.

Tanto se pode trabalhar uma cena tal como foi escrita, como dela pinçar temas que se desdobrem em situações dramáticas externas ao texto de partida. Ora é Diaz quem delega as personagens, ora são os atores que escolhem com o que trabalhar. Dessa maneira, ainda que o sentido da encenação, como princípio de organização dos signos da cena, seja orquestrado pelo diretor, é coletiva a construção da materialidade do espetáculo.

### **3.2.2. Entrelaçamento das funções de criação**

Sobre a experiência da montagem, pode-se falar em um modelo colaborativo. Não só porque alguns atores se envolvem em outras funções da montagem - César Augusto, na cenografia; Marcelo Olinto, nos figurinos; Felipe Rocha na trilha sonora -, mas porque dois caminhos trazem à cena contribuições concretas do elenco: os workshops e as improvisações.

Ambos os procedimentos de criação dão liberdade aos atores para que desenvolvam seus trabalhos a partir do encontro do texto de Shakespeare com suas intimidades e questionamentos, de modo que a escrita do espetáculo - diferentemente do que acontece no *Romeu e Julieta* do Galpão, cuja concepção é exclusivamente de Villela - torne-se um ato conjunto, uma comunhão entre Shakespeare e aqueles atores, um entrelaçamento das funções de criação, sob a batuta atenta de Enrique Diaz.

#### *3.2.2.1. Workshops*

Os workshops são livres experimentos do texto, diferenciando-se da improvisação por dispor de um tempo de elaboração. Enquanto as improvisações - como veremos na experiência da Companhia dos Atores - ocorrem com a espontaneidade de uma criação rápida,

---

<sup>43</sup> MORETTO, Roberto Carlos. *Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

em um jogo balizado por algumas regras previamente acordadas, os workshops normalmente têm um dia ou mais para ser preparado e, no caso deste processo criativo, requerem do ator um pensamento global sobre a cena.

Ao criar seu workshop, o ator deve conceber todos os elementos constituintes da cena: dramaturgia, cenário, trilha sonora, iluminação, além, evidentemente, da interpretação em si. O experimento nem sempre acontece só sob o ponto de vista do ator ou em um ato isolado. Em alguns workshops, os atores são convidados a dirigir as cenas, escolhendo, para aquele experimento, com quem queiram trabalhar.

Os atores foram convidados a olhar o espetáculo de uma perspectiva exterior a ele, agregando-o com suas experiências estéticas. E, apesar de isso transparecer como uma fragmentação de cenas e ideias, já que cada ator trazia uma experiência particular, o que as uniu foram os mesmos estímulos e estudos conduzidos pelo encenador, o qual estruturou os jogos de construção de cena (MORETTHO, 2009, p. 15)

A prática dos workshops abarca os cinco atos, dos quais são mapeados aspectos fundamentais, que se traduzem em títulos - como "Cena monólogo, Loucura de Ofélia, Teatro, Hecuba, Hamlet e Gertrudes" (OLINTO apud MORETTHO, p. 14) - ou frases - como "Mostre-se, Quero ser aceito" (idem) - que podem ser combinadas, entre si ou com experiências pessoais dos atores, ou tomadas individualmente como mote de criação.

Um dos workshops cujo material foi incorporado à composição do espetáculo foi desenvolvido pela atriz Bel Garcia a partir do tema adolescência. Com uma dificuldade cenicamente confessa de lidar com conflitos de adolescentes, conforme conta a Morettho (2009), ela - que à época tinha um filho adolescente - resolve conversar com Ofélia e levar, à cena, um relato sobre o seu processo de abordagem daquela personagem. Em uma cena com um tratamento fortemente metalinguístico, a atriz diz:

OFÉLIA: Eu tenho muita dificuldade com a Ofélia. Sempre tive - principalmente de dar conta desse lado adolescente dela. Adolescente enche o saco. Eu acho que é uma dificuldade minha, uma dificuldade pessoal: é que eu detesto adolescente. Eu não sei lidar com adolescente... Enfim, voltei ao texto para tentar entender por que ela é assim. Eu sou atriz. Não posso me distanciar da personagem assim. Não posso ter esse tipo de preconceito. Voltei para o texto para tentar entender por que você é assim, Ofélia. Por que você fez isso? Por que agiu assim, meu Deus?



**Figura 7.** Bel Garcia, como Ofélia, em “Ensaio.Hamlet”. Fonte: Acervo Digital da UNESP<sup>44</sup>.

A partir de então, a atriz passa a assumir a personagem, falando e agindo como Ofélia, mas realizando uma ação que é apenas mencionada na peça: ela lê cartas enviadas por Hamlet, que se espalham pelo chão quando ela abre um ficheiro (**Figura 7**). Na peça, Ofélia diz ao pai, Polônio, na primeira cena do segundo ato, "Recusei as cartas e evitei que ele se aproximasse"; no espetáculo, ela lê as correspondências ao som de "More Than Words", da banda Extreme, em uma cena tipicamente adolescente.

### 3.2.2.2 Improvisações

Se, nos workshops, a proposta é de uma elaboração completa, que abarque a concepção de outros elementos para além da interpretação, como iluminação, cenário, figurino e trilha sonora, já nas improvisações, o foco está no jogo do ator como dispositivo para a descoberta de ações rápidas, que, desvinculadas de uma análise acerca da intenção das personagens, resultam, genuinamente, dos impulsos que o texto gera nos atores.

<sup>44</sup> O acervo está disponível em: [http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/65697?locale=pt\\_BR](http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/65697?locale=pt_BR)

Para balizar o jogo e potencializar suas possibilidades, Diaz estabelece regras. "Quero uma improvisação que tem que ter uma entrada surpreendente, duas pessoas de fora, uma coisa tecnológica, um texto do segundo ato, um lugar não convencional, etc. E a gente tinha que resolver isso em cinco minutos" (GARCIA apud MORETTHO, 2009, p. 20).

Enquadrados pela pesquisa do diretor, cujos trabalhos comumente controvertem convenções teatrais, esses procedimentos revelam-se, então, caminhos de desconstrução do texto dramático, deixando-o vulnerável às intempéries de sua abordagem, como o conflito pessoal de Bel Garcia com a adolescência de Ofélia. Abre-se, desse modo, espaço para que, apropriada a peça, nasça uma nova obra de arte, que se alimenta, sim, do Bardo, mas respira autônoma e viva.

### 3.2.3 A tecnologia em cena

Os dois recursos tecnológicos mais utilizados na cena contemporânea estão presentes em *Ensaio.Hamlet*: o microfone e o vídeo. Seja para artificializar a ação, seja para criticar o alcance invasivo da tecnologia, ambos agem, no espetáculo, como dispositivos de novos tipos de sensibilidade.

Indagado<sup>45</sup> sobre os motivos pelos quais frequentemente leva a tecnologia de som e imagem para a cena, Diaz defende a ideia de que, em uma cultura cinematográfica e televisiva, exista um especial apreço do espectador pelo foco em detalhes que, a distância, são imperceptíveis. Ele próprio, sobre futebol ou shows, diz, às vezes, achar "mais interessante ficar em casa vendo um show com todos os detalhes das várias câmeras do que estar ao vivo e ver o cantor pequenininho" (DIAZ apud MORETTHO, 2009, p. 120).

O encenador também explica que tem "uma predileção pelo cubismo, pelos vários pontos de vista, as várias versões (...). Eu gosto muito disso porque relativiza a realidade, cria a ideia de pontos de vista, de uma realidade que a gente nunca vai conseguir abarcar" (DIAZ apud MORETTHO, 2009, p. 120).

No caso do microfone, possibilita efeitos que, sem o aparato tecnológico, não seriam possíveis. É o caso das aparições do fantasma, que ocorrem no jogo entre três atores: um ator veste um saco plástico, outro usa uma touca de banho no rosto, inflando-a e

---

<sup>45</sup> Em entrevista que Diaz concedeu a Roberto Morettho, autor da principal referência desta dissertação quanto à análise do espetáculo *Ensaio.Hamlet*. Realizada em 08/08/2003, a entrevista está disponível na íntegra como anexo da dissertação *Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*.

murchando-a, numa relação direta com a respiração ofegante, que um terceiro ator realiza ao microfone, de modo a gerar um efeito artificial ou sobrenatural.

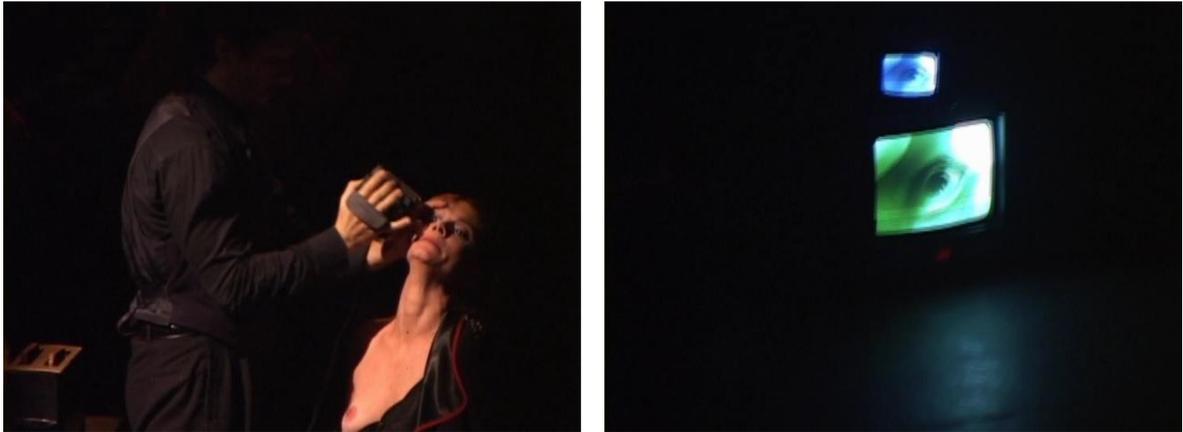
O ápice desse efeito sobrenatural, por meio da amplificação do sentido auditivo, ocorre na representação da loucura de Ofélia, que

pede que nossa percepção auditiva experimente outra camada perceptiva por meio da onda magnética e da intensidade de sua voz que sai das caixas acústicas. A loucura de Ofélia nos atinge fisicamente, não apenas quando a altura do som nos causa incômodo, mas também quando a atriz bate com suas mãos no microfone e pelos efeitos de microfonia que causam irritação, estranhamento e desconforto" (MORETTHO, 2009, p. 31)

Quanto ao uso do vídeo, não ocorrem projeções de imagens previamente editadas, mas de imagens "ao vivo", que se reproduzem em monitores espalhados pela cena ao mesmo tempo em que são capturadas: oferecem, pois, os vários pontos de vista de uma realidade que, embora ao alcance dos olhos, não é possível apreender detalhadamente.

É o que ocorre na cena em que Polônio vigia a conversa entre Hamlet e a mãe, podendo identificar, nesse momento do espetáculo, duas propostas possíveis: "uma delas é deslocar e abrir novas janelas perceptivas ao olhar, mostrando detalhes da cena pelas TVs; outra se refere ao uso crítico da câmera como vigia da vida moderna" (MORETTHO, 2009, p. 27).

Ao mesmo tempo em que um ator, com uma câmera portátil, filma o olho da atriz, o público vê a imagem ampliada nos televisores do palco. Esse plano fechado no olho da rainha (**Figura 8**), quando Polônio está morto, causa desconforto ao ampliar o globo ocular da atriz, com expressão de horror.



**Figura 8.** Plano fechado no olho da Rainha Gertrudes. Imagens captadas do DVD do espetáculo.

Neste espetáculo, portanto, o emprego da tecnologia não leva para a cena interferências exteriores a ela, como imagens e sons previamente produzidos e editados, mas amplia e redefine, de forma mediada, o contato com o real. Sublinha, assim, a produção do simulacro, em uma narrativa que nunca deixa de se voltar à reflexão sobre o próprio fazer teatral, delineando a metalinguagem em que consiste o cerne dessa encenação.

### 3.2.4 A metalinguagem em *Ensaio.Hamlet*

A metalinguagem está explícita desde o título do espetáculo, tido como um *ensaio*, uma obra fundada no fenômeno da representação, como forma e conteúdo. Formalmente, a metalinguagem é a lâmina que diseca a abordagem do texto e fragmenta o espetáculo.

Tematicamente, é uma lupa sobre a reflexão acerca do fazer teatral que já estava no texto dramático: das referências mais simbólicas e conotativas, como o *ser ou não ser* de Hamlet, às mais diretas e denotativas, como as instruções que o príncipe dá à companhia teatral que representará, em uma armadilha, a morte de seu pai, *Hamlet* é uma peça sobre teatro.

O espetáculo, então, "ajusta o gesto à palavra"<sup>46</sup>, ao intensificar essa tônica metalinguística, que o transforma em um tratado sobre o processo criativo no teatro. Esse viés está presente nos mínimos detalhes da obra, apostando na revelação do funcionamento do

<sup>46</sup> Fala de Hamlet (p. 55) na tradução de Millôr Fernandes.

jogo e da produção do simulacro para contar a história de Hamlet ao mesmo tempo em que compartilha com o público os bastidores aflitivos da montagem.

Identifico, nesta análise, seis pilares em que se estrutura a metalinguagem do espetáculo: 1) dessacralização do espaço cênico; 2) o uso de objetos cotidianos e artificios rudimentares; 3) fusão de planos; 4) reflexão sobre o processo de criação; 5) interpretação dos atores; e 6) concepção de luz.

### *3.2.4.1. Dessacralização do espaço cênico*

Ainda que, entre o público e a cena, esteja bem delineada a separação, há uma dessacralização do espaço cênico, que se estabelece em diversas escolhas da encenação. Primeiramente, não há coxias: os figurinos, acessórios e objetos que serão utilizados no espetáculo estão à vista do público - são os bastidores expostos e vulneráveis.

O público, quando entra na sala, encaminha-se aos lugares chegando a atravessar o palco, em formato arena. Enquanto isso, os atores, já em cena, conversam com o público em uma atmosfera que poderia ser cotidiana, não fosse o elevado nível de energia que estiliza, em grau mínimo, as ações dos atores.

Esse desencantamento do espaço coloca o palco da Companhia dos Atores numa posição diametralmente oposta à relação que, por exemplo, a título de referência do outro extremo, os atores do Théâtre du Soleil têm com o espaço da cena. O ator armênio Arman Saribekyan, integrante do grupo francês desde 2009, trabalhou com o Grupo Os Geraldos<sup>47</sup> em duas ocasiões, compartilhando conosco um modo de trabalhar que, herdado de Ariane Mnouchkine, sacraliza o espaço da cena, de modo que só o ator tenha permissão para pisar nele e apenas quando for entrar em cena. Às vésperas de iniciar o trabalho, os atores devem contornar o espaço da cena se quiserem ir de um lado a outro. É sintoma de um trato quase ritualístico de proteção àquela área tida como onírica.

Essa atitude oposta da Companhia dos Atores não poderia ser diferente, em se tratando de um espetáculo que eleva à máxima potência a tônica contemporânea de revelação do jogo teatral. É preciso, ao expor a maquinaria da cena, tomar o espaço cênico não como um pedestal sacralizado onde se eleva a ilusão da fábula, mas um solo concreto onde se dá o acontecimento teatral, como motivo e fim do encontro entre aqueles atores e o público.

---

<sup>47</sup> Grupo formado em 2008, com sede em Campinas, do qual faço parte como atriz e assessora de comunicação. Site: [www.osgeraldos.com.br](http://www.osgeraldos.com.br)

### 3.2.4.2. O uso de objetos cotidianos e artificios rudimentares

A recusa da ilusão, no espetáculo de Diaz, também se vale do uso de artificios rudimentares (**Figura 9**). O espectro, como vimos, é representado por três atores: um veste um saco plástico (primeira imagem), revisitando o clichê do fantasma representado por um lençol branco, outro usa uma toca de banho no rosto (segunda imagem), com o intuito de remeter, com o inflar e murchar, a uma respiração com dificuldade, cujo som ofegante é realizado por um terceiro ator, ao microfone. O rei e a rainha são caracterizados com coroas feitas de talheres (terceira imagem). Quando os atores operam a luz em cena, usam uma luminária de escritório.



Nesses três exemplos, a presença de objetos toscos e o tratamento ingênuo, como uma brincadeira de criança, dado a eles compõem uma teatralidade que, ao querer se assumir precária - o teatro que toma consciência do seu vazio interior e o projeta para fora -, ergue-se vigorosa e amparada no jogo dos atores, que brincam com a precariedade dos elementos e,

todo o tempo, com a fragilidade da criação artística, causando, geralmente, efeito de comicidade ou sentimento de compaixão.

### 3.2.4.3. *Fusão de planos*

No espetáculo, como já vimos, são desenvolvidos dois planos narrativos: em um deles, transcorre a história de Hamlet; no outro, a encenação do processo criativo. O primeiro precisa da convenção teatral para se estabelecer, o segundo questiona a representação ao encenar o próprio processo criativo. A tensão entre os dois planos, que ora se colocam em paralelo, ora se cruzam, é a costura metalinguística que integra o espetáculo *Ensaio.Hamlet*.

A forma orgânica como se entrelaçam esses planos é como se cadenciasse uma dança, em que rupturas no fluxo da fábula não travancam a fruição do espetáculo e não causam - ao menos em mim - estranhamento quando, por exemplo, no plano da história de Hamlet, uma personagem lê o texto no livro (**Figura 10**).



**Figura 10.** Horácio ou o ator, diante da aparição do espectro, lê as falas em um livro, à luz de velas. Imagem capturada do DVD do espetáculo.

Assim que aparece o fantasma, o ator Fernando Eiras, interpretando Horácio, murmura, na hora do susto, "Estou com medo, Marcelo", referindo-se a Marcelo Olinto, no papel de Bernardo. Estava declarado o entrelaçamento dos dois planos. Em reação a um acontecimento da fábula - o aparecimento do fantasma -, o ator flerta com o plano do ensaio, ao se referir a Marcelo, mas não rompe com o plano da fábula, uma vez que demonstra o medo e a ansiedade inerentes àquela situação dramática.

Essa coexistência de ambos os planos prossegue quando o ator fala, ou melhor, lê as falas de Horácio. O escuro em que a cena acontece pertence à situação da história - é madrugada quando o fantasma aparece -, assim como as velas a que recorre não pertencem ao plano da encenação, em que seria mais plausível pegar a luminária que os atores manipulam em algumas cenas ou até mesmo pedir ao iluminador um foco de luz para conseguir ler o texto.

Quando o ator Felipe Rocha avança sobre o fantasma e lhe retira o plástico, revelando a atriz Malu Galli no momento de uma quebra brusca na iluminação - da atmosfera à meia luz, para uma cena muito iluminada -, fala um texto que mantém a mescla dos planos:

Felipe Rocha: Foi exatamente assim que aconteceu. A Malu estava aqui com esse plástico. Tinha um grupo de pessoas ali. Uma música tocando. Essa lâmpada estava acesa. Esses espelhos, esses copos e essas velas estavam exatamente aqui onde estão agora. Eu estava falando com um grupo de pessoas. Eu estava dizendo para eles que o relógio, exatamente como agora, badalava uma hora.

A fala de Felipe dialoga com a de Bernardo, que, no texto do Bardo, também tem o intuito de confirmar como os fatos se sucederam. Ocorre, no entanto, que, ao relatar o acontecido, o ator refere-se ao plano da representação - "A Malu estava aqui, com esse plástico" - e, dando sequência à sua narrativa, toma os signos da cena no sentido denotativo: plástico é plástico, lâmpada é lâmpada.

Poucos segundos depois de ter rompido com o plano da ilusão, o ator Felipe Rocha, dentro do relato sobre o ocorrido, veste o saco plástico que havia retirado de Malu e dispara, novamente, a instauração do plano de *Hamlet*, com um retorno brusco à atmosfera à meia luz e ao diálogo da peça. Assim, ao desconstruir o plano da fábula para depois reconvocá-lo, sublinha a efemeridade da ilusão e desafia sua permanência diante da maquinaria frágil da cena.

#### 3.2.4.4. Reflexão sobre o processo de criação

O quarto pilar tematiza, diretamente, as dificuldades do processo criativo do espetáculo, clamando a empatia e a cumplicidade do público diante das tentativas daquele grupo de atores de contar uma história, ainda que venha a fracassar. Ao fim do primeiro ato, o ator Fernando Eiras diz:

Fernando Eiras: Parece que a gente nunca chega no Shakespeare. Não que a gente não chegue exatamente, não é isso... é como se ele fosse algo de incorpóreo, um mito de movimento que precisa ser quebrado para se manter vivo. Enquanto a gente vai fazendo o trabalho, a gente vai lá e chama por ele, ele se move, essa conversa, esse diálogo... é tudo muito bonito, muito interessante, mas em cena você não pode perder o foco. Com os grandes textos, é assim.

Conta, em seguida, uma experiência emblemática da dificuldade a que se refere, quanto a integrar, materialmente, a dimensão incorpórea de um texto clássico. Relata que, em uma apresentação no início de uma temporada paulistana do espetáculo *Três Irmãos*, de Anton Tchekhov, depois de 20 minutos de espetáculo, "nada acontecia. Nada, nada, nada. Nenhuma palavra, nenhum gesto, nenhuma surpresa, nada. Nós nos sentíamos de fora do espetáculo".

Até que um imprevisto - acidentalmente se quebra um peão de madeira que estava em cena -, ao surpreender os atores, coloca-os em estado de verdadeira ação. "Porque era real, alguma coisa de real acontecia em cena. Foi aí que começou o espetáculo", diz Eiras, em cena. Com essa fala, está declarada a tônica do *Ensaio.Hamlet*: a experiência do confronto entre a criação artística e a matéria real daquele encontro.

#### 3.2.4.5. A interpretação dos atores

Quando o ator Fernando Eiras diz que "parece que a gente nunca chega no Shakespeare", ao fim do primeiro ato do espetáculo, ele está se referindo a um aspecto central da cena contemporânea: a constatação de que o trabalho mimético não dá mais conta da abordagem de uma personagem pelo ator de hoje, urbano, imerso em um contexto de aporias, contagiado pela ansiedade do mundo moderno. É a partir desse lugar, quebradiço pelos paradoxos contemporâneos, que o ator cria e se sente impelido mais a questionar, contraverter e agir do que a contemplar e imitar.

A personagem é "uma articulação capital da relação entre o texto e a encenação, o que fomenta ambiguidade e às vezes confusão entre o fantasma de papel que vagueia pelas entrelinhas e a carne do ator, que lhe proporciona, queira ele ou não, uma identidade" (RYNGAERT<sup>48</sup>, 2012, p. 136). No ambiente do *Ensaio.Hamlet* - desconstrutivo e metalinguístico -, a identidade desfalece em um "ser ou não ser" materializado simultaneamente pela carne de três atores.

Sobre a crise da personagem, Ryngaert (2012) fala da tendência "de um personagem cindir-se em várias entidades, sendo representado, por exemplo, em idades ou sob ângulos diferentes", que é o que ocorre sobretudo com Hamlet, que transita entre todos os atores, colorido por aspectos às vezes até conflitantes (**Figura 11**).



**Figura 11.** Gertrudes tenta calçar Hamlet, fumante, com sapatos infantis.  
Fonte: Acervo Digital da UNESP.

Gertrudes, na figura de uma mãe moderna, assume uma postura histórica e tenta vestir Hamlet com sapatos e uma blusinha infantil, como se ele tivesse uma idade inferior àquela em que naturalmente poderia acender um cigarro, transcorrendo o seguinte diálogo:

<sup>48</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. "Personagem (crise do)". In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**RAINHA:** Fumando agora, Hamlet, tem sempre uma novidade, sempre uma novidade... Você melhora esta cara, ouviu, que ninguém aguenta mais isto, você faz isto de propósito, que eu sei que é pra me irritar. Dá este pé aqui, estica este pé, tira este sapato [*tirando os sapatos dele*]... tira este sapato, dá isto aqui, Hamlet, tira este sapato. Você faz isto de propósito, me ajuda, Hamlet! Coloca isto daqui [*calçando-o com os sapatos infantis*].

**HAMLET:** Tá apertado.

**RAINHA:** Não tá apertado nada, eu sei muito bem quanto você calça! Por que que tá sempre de preto, sempre? Tira este paletó, Hamlet! Hamlet, só hoje, por favor, me ajuda! [*tirando o paletó dele*]

O efeito cômico presente nessa cena é um recurso recorrente da encenação e está diretamente vinculado à condição de surpresa: circunstância em que surgem, por exemplo, os bonecos Power Ranger, no papel de Guildenstern e Rosencrantz, chamados pelo Rei Claudio para sondar a loucura do príncipe ou que a Rainha, antecedendo a grave cena em que Hamlet mata Polônio, oferece ao filho torrada com geléia ou, ainda nessa cena, quando Hamlet fala ao ator que interpreta Polônio, diante de sua tentativa de se levantar, que permaneça deitado, porque ele o matou.

Tais cisões na fábula, cuja surpresa impele ao riso, ocorrem no plano da pequena narrativa, que corresponde ao tratamento metalinguístico do texto e da cena. Diferentemente da grande narrativa - em que o drama de *Hamlet*, em uma atitude mais espetacular, poderia ser contato a quantas pessoas houvesse assistindo -, a pequena depende do clima intimista e da real proximidade com o público para estabelecer uma relação proposta desde a entrada dos espectadores, quando os atores lhes perguntam se estão bem acomodados, e que se mantém ao longo do espetáculo, havendo momentos de diálogo direto, como quando o Rei Cláudio pede a uma pessoa sentada na primeira fileira para ler uma carta ou quando os atores interrogam, nem sempre comicamente, o público acerca dos acontecimentos da fábula.

#### 3.2.4.6. *Concepção de luz*

Por fim, quanto aos recursos de iluminação, aqui desempenham papel dúbio: em alguns aspectos, pode-se falar em uma concepção de luz incipiente no jogo da metalinguagem, enquanto, sob outras perspectivas, contradizem profundamente o caráter performativo que os outros elementos, como vimos, reforçam.

Essa participação incipiente na metalinguagem acontece quando o ator realiza a função de manipular um foco, utilizando luminárias de escritório, e quando o projeto de luz

joga com a criação de atmosferas e suas subsequentes rupturas. É o que ocorre, por exemplo, com as cenas do espectro: durante suas aparições, a iluminação cria uma atmosfera de mistério, com luz baixa.



No caso da sequência de imagens (**Figura 12**), há as velas e uma luminária operada por um ator (primeira imagem) e, quando outro ator avança e retira do espectro o saco plástico (segunda imagem), demarcando o fim daquela representação, a luz, ao se alterar bruscamente para uma cena clara e muito iluminada (terceira imagem), sublinha a quebra da ilusão, como se houvesse um diretor onisciente a dizer: *'corta!'*.

Eis, então, o ponto em que a iluminação revela o limite da metalinguagem: a onisciência dessa operação de luz, que contradiz a noção experimental de um teatro desconstruído. Na medida em que os atores, em momento algum, jogam com o operador de luz, solicitando uma troca de luz, um foco, um black-out, sobressai, imperiosa, a convenção teatral, na luz que dá cor e visibilidade a tudo, até à desconstrução.

Além de contradizer o intuito de revelar a maquinaria, o projeto de luz reafirma a convenção ao desenhar movimentos tradicionais: sobre uma cena de mistério, recai a

penumbra, enquanto a geral branca lava a cena realista da quebra da ilusão. É, portanto, a moldura determinada pela luz que a lâmina da metalinguagem não consegue romper, mantendo, como suporte do jogo da desconstrução, o aparato da convenção: público no lugar do público, cena no lugar da cena e, permitindo que se vejam, um preciso mapa de luz, com sua mágica de atmosferas, focos e rupturas.

### 3.3. *MACBETH*, DA COMPANHIA DO CHAPITÔ



**Figura 13.** Cena de *Macbeth*, com a Companhia do Chapitô. Imagem capturada do DVD do espetáculo.

O terceiro e último espetáculo que compõe o corpus desta pesquisa é o *Macbeth* (**Figura 13**), da Companhia do Chapitô, cuja sede fica em Lisboa (Portugal). É a 32ª criação do grupo, que completa 20 anos em 2016 e que, tendo raízes no circo, desenvolve um teatro fortemente físico, imagético e cômico e uma relação com o público bastante estreita. É com esse viés que frequentemente realiza adaptações paródicas de grandes clássicos da cultura ocidental, como o faz com *Macbeth*.

O termo escolhido pelo grupo e veiculado na divulgação do espetáculo é *inadaptação*, em referência à reinvenção cômica que empreendem de uma das mais

conhecidas tragédias do bardo. Com três microfones, seus respectivos tripés e figurinos versáteis, além de recursos como mesa de operação de som e máquina de fumaça, o *Macbeth* do Chapitô se apoia na relação com esses poucos elementos cenográficos e em um vigoroso jogo entre os atores para fazer rir com uma fábula que, originariamente, nasceu trágica.

O forte apelo imagético coloca o espetáculo aberto a públicos falantes das mais variadas línguas, mesmo quando não ocorre a tradução do texto falado pelos atores, de modo a expandir, para muito além de Portugal e da comunidade lusófona, a circulação do grupo, que já se apresentou em países como Brasil, Cabo Verde, Colômbia, Eslováquia, Espanha, Finlândia, França, Irã, Itália, Noruega e Suécia<sup>49</sup>.

### 3.3.1 Um Shakespeare parodiado

A Companhia do Chapitô faz comédia e busca, em seus espetáculos, simplicidade de cenário - porque tem em vista a itinerância - e uma relação com o público tanto mais próxima quanto for possível. Não trabalha propriamente com literatura dramática: como veremos, no item *Porta de entrada*, os atores sequer precisam ler a peça, desde que saibam, com clareza, os pontos cruciais da história.

Diante desse despreço pelo texto dramático, por que encenar Shakespeare, de quem, além de *Macbeth*, fizeram *A Tempestade* e *Romeu e Julieta*? José Carlos Garcia, diretor da companhia<sup>50</sup>, explica que interessam à companhia peças capazes de sugerir, logo ao primeiro contato, imagens físicas e que sejam de conhecimento universal, mesmo que vago. "Mas as pessoas precisam saber a história. Os clássicos são interessantes por causa disso: como as pessoas conhecem mais, é mais fácil comunicar" (GARCIA<sup>51</sup>, 2015).

Sobre isso, Linda Hutcheon teoriza em *Uma Teoria da Paródia*: "A identidade estrutural do texto como paródia depende, portanto, da coincidência, ao nível da estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação" (HUTCHEON, 1985, p. 50-51<sup>52</sup>). Se o espectador não tem a referência do texto de que partiu o espetáculo paródico,

<sup>49</sup> Informação obtida no site do grupo: <http://companhia.chapito.org/>

<sup>50</sup> É diretor da companhia, mas não do espetáculo *Macbeth*, assinado por John Mowat.

<sup>51</sup> Em entrevista que me concedeu no dia 11 de junho de 2015, na sede da Companhia do Chapitô, em Lisboa.

<sup>52</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

não experimenta, na cena, o reconhecimento de signos que foram, agora na chave cômica, recodificados.

O jogo da desconstrução proposto pelo trabalho da companhia depende, portanto, de que o público, minimamente, conheça a história. É preciso haver, no imaginário do espectador, algo para ser desconstruído. Jorge Cruz, que integra o elenco, diz que "quanto mais simples for a história, quanto mais conhecida, mais podemos desmontar e brincar" (CRUZ<sup>53</sup>, 2015). É a essa fluência da trama e à efervescência de imagens sugerida que Cruz atribui a vitalidade do jogo em *Macbeth*, cujo texto dramático é a tragédia mais curta do Bardo, apenas um pouco maior do que a metade de *Hamlet*.

Sem fugir aos principais acontecimentos dessa linha narrativa concentrada - no sentido de não se desmembrar em outros núcleos dramáticos -, que a montagem da Companhia do Chapatô traz, segundo a Profa. Dra. Maria João Brilhante<sup>54</sup>, duas especificidades: "a mudança do registro - portanto, o gênero vai ao ar, a tragédia acabou, o cômico coloca em causa a tragédia, o cômico interpela a tragédia - e o desaparecimento do texto, que passa todo ao corpo dos atores"<sup>55</sup> (BRILHANTE, 2015).

Quanto à mudança de registro, o cômico coloca em causa a tragédia sem que seja preciso reconfigurar a trama em termos aristotélicos: na medida em que o espetáculo leva à cena os mesmos acontecimentos presentes no texto do Bardo, o efeito jocoso não se instaura por tratar de personagens de baixa estirpe, como define Aristóteles em sua *Poética*, mas por meio da ironia, que, intrínseca à operação paródica,

parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização. A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia, no sentido utilizado por Kenneth Burke (1967, 1), que permite ao decodificador interpretar e avaliar. (HUTCHEON, 1995, p. 47)

---

<sup>53</sup> Em entrevista que me concedeu no dia 11 de junho de 2015, na sede da Companhia do Chapatô, em Lisboa.

<sup>54</sup> Docente ligada ao Centro de Estudos de Teatro (CET) da Universidade de Lisboa, foi responsável pela supervisão da minha Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior, que desenvolvi na capital portuguesa de janeiro a julho de 2015.

<sup>55</sup> Declaração ocorrida em um dos encontros de orientação, realizado no dia 08 de abril de 2015, no Centro de Estudos Teatrais, da Universidade de Lisboa.

A consciência para a qual a ironia desperta o espectador do *Macbeth* do Chapitô é acerca da existência de uma dicotomia em dois planos indissociáveis: no plano da encenação, o trágico do texto x cômico da representação; no plano da experiência, o par dicotômico reflexão x riso.

Paradoxalmente, esse efeito paródico, ao invés de afastar a montagem de seu texto de partida, remete a um forte aspecto da obra shakespeariana, que é, justamente, a mistura, transgressora àquela época, do trágico e do cômico, não como um traço meramente linguístico que lhe fosse característico, mas como uma importante perspectiva da natureza humana: a congênita cisão entre a fatalidade lamentável do destino e a celebração prazerosa da vida.

Quanto à segunda especificidade apontada por Brilhante - "o desaparecimento do texto, que passa todo ao corpo dos atores" -, a Prof<sup>ª</sup>. Dra. Francesca Clare Rayner, da Universidade do Minho (Portugal), especialista em Shakespeare, acredita que "pode ser uma maneira de lidar com o fato de estar a fazer um clássico. Há um certo medo, um certo mal-estar em se encenar Shakespeare e aqui se lida com isso através do jogo" (RAYNER<sup>56</sup>, 2015).

Ou, como vê a também especialista em Shakespeare, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Helena Serôdio, do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, a paródia de um texto como esse talvez represente

uma forma de negar a tragicidade da vida. É uma forma de pensar a arte como algo que contraria as leis da vida; no fundo, é uma forma de vitória da arte sobre a realidade. Tanto pode ser para desconstruir a questão do poder, como pode ser por uma necessidade existencial de acreditar que é possível ao humano rir-se de uma coisa que é terrível. (SERÔDIO, 2015)<sup>57</sup>

Na perspectiva deste estudo, há, ainda, um terceiro aspecto que se destaca no fenômeno da paródia: "imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza" (HUTCHEON, 1995, p. 89).

Como o ponto de que partiriam todos os elementos que veremos no item 3.3.3. *A metalinguagem no Macbeth do Chapitô*, o espetáculo desvela, desde a atitude paródica com

<sup>56</sup> Em entrevista que me concedeu no dia 02 de abril de 2015, no Café A Brasileira, em Lisboa.

<sup>57</sup> Em entrevista que me concedeu no dia 04 de abril de 2015, no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

que aborda o texto, um campo de imanente auto-reflexividade, já que, ao desconstruir um ícone da tradição teatral, faz um "esforço para desmistificar o 'nome sacrossanto do autor' e para 'dessacralizar a origem do texto'" (HUTCHEON, 1995, p. 16).

### 3.3.2 Porta de entrada

Ao longo das entrevistas com os atores José Cruz e Thiago Viegas e o diretor José Carlos Garcia, evidenciou-se um trato descompromissado com o texto dramático: não há concepções prévias, não existe um recorte do texto que privilegie esse ou aquele tema, não há preocupação com a tradução usada por cada ator, nem mesmo com as palavras que serão levadas à cena, mas sobrevive, no intento de contar a história, a essência do mito, como ocorre em outras montagens do grupo. Seu vasto repertório traz outras peças do Bardo, como *Romeu e Julieta* e *A Tempestade*, e outros ícones da dramaturgia clássica, como *Medéia* e *Édipo*.

O lugar canônico dessas obras, no entanto, não implica na valorização da peça, enquanto obra literária, para o grupo, cujo trabalho de mesa é quase inexistente. O ator Jorge Cruz relata como se inicia o processo criativo:

Normalmente lemos a peça, nem que seja a sinopse, para termos uma ideia da história e vamos. O primeiro ensaio, normalmente, é uma conversa sobre a peça e, se calhar, logo no segundo dia, já começamos a brincar com alguma coisa. Às vezes a história é mais complicada; já nos aconteceu, na *Medéia*, de chegarmos a uma altura de perguntar: 'mas espera lá, por que é que ele teve que buscar o véu de ouro de não sei o quê? então vamos lá ler isso mais uma vez'. E lemos. De acordo com a peça e nossa dificuldade, às vezes acontece de pararmos, um dia ou outro, para voltar a ler ou vamos lendo em casa e conversando. Mas, acima de tudo, o que interessa, realmente, é saber a história em seus pontos fortes. (CRUZ, 2015)

O diretor artístico, José Garcia, explica que, sendo importante que os atores conheçam bem os acontecimentos fundamentais, um dos primeiros exercícios que ele costuma propor, ao abordar um novo texto, é que os atores contem a história, momento do qual, como aconteceu em *Macbeth*, já podem surgir elementos que serão levados para a cena.

### 3.3.2.1 Improvisações

Quando são convocados a contar a história, os atores não o fazem só no âmbito do discurso, mas à moda do Chapitô: brincam na construção dessa narrativa, em um ato coletivo de total liberdade. John Mowat, diretor do espetáculo, sugerindo uma inspiração nas rádio-novelas, pede que tragam um microfone, para experimentar. Ainda que a referência primeira não permaneça, o objeto funciona bem no jogo, e Mowat pede que tragam mais dois microfones, de modo que haja um para cada ator. Então chegam também seus respectivos tripés e fios; a seguir, a caixa de som e a mesa de operação do som. "As brincadeiras incorporam esses objetos e vão crescendo" (CRUZ, 2015).

As improvisações são o modo pelo qual todo o espetáculo é criado. Apesar da postura de desconstrução e total liberdade com o texto e do pressuposto de que se trata de uma história universalmente conhecida, o intuito é que a montagem seja capaz de contar toda a história, por meio de seus momentos mais importantes. Esses acontecimentos cruciais, no entanto, não são organizados previamente em um roteiro, nem há o compromisso de levantar as cenas em ordem linear. Em suma, não existem orientações rígidas. Tudo pode, desde que dê jogo entre os atores, funcione cenicamente e contribua para a construção da dramaturgia do espetáculo.

Também no desenvolvimento das improvisações, não há regras. Os atores devem brincar, como se fossem crianças a tentar encontrar a forma mais divertida e inusitada - visto que a surpresa é imprescindível para o efeito cômico - de contar aquela história. Do lado de fora, os olhares de Mowat e de Garcia orientam esse levantamento de material, que, a partir da repetição daquilo que funciona, "vai fechando, fechando, até deixar tudo limpo e sabermos exatamente que aquele é o momento em que vais olhar para mim, eu vou olhar para o lado, etc. A princípio, parecemos crianças a brincar. Depois fica tudo precisamente no lugar" (VIEGAS, 2015).

Durante o processo de criação, que durou dois meses e meio, o trabalho estendia-se ao longo do dia todo - das 10 às 18 horas -, com folga apenas em um dia da semana.

### 3.3.3. A metalinguagem no *Macbeth* do Chapitô

Diferente do que ocorre com a Companhia dos Atores, que, conscientemente, estabelece o foco da metalinguagem no processo criativo do *Ensaio.Hamlet*, o *Macbeth* do

Chapitô não tem o intuito de tematizar a criação do ato poético. Na entrevista com os atores, nunca mencionam a palavra "metalinguagem", e, quando eu o faço, reagem com quase descaso com o que seria apenas minha visão acadêmica sobre uma brincadeira despretensiosa de contar história. Mostram-se avessos a qualquer olhar que problematize, para além do jogo nu e cru dos atores, a tônica da encenação.

Não podem negar, no entanto, que a linguagem da companhia é extremamente metalinguística, na medida em que o jogo dos atores e o efeito cômico que alcançam estão sustentados, quase sempre, na paródia não só do texto dramático, mas do próprio fazer teatral. É sob essa perspectiva que Brilhante fala do teatro do Chapitô:

Como se fosse o teatro épico, de Brecht, eles estão sempre, um bocadinho, a olhar para si próprios, para a sua própria personagem e para aquilo que estão a fazer enquanto atores. Portanto, uma parte do cômico e do efeito da paródia vêm daí. Nos momentos em que isso acontece, há muita comunhão, porque eles estão mais próximos do público do que da cena e da ficção (BRILHANTE, 2005).

Pondo em xeque convenções teatrais, toda a comicidade está baseada no mecanismo de lembrar ao público e aos próprios atores de que se trata de uma representação. Para mapear alguns aspectos da engrenagem metalinguística desse *Macbeth*, estruturaremos a análise nos seguintes pilares: 1) interpretação dos atores; 2) versatilidade de cenário e figurino; 3) contrarregragem; 4) fusão de planos; e 5) uso de artifícios rudimentares.

### 3.3.3.1 Interpretação dos atores

Os três atores aos quais se resume o elenco transitam, por meio de alguns signos, por todas as personagens, evidenciando, com uma construção rasa e caricata, a precariedade do trabalho do ator. A assunção de uma personagem - Lady Macbeth (**Figura 14**), por exemplo - é demarcada pelo figurino - com



**Figura 14.** Lady Macbeth. Imagem capturada do DVD do espetáculo.

rapidez, a saia unissex escocesa, subindo até o peito, transforma-se em vestido "tomara-que-caia" feminino - e por um determinado gesto que, repetindo-se ao longo do espetáculo, é um dos dispositivos cômicos da encenação.

No caso de Lady Macbeth, o ator estufa o peito para que se abra um dos botões de pressão do cóis da saia, que agora está na altura do busto, e faz o gesto de jogar os longos e inexistentes cabelos compridos para trás. Quando a saia desce abaixo da cintura para surgir Macbeth ou algum dos personagens masculinos (os guardas, Macduff, Banquo, etc.), o ator, ao representar o personagem central, passa as mãos pelo cabelo em um gesto clichê do galã.

Esses gestos demarcadores das duas personagens principais repetem-se ao longo de todo espetáculo, enquanto a interpretação das outras personagens, embora sem gestos recorrentes, também é calcada na caricatura: os guardas do rei, por exemplo, estão sempre na posição clichê do peito estufado e cabeça elevada.

O caráter metalinguístico também é reforçado pela narração, cujo tom, invariavelmente, lembra ao público de que se trata da contação de uma história. Ora a narração se dá por um ator, que se afasta da fábula para relatar partes suprimidas da história, ora ocorre sob o ponto de vista midiático, na figura de jornalistas que apuram os fatos e entrevistam as personagens.



**Figura 15.** Jornalista entrevista as bruxas. Imagem capturada do DVD do espetáculo.

No início do espetáculo, o ator Jorge Cruz, como jornalista, pergunta às bruxas: "Será que eles vão acreditar nessas profecias? É que as senhoras não se encaixam, exatamente, naquela imagem pré-concebida que nós, público em geral, temos das bruxas", ao que o público ri, com um efeito cômico claramente amparado em um jogo metalinguístico, que questiona, nesse caso, a tradição de representação das bruxas (**Figura 15**).

### 3.3.3.2. Versatilidade de cenário e figurino

Como vimos, o cenário do espetáculo resume-se aos três microfones, seus respectivos fios e tripés e uma mesa e pedaleira para a operação do som. A mesa e a pedaleira são os únicos objetivos que se mantêm eles mesmos ao longo de todo o espetáculo. Quanto aos microfones, fios e tripés, metamorfoseiam-se nos mais diversos usos (**Figura 16**): é gaita de fole, cavalo, balanço, espadas, etc.



**Figura 16.** Na horizontal, no primeiro quadro, o tripé transforma-se em gaita de fole; abaixo, representam cavalos e, na foto vertical, os fios e os tripés de dois microfones fazem o balanço onde Lady Macbeth está. Imagens capturadas do DVD do espetáculo.

Da mesma forma, os figurinos iguais, cujas diferentes manipulações demarcam as personagens, também reforçam a metalinguagem da cena do Chapitô, na medida em que a

versatilidade que os atores encontram nas roupas e objetos revela, ao público, a operação inventiva da criatividade do ator, que, ao relacionar com a dimensão concreta das coisas, descobre significações diversas. Trata-se, em uma dimensão material, do fenômeno a que se reporta o famoso verso de Adélia Prado, na poesia "Paixão": "De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra, vejo pedra mesmo". Os atores do Chapitô olham pedra e veem o que mais convier à história que, como crianças, estão a contar.

### 3.3.3.3. *Contrarregragem*

A contrarregragem do espetáculo constitui, evidentemente, o elemento metalinguístico mais forte da encenação. Trata-se, conforme nomeia o ator Jorge Cruz (2015), da figura de um "ator-técnico", cuja função, como sugere a própria nomenclatura, consiste não só em atuar, como em realizar efeitos que, em uma montagem tradicional, seriam operados nos bastidores, às escondidas do público. Chapitô escolhe assumir a contrarregragem em cena e, de acordo com o grau em que essa operação técnica está inserida no jogo, os atores devem gerir a energia com que realizam essa ação.

Tu não podes puxar muita energia, porque a cena não está contigo, está com eles; mas também não podes, nessa gerência de energia, fingir "ops, eu não tô aqui", porque aí é que vai chamar mais a atenção. É preciso, como tudo no teatro, encontrar a medida. E exige do ator a humildade de banalizar a sua cena, porque deve realizar tudo banalmente [risos]. (CRUZ, 2015)

Essa atitude de "banalizar a cena" é assumida nos momentos em que a contrarregragem é apenas técnica: um ator, objetivamente, precisa ligar o microfone ou modular o volume na mesa, por exemplo. Em outras cenas, essa operação do som ou da máquina da fumaça integra o jogo, como o que ocorre quando o rei Duncan está dormindo no castelo e roncando ao microfone. Um dos guardas, incomodados com o ronco, vai até a mesa e reduz ao mínimo o volume daquele microfone, ação em que está presente não só o jogo da contrarregragem, como a fusão dos planos da fábula e da metalinguagem, como veremos no próximo item.

Uma terceira possibilidade de inserção da contrarregragem na cena desse *Macbeth* é um virtuosismo na habilidade técnica. Os atores são capazes de reproduzir, com assombrosa verossimilhança, alguns ruídos que aconteceriam no plano da fábula, como galope do cavalo,

duelo de espadas, ranger do balanço, o canto dos pássaros, o assovio do vento, alcançando o ápice desse recurso na representação sonora da abertura da porta de entrada do Castelo, quando Macduff chega, depois de ter sido assassinado o rei. Também evidenciando, assim como na redução do volume do ronco da outra cena, a fusão dos planos da fábula e da metalinguagem - aspecto que será aprofundado no próximo item -, há o seguinte diálogo:

Lady Macbeth: A porta está fechada.  
 Macduff: Mas não há porta.  
 Lady Macbeth: A porta há. Quer ouvir?

Ocorre, então, uma sequência (**Figura 17**) de sons microfonados que representam, com total verossimilhança, os ruídos que existiriam em uma situação real: primeiro manipulam-se os pés do tripé, a representar o farfalhar das chaves; a seguir, o microfone, sendo manipulado pelo fio, é arrastado no chão, para gerar o som da abertura de uma pesada porta.



**Figura 17.** No primeiro quadro, o farfalhar das chaves; no segundo, o microfone sendo arrastado no chão representa o ruído de uma porta pesada que se abre. Imagens capturadas do DVD do espetáculo.

Operam, por fim, a máquina de fumaça, cujo funcionamento excessivo faz os atores tossirem com o exagero de fumaça liberada na cena, em mais uma referência metalinguística. A única técnica que o elenco não opera é o da luz, escolha que o diretor John Mowat chegou a sugerir, mas que acabou não sendo incorporada, por falta de tempo para explorar esse caminho, como relata Jorge Cruz.

Fazemos tanta coisa em cena, que teve uma altura, logo no início da circulação, que às vezes ia para alguma zona sem saber para onde eu estava a ir. Não me lembrava, organicamente, de que aquele seria o momento de pegar o tripé ou de ligar o pedal, estás a ver? Se calhar, foi por isso que não investimos na operação de luz em cena; com o que tínhamos, a operação do áudio, já era muita coisa. (CRUZ, 2015)

A iluminação, no entanto, embora não seja operada na cena, não chama a atenção do público como uma interferência externa ao jogo dos atores, já que a luz não cria atmosferas, nem desenha recorte algum no espaço nu do palco, permanecendo a mesma do início ao fim do espetáculo.

#### 3.3.3.4. *Fusão dos planos*

Assim como na experiência do *Ensaio.Hamlet*, no *Macbeth* do Chapito também coexistem o plano da fábula e o plano da metalinguagem, que abre fendas no espetáculo onde brotam referências do próprio mecanismo do jogo cênico. No caso da experiência do grupo português, diferentemente do que ocorre na montagem da Companhia dos Atores, os planos estão sempre fundidos, não havendo nenhuma cena em que a discussão metalinguística desvincula-se da fábula, o que é natural, tendo em vista que a linguagem em *Macbeth* não recorre à metalinguagem para tematizar o teatro, mas a deixa vaziar no jogo dos atores.

A fusão desses dois planos é constante e se manifesta em comentários satíricos tanto do texto dramático, quanto do fazer teatral. É exemplo do primeiro caso o diálogo entre Banquo e Macbeth, logo no início do espetáculo, quando estão retornando da batalha:

Banquo: Macbeth, se eu tenho um filho, é porque ou eu tenho ou já tive uma mulher, certo? (...) não deixo de achar estranho que Shakespeare nunca mencione minha mulher até o fim da peça.

Macbeth: É que ele estava muito ocupado em escrever sobre a minha.

A permanência da situação dramática, do retorno a cavalo da batalha, em que o diálogo acontece deixa evidente a mescla dos dois planos: do da fábula, mantém-se a situação; do da metalinguagem, o comentário - que poderia acontecer na sala de trabalho, durante uma conversa casual entre os atores - acerca de um detalhe da construção da trama pelo Bardo. Da

mesma forma, na cena da chegada de Macduff ao Castelo, como vimos no item anterior, a situação dramática do texto não é abandonada para que os atores partam à contrarregragem.

Percebe-se, portanto, que a metalinguagem, no caso dessa montagem, quase nunca pressupõe uma ruptura, como ocorria em *Ensaio.Hamlet*, de modo que, mesmo sendo constantes essas interferências, a narrativa não é fragmentada. Não transitam entre os dois planos, mas permanecem na tênue linha que os separa, ora desequilibrando-se para um lado, ora para o outro, sem que esses momentos em que a metalinguagem desponta alterem o registro da interpretação dos atores ou interrompam o fluxo da história.

Em se tratando de um grupo avesso a discussões teóricas e completamente calcado na prática, recorro a ela para deixar mais concreto o mapeamento metalinguístico deste espetáculo, do qual três cenas, dentre várias, são emblemáticas.

**Cena 1** - Lady Macbeth está incomodada ao saber que Macbeth conversou com três "mulheres" e quer saber como eram as bruxas. Banquo, então, descreve os atores (bigode, barba por fazer, etc) e não a imagem de bruxa que pretendiam representar.

**Cena 2** - No assassinato do rei Duncan, o ator que o representa, enquanto finge dormir - para manter a situação dramática -, repreende as tentativas de seu assassinato, que estariam cenicamente mal realizadas; por fim, indica a melhor forma de matá-lo e morre. Esse mesmo ator desconstrói o corpo inerte do rei morto para explicar ao público: "Essa é a famosa cena do murmúrio ou sussurro. Um dos textos mais complexos que Shakespeare já criou. Ouçam com atenção", fala depois da qual se inicia um murmúrio incompreensível. A seguir, temos outra configuração da fusão de planos: no diálogo sobre Banquo ter esposa, como vimos, comportavam-se como personagens, enquanto comentavam o texto como atores; aqui comportam-se como atores - Rei Duncan é um ator que se mantém segurando a faca nas costas, para não descartar a informação de que está morto, ao mesmo tempo em que relata a Macduff os acontecimentos no plano da fábula.

**Cena 3** - diálogo, com ocorrência metalinguística direta, entre Lorde Banquo e um jornalista:

**Jornalista:** - "Lorde Banquo, o senhor que sempre foi muito chegado à família imperial e um amigo muito próximo do rei, quer comentar essa tragédia?"

**Banquo:** "Bem, é uma peça em que Shakespeare..."

**Jornalista:** "Não, perdão, refiro-me ao assassinato do rei"

**Banquo:** "Ah, pois. É um dia muito triste para todos nós".

Mesmo quando Banquo é entrevistado sobre a tragédia e responde sobre o gênero trágico - e não o fato trágico da morte do Rei -, não ocorre uma ruptura no fluxo narrativo, na medida em que o espectador não se desliga do que estava ocorrendo para acompanhar uma digressão dos atores, como comumente ocorre em *Ensaio.Hamlet*, mas aceita, naturalmente, que, ao ser contada aquela história, suceda a confusão dos planos, de cujo imbricamento o público é testemunha desde o início.

Um sintoma revelador dessa diferença entre as configurações que se observam no *Ensaio.Hamlet* e no *Macbeth*, quanto à fusão de planos, é o desenho de luz, que, no primeiro, sublinha as rupturas ao estabelecer atmosferas e quebrá-las com a geral branca; e, no segundo, mantém-se o mesmo, com a finalidade de tão somente iluminar a cena.

### 3.3.3.5. *Uso de artificios rudimentares*

Por fim, no último pilar em que se estrutura a metalinguagem no *Macbeth* do Chapitô, encontramos um raciocínio parecido com o identificado na montagem de *Ensaio.Hamlet*: o uso de objetos toscos e um tratamento ingênuo dado a eles, compondo uma estrutura que prescinde de artificios sofisticados, na medida em que o jogo, exclusivamente fundamentado nas ações dos atores, ganha ainda mais força na recusa e sátira de outros pontos de apoio, aqui tornados risíveis.

Há, na exploração dessa proposta, três momentos em que o clichê teatral está mais evidente: 1) o uso trivial do efeito microfonado do eco, para simbolizar a voz da consciência de Lady Macbeth; 2) a representação da loucura de Macbeth no banquete, com uma cena muda e em *slow motion*; 3) na cena da investida de Macduff contra Macbeth, o bosque com que seu exército avança é representado com umas folhas verdes coladas nos tripés dos microfones.

Essas escolhas, ao revisitarem comicamente clichês teatrais, ajustam a energia jocosa de uma brincadeira infantil e acentuam a tônica da cena contemporânea de projetar o vazio interior de que toma consciência. Porque está consciente da incompletude da maquinaria teatral diante do propósito de espelhar a vida, dispensa a tentativa de erigir a ilusão, ao brincar com artificios que, por serem rudimentares, satirizam as convenções cênicas e instauram, com performática liberdade, o fenômeno metalinguístico sob o qual se reúnem experiências tão distintas como as do Galpão, Companhia dos Atores e Chapitô.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatações acerca da atemporalidade e universalidade de Shakespeare saem do campo impalpável e místico do cânone quando estabelece, com o teatro que se pratica quatrocentos anos depois de sua morte - como se não houvesse passado tempo algum -, uma ligação direta. Nem mesmo um fenômeno impactante como a globalização - de que não presenciou sequer o ensaio novecentista - fez do mundo e do palco uma novidade para os parâmetros do maior dramaturgo da história do teatro ocidental, em cujo legado revela-se pleno o que se tornaria a tônica da cena das últimas, pelo menos, três décadas: a metalinguagem.

Shakespeare escreveu como se a cena fosse seu pergaminho e seus atores, sua pena. A concretude desse fim, conectando intimamente o autor e o palco, fundou, na literatura dramática do bardo, o que a encenação descobriria muito tempo depois: a revelação dos próprios meandros.

É justamente essa manifestação artística do próprio raciocínio poético que tem se mostrado o caminho pelo qual a cena contemporânea não sufoca o texto, mas, ao contrário, liberta-o para integrar a ação dramática de forma mais plena do que nunca, porque esses planos, antes tidos como díspares, estão agora integrados. Primeiro, com o surgimento do encenador, a dramaturgia paulatinamente desce as escadarias do pedestal textocêntrico, ficando em pé de igualdade com a cena, que, então, convida o público, por meio da auto-reflexividade, a contemplar a própria criação artística, tornando uma relação que nasceu tríplice - espectador, ação e texto - uma experiência una, no mesmo tempo-espço.

Sou tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram de fato abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo – diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro – daquilo que se chama teatralidade... (SARRAZAC, 2013, n.p.)

Agora o palco está nu. O simulacro desfaleceu. O universal interesse do homem por desvendar a forma como algo funciona - a mesma curiosidade que o leva, alguma vez na vida, normalmente na infância, a partir um objeto para contemplar seu interior - encontra, na cena

contemporânea, a fresta por onde se satisfazer. Ao espectador, empanturrado com inesgotáveis fontes de reprodução da realidade - televisão, cinema, fotografia, a internet -, o teatro de hoje quer não mais oferecer um espelho da vida, mas compartilhar sua maquinaria de produção poética.

Os três espetáculos examinados nesta pesquisa - *Romeu e Julieta* (1992) do grupo Galpão, *Ensaio.Hamlet* (2004) da Companhia dos Atores e *Macbeth* (2013) da Companhia do Chapitô -, com estéticas e processos criativos bastante distintos, dão a ver o mesmo fenômeno: "o trabalho sobre o signo está constantemente lembrando o teatro de que ele é teatro, deixando às claras seu processo de construção, que, em última instância, é uma possível leitura da realidade e não apenas uma reprodução desta" (FABRINI, p. 51).

Nessa leitura, a metalinguagem da cena atua como uma lâmina - que rasga o simulacro, tecido com preciosismo pelo teatro naturalista, revelando o funcionamento do jogo - e como uma lupa, que amplia o objeto que agora se quer ver: a teatralidade, essência que emancipa o teatro de quaisquer outras artes e que, ao mesmo tempo, distancia e encanta o público. Esse distanciamento, diferente do que propõe Brecht, não é crítico aqui, justamente porque é encantado.

A desmontagem de uma caixinha de música pode ser elucidativa desse sentido: a atmosfera lúdica de uma bailarina que se move magicamente é quebrada, mas a estrutura mecânica que lhe permitia bailar aos nossos olhos mostra-se igualmente sedutora. Mantém-se, então, um deleite, com o qual não convive a observação racional da ficção apresentada.

É por isso que, mesmo quando a criação é diretamente tematizada, no texto ou na encenação, a obra não desperta uma reflexão sobre a existência do teatro, ao menos no espectador leigo, cujo olhar não está voltado à questão, mas age, sutilmente, na sedução de quem revela uma intimidade, uma intensidade do aqui-agora real, aquém e além da ficção. Eis, então, o paradoxo da metalinguagem: ao mesmo tempo em que gera algum distanciamento, ao projetar um vazio que enquadra a cena mais como um espaço de artifícios do que de ilusão, o revelar dessa intimidade aproxima, por outro lado, obra e espectador.

No caso de *Ensaio.Hamlet*, em que tal intimidade alcança patamares mais extremos, essa aproximação é envolta em uma aura onírica, que, apesar de tão explícita desconstrução do texto, não rarefaz a construção da personagem, mas, ao contrário, intensifica o mistério que reside entre o ator e o texto dramático, ao convidar o público para espreitar de perto essa relação.

Já em *Romeu e Julieta*, o público precisa se afastar um pouco para enquadrar a grandeza do épico, do ato rapsodo que faz coexistirem, na estrutura espetacular da cena, a narração e a vivência das personagens. Ainda assim, há um ponto de atração: o Shakespeare do Sertão, que, ao trazer a perspectiva do próprio parir dramático, personifica a apropriação do texto clássico pelo imaginário barroco do interior mineiro e estabelece, com o público, a cumplicidade instaurada por uma contação de história.

Por fim, no *Macbeth* do Chapitô, ao dispensar figurino e cenário e ao fazer, por meio da paródia, cair por terra a solenidade que resiste nas obras de Diaz e Villela, espetáculo e público se aproximam pela informalidade da nudez cênica. Não havendo profusão de figurinos, cenários e efeitos, pauta-se o acontecimento no encontro entre a habilidade física do ator - que, aliada à sua efervescente criatividade, não cessa de transformar objetos, sons e palavras -, e a presença perplexa do espectador diante de tal virtuosismo, capaz de prescindir de quaisquer pontos de apoio materiais.

Fica claro, então, que os três espetáculos, cada um à sua maneira, pressupõem que artistas e público estejam em comunhão em um mesmo tempo-espaço, que sejam, durante aquele breve momento, realmente próximos, estando confessas, no texto de que se partem e na cena a que se chegam, as circunstâncias do encontro. O teatro não é contíguo à realidade e, estando consciente do seu vazio, assume-o, admitindo que quem está ali não é mais que "um pobre ator que gesticula em cena uma hora ou duas, depois não se ouve mais" e que o espetáculo é apenas "um conto cheio de bulha e fúria, dito por um louco, significando nada"<sup>58</sup>.

Portanto, entre a pena de Shakespeare e a cena contemporânea, os caminhos do novo lugar da dramaturgia clássica, curiosamente, já estavam por ele escritos. É a metalinguagem que reconcilia texto e cena, simbolizando, afinal, seu histórico conflito, já que, ainda que o acontecimento efêmero do teatro faça respirar a herança perene da dramaturgia, não deixa de reafirmar sua soberania ao dizer ao público: *isso é teatro, isso é teatro...*

---

<sup>58</sup> Ambos os trechos foram extraídos da mesma fala de *Macbeth*, Ato V, Cena V.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.  
 \_\_\_\_\_ . *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, s.d. Coleção Textos Universitários.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.  
 \_\_\_\_\_ . *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: Diário de montagem. Livro 1. Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.  
 \_\_\_\_\_ (adaptação). *Romeu & Julieta / William Shakespeare*; tradução de Onestaldo de Pennafort. Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas, 2007.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Editora Companhia das Letras, 2012
- CARLSON, Malvin. *Teorias do Teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1995.
- CLOSEL, Régis A. B.; MARIN, Ronaldo (Orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. São Paulo: Cena IV - Instituto Shakespeare Brasil. 2015.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GEWANDSZNAJDER, F. *O que é o Método Científico*. 1989. Pioneira Editora, São Paulo.
- GUINSBURG, J. FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HUGO, Victor. *Shakespeare: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Aurora, s/d., 356 páginas
- LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina A. *Metodologia Científica*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

- \_\_\_\_\_. *O Texto no Teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. ESTUDOS AVANÇADOS 10 (28), 1996 (p.178-189)
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- RODRIGUES, W. C. *Metodologia Científica*. FAETEC/IST Paracambi, 2007. Disponível em: <[http://www.ebras.bio.br/autor/aulas/metodologia\\_cientifica.pdf](http://www.ebras.bio.br/autor/aulas/metodologia_cientifica.pdf)>. Acesso em: 22/11/2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RYNAGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.8.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SERÔDIO, Maria Helena, et al. *Shakespeare Entre Nós*. Lisboa: Humus, 2009
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, 1999.
- SILVA, E.; MENEZES, E. M. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3ª ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: (1880-1950)* Ed. Cosac Naify, 2001.
- TEIXEIRA, G. *A questão do método na investigação científica*, 2005. USP. Disponível em: [http://www.professorallan.com.br/UserFiles/Arquivo/Artigo/artigo\\_a\\_questao\\_do\\_metodo\\_na\\_investigacao\\_cientifica.pdf](http://www.professorallan.com.br/UserFiles/Arquivo/Artigo/artigo_a_questao_do_metodo_na_investigacao_cientifica.pdf). Acesso em: 22/11/2013.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Editora Iluminuras Ltda, 2007

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

s/a. *William Shakespeare - Edição do IV Centenário*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1964.

Artigos, matérias jornalísticas, dissertações e teses:

ARAÚJO, Mateus. "Barbara Heliodora fala dos 450 anos de Shakespeare", *Jornal do Commercio*, publicada em 20/04/2014. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2014/04/20/barbara-heliodora-fala-dos-450-anos-de-shakespeare-125499.php>. Acesso em: 26/04/2016

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. "Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático". In: *Urdimento*, nº 9, Florianópolis, 2008, p. 129-134.

BRASIL, Ubiratan. "Um talento que lembrava Shakespeare". *Jornal O Estado de, S. Paulo*, 19 Jun. 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,um-talento-que-lembravashakespeare,568815,0.htm>. Acesso em: 30/12/2015.

CABRAL, Paulo. "Grupo Galpão reestrea 'Romeu e Julieta' em Londres", *Jornal O Estado de S. Paulo*, em 20/04/2012. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-galpao-reestrea-romeu-e-julieta-em-londres,863556> Acesso em: 26/04/2016.

DORT, Bernard. "A representação emancipada". *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>. Acesso em: 26/04/2016.

COSTA, José da. "Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva". *Sala Preta* 4.1 (2004). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57136>. Acesso em: 26/04/2016.

DE MIRANDA, Célia Arns. "Por que re-escrever Shakespeare?". *Dramaturgia em cena*, p. 73, 2006.

FERNANDES, Sílvia. "Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo". *Sala Preta* 1.1 (2001). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57007>. Acesso em: 26/04/2016.

\_\_\_\_\_. "Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo". *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 7, p. 167 – 174, 2009). Disponível em: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag\\_167.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf). Acesso em: 26/04/2016.

GUINSBURG, Jacó. "Texto ou pretexto". *Sala Preta*, v. 1, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57009/60006>. Acesso em: 26/04/2016.

MASSA, Clóvis Dias. "Estética teatral e teoria da recepção". *Fragmentum* 25 (2010). Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/fragmentum/article/view/11139>. Acesso em: 26/04/2016.

MENEZES, Maria Eugenia de. "Teórico Jean-Pierre Sarrazac defende sobrevivência do teatro", *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, edição de 14/03/2012. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271>. Acesso em: 26/04/2016.

MORETTO, Roberto Carlos. *Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-07102009-134423/pt-br.php> Acesso em: 26/04/2016.

QUADROS, Magali Helena de. *Buscando compreender a função de dramaturgista*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UDSC\\_79e4802a188c09584eedbb9633c8d24c](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UDSC_79e4802a188c09584eedbb9633c8d24c) Acesso em 26/04/2016.

ROCHA, Veronica Fabrini Machado de Almeida. *O amor e um animal de duas costas: um estudo sobre a encenação de Otelo*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes. Universidade de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000103767>. Acesso em 26/04/2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. "A reprise (resposta ao pós-dramático)", *Questão de Crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, volume III, nº 19, março de 2010. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/> Acesso em: 26/04/2016.

\_\_\_\_\_. "A invenção da teatralidade". *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>. Acesso em: 26/04/2016.

SCHILING, Voltaire. "O Cosmo de William Shakespeare: a ausência do cânone". *Portal Terra*, 23/04/2014. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/educacao/historia/o-cosmo-de-william-shakespeare-a-ausencia-do-canone,070ee585cde85410VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html> Acesso em 30/12/2015.

TOMAZZONI, Marco. ""Conspiração" sobre autoria das obras de Shakepeare é tema de debate na FLIP". Matéria publicada no Portal de Notícias Último Segundo IG, no dia 2 de julho de 2012. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/flip/2012-07-02/conspiracao-sobre-autoria-das-obras-de-shakespeare-e-tema-de-debate-na-flip.html>. Acesso em: 06/01/2016.

ZORDAN, Paola; UNYL, Patrícia. "Técnicas para uma (des) construção pós-dramática do texto". *Revista da FUNDARTE*. Montenegro. ano 10, nº 20, p. 13 - 18. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/6/showToc>. Acesso em: 26/04/2016.

## **ANEXOS**

**Entrevista com a Profa. Dra. Francesca Clare Rayner (Universidade do Minho, Portugal), realizada no dia 2 de abril de 2015, no Café A Brasileira, em Lisboa.**

Paula Mathenhauer Guerreiro: *Onde fica o lugar do mito no espetáculo do Chapitô? O que há de Shakespeare ali? Por que Macbeth?*

Francesca Clare Rayner: É Macbeth, sem dúvida, porque é a tragédia mais curta, com a narrativa mais linear. Também é a tragédia mais representada em Portugal. E como também os lugares mencionados são muito abstratos, não são muito definidos, não é preciso muita coisa em cena. E também, normalmente, quando uma companhia encena Macbeth, é por razões políticas. Isso é muito importante, porque é uma tragédia sobre o poder e a corrupção e até que ponto é legítimo manter uma figura de autoridade. Tem todas essas questões que têm a ver com o poder, então, eu acho que essas três razões podem indicar por que Macbeth.

PMG: *Em relação ao sentido do mito – porque, quando a gente propõe uma obra que faça rir, em certa medida, nós estamos dando a perspectiva de que o público está superior...*

FCR: Se o público rir de um ditador, de uma figura de autoridade, quer dizer que é possível transformar a situação. Muitas vezes, quando há tragédias muito trágicas, o público é mais passivo em relação a isso, não tem o mesmo sentimento... é uma coisa que está a acontecer em frente aos olhos, mas não se pode entender.

Acho que também há uma crise na representação de tragédias nesse momento. O trágico, por causa da televisão, por causa dos media, é muito difícil de encenar. O trágico faz rir neste momento. Eu acho que é preciso procurar novas formas de encenar o trágico. E uma delas pode ser o melodrama, por exemplo, que funciona muito bem. Pode ser a comédia, pode ser o distanciamento. Por causa dos media, sobretudo da televisão, a encenação das tragédias na televisão... já não temos a mesma perspectiva sobre o trágico. O trágico, para nós, é demasiado “na nossa frente”, não tem mais aquela ideia de uma coisa maior. Eu acho que também pode ser uma maneira de lidar com o fato de estar a fazer um clássico. Um certo medo, um certo mal-estar em se encenar Shakespeare, lida-se com isso através da comédia. Mas também tem a ver com a trajetória do próprio Chapitô. Mesmo quando fizeram Ricardo III, foi de uma forma cômica. Muito a ver com tornar figuras de autoridade mais baixas. Essa coisa de não os ver as figuras assim, mas caricatas.

Normalmente, esteticamente, não há muita distinção entre a forma como fazem Shakespeare e o resto do trabalho que fazem. A estética tende a ser mais ou menos igual.

PMG: *Mas o mito se mantém?*

FCR: Eu acho que pode se manter o mito. Houve uma encenação muito interessante com marionete no Porto. Marionetes enormes. (...)

Pode se manter o mito, mas sem aquelas coisas em volta que novamente achamos que pertencem ao clássico e que podem meter medo e... que podem explorar questões como a noite e a ligação da noite com assassinos... podem explorar ainda essas coisas mais míticas de formas contemporâneas.

PMG: *Essas outras formas que a senhora diz que são necessárias não só para os atores, mas também para o público, pós-TV, são outra coisa...*

FCR: É uma questão importante, porque o Shakespeare que se faz hoje em dia tem que ser acessível a um público que tem outro ritmo, que não tem paciência para estar ali duas horas e meia a ver uma forma declamada. A forma cômica pode ser adequada para tornar Shakespeare acessível a esse público.

PMG: *E como fica a coerência do texto?*

FCR: Isso é um mito. Não há coerência ao nível do texto. Primeiro, há não sei quantas versões do texto. A tradição já é outra versão do texto. Se vamos acabar com a ideia de fidelidade, vamos acabar também com a ideia de que o texto diz isso ou aquilo. Isso também já não faz sentido. O que importa é: por que fazer Shakespeare? Porque, se é só para utilizar o seu capital cultural e não fazer nada com isso, não vale a pena fazer. Aquela tal [sic]: “por que fazer Shakespeare? Porque é Shakespeare”. Só isso não vale a pena. Agora, há formas, sobretudo com as tecnologias digitais, que vão interrogar e refletir sobre esta questão de por que fazer Shakespeare. Aí eu acho mais interessante... e não partir do princípio de que há um Shakespeare que vamos transpor para a cena, que não existe. Eu percebo sua pergunta, mas é preciso ser radical com isso.

PMG: *Eu vi aqui em Lisboa Obras Completas de Shakespeare em 90 minutos... quando a gente fala de uma radicalidade em que não há coerência nenhuma no texto, aí me parece que qualquer coisa que se coloque no palco é Shakespeare. Concordo que, se a gente acaba com a fidelidade, tem que pôr em xeque o estatuto do texto, mas me parece que existe uma coerência no texto... estou tentando tomar cuidado com a palavra... não estou falando de uma*

*verdade, mas uma lógica interna, um mundo criado ali, de onde se podem tirar infinitos significados, mas ainda Shakespeare. Parece que o teatro é tão de domínio da humanidade, que falta generosidade com o texto. Chegam com o propósito de fazer rir e impõem ao texto, em vez de ler o texto...*

FCR: Ainda por cima dizem: não vamos utilizar Shakespeare, mas utilizam para criar o nome da própria companhia. Também há essa falta de respeito por parte da companhia. Nesse aspecto, se é para ser radical, a pergunta é sempre: por que fazer Shakespeare? Em uma época em que as companhias cada vez mais criam seus próprios textos, por que estão a utilizar Shakespeare? Só se utilizam do signo do Shakespeare para depois dar validade do próprio trabalho. E isso não é honesto.

PMG: *A linha é muito tênue... não há um estatuto do texto, uma verdade autoritária, mas me parece honesto ler o texto e permitir que o próprio texto deixe florescer o caminho. Ao romper com a fidelidade, o teatro contemporâneo...*

FCR: Antigamente o que vinha não era bom porque era muito preso ao texto, agora por que se faz isso? E quais são os efeitos? Será que agora fazem uma coisa melhor? Ou simplesmente é fácil parodiar e é fácil ir buscar (...). Algumas escolhas são desonestas.

Há uma companhia chamada Teatro Praga, eles fizeram *Sonho de uma Noite de Verão...* e eles basicamente utilizaram Shakespeare para dar um bocadinho de glamour e ter público. Porque as pessoas vão porque é Shakespeare.

PMG: *Isso aqui em Portugal, porque no Brasil o clássico está tão falido, que já não vão...*

FCR: No ano passado, por causa do aniversário de 450 anos, foi uma outra questão: agora quando se encena Shakespeare? Na época das comemorações. Fora disso, pouca gente encena Shakespeare. Se vamos olhar historicamente, depois da revolução, companhias independentes encenavam constantemente Shakespeare, porque achavam importante fazer. Isso já não acontece. Quando encenam Shakespeare, é uma vez e não voltam a encenar. O Chapatô é um pouquinho diferente nesse sentido, porque já encenou várias. Tem a ver com a influência de John Mowat, que é inglês.

(...)

Se vai encenar Shakespeare, é preciso ter uma razão para fazê-lo. Essa é a questão fundamental.

Hoje há aquela ideia de que é preciso tornar tudo acessível, quase como tratar o público como idiota.

PMG: *A senhora acha que a palavra hoje está no mesmo patamar de importância que outros aspectos da encenação, como a iluminação, o figurino, etc?*

FCR: As pessoas ainda acham que é importante ter texto. Sobretudo quando é Shakespeare. Depois há a ideia de texto performativo, em que há essa igualdade entre os elementos da cena. Eu acho que faz sentido considerar a palavra como elemento da encenação, mas não necessariamente o principal. Quando se trata de Shakespeare, me parece pobre não utilizar a potência da palavra. Quando funciona bem, a palavra eleva o patamar para que os outros elementos também estejam a esse nível.

PMG: *Uma vez que a palavra está na cena, o impacto da palavra é o mesmo dos outros elementos?*

FCR: Já não é. Porque os atores e atrizes têm tendência a correr, principalmente em textos mais longos - correm do início ao fim. Não há atenção às palavras individuais. Tem tudo a ver com não estarem à vontade em falar o texto. Porque obviamente, se o próprio ator ou atriz corre com o texto e não tem cuidado com as palavras, as pessoas que estão a ouvir também não farão esforço e não conseguem captar grande parte dos discursos.

PMG: *No caso da palavra bem dita, do texto quando cabe na boca do ator, como fica essa hierarquia?*

FCR: Acho que a palavra não tem mais impacto. Já há muito tempo. O que as pessoas comentam quando saem do espetáculo? É o trabalho dos atores, os figurinos, a encenação, raramente falam do próprio texto. Já há algum tempo, o próprio público então recusa a ideia de que o texto é o elemento principal. Agora, sobre o texto como enredo, aí as pessoas comentam, sim, se gostaram, se perceberam. Há os comentários sobre a fábula, mas não sobre a palavra materialmente.

**Entrevista com a Profa. Dra. Maria Helena Serôdio (Universidade de Lisboa, Portugal), realizada no dia 4 de abril de 2015, no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.**

Paula Mathenhauer Guerreiro: *A senhora acredita que existam alguns princípios dramáticos de um texto que possam ser traídos pela encenação?*

Maria Helena Serôdio: Eu devo dizer que isso deriva de vários pontos de vista. Quando se busca encenar Shakespeare, para desdizer o que ele disse, eu acredito que haja um contrato com a sociedade, com aquilo que é, por exemplo, a possibilidade de receber apoios do Estado, tem a ver com rótulo: é um autor clássico, que seguramente interessa ao público, às escolas. Há, sem dúvida, um *flert*, essa picardia com o clássico, por garantir público, escolas, apoios, etc. Isso não quer dizer que seja feito só com essa maledicência, com essa intenção pífia de caçar dinheiro e fazer publicidade. Podem ser, às vezes, formas muito inteligentes de pôr em causa aquilo que são coisas repetidas século depois de século e podem, realmente, ter, em si, um valor estimável, como uma forma atual de interrogar aquele texto. Portanto, não há, à partida, um julgamento assertivo de ser bom ou ser mau; o que interessa é que haja, ali, qualquer realidade humana que permita que aquele texto seja inteligentemente interrogado e que desenvolva esse ou aquele aspecto, etc. Portanto, não me parece, por si só, uma maior ou menor consideração.

Embora, então, eu não tenha nenhum preconceito, à partida, com essas adaptações, fica sempre a pergunta: por que uma companhia, em um determinado momento, opta por fazer aquela peça e daquela maneira? Penso que é sempre importante ter em vista dois parâmetros: um é um parâmetro teórico - ou seja: qual é a opinião que aquele encenador e aqueles atores vão designar para aquilo que fizeram?

PMG: *Como a tragédia pode permitir o riso? Como pode fazer rir?*

MHS: (...) E uma forma, como uma providência divina, de transformar aquilo que é mau em uma coisa mais aceitável? É uma forma de negar a tragicidade da vida? É uma forma de pensar a arte como algo que contraria as leis da vida; no fundo, é uma forma de vitória da arte sobre a realidade. Tanto pode ser para desconstruir a questão do poder, como pode ser por uma necessidade existencial de acreditar que é possível ao humano rir-se de uma coisa que é terrível. É uma vitória sobre o mal, uma vitória sobre a finitude do homem, um riso que a gente pode perceber se é divino, por um lado, ou um feiticeiro que altera as coisas para

estarem de acordo com as suas ideias. Uma coisa é partir do cotidiano para fazer rir, como é o caso de Charles Chaplin, outra é ir buscar justamente aquilo que está mais afastado da visão cômica para domesticar no sentido de "quem manda é o homem, não é Deus; o homem pode pegar naquilo que é mau e, através da sua capacidade, inteligência, sonho, invenção da realidade, dominar a morte. Há aí um grito existencial, no fundo.

**Entrevista com Jorge Cruz, ator da Companhia do Chapitô, realizada no dia 11 de junho de 2015, na sede do grupo, em Lisboa.**

Paula Mathenhauer Guerreiro: *Por que o interesse por Shakespeare?*

Jorge Cruz: Primeiro, uma das ideias que estavam na fundação desta Companhia é que fosse itinerante. Isso condicionou por um lado, mas por outro lado abriu muito. Condição porque, se é itinerante, não convém haver muito cenário, para podermos viajar à vontade e as luzes não serem complicadas. Por outro, para chegar a toda gente, convém serem histórias mais ou menos universais. Que as pessoas conheçam mais ou menos a história. Podemos pensar que isso é um bocado condicionar, mas depois o facto de haver pouco cenário e o facto de serem histórias conhecidas deu uma liberdade na criação imensa. Porque vale tudo. Ao mesmo tempo, desmontar - quanto mais simples for a história, quanto mais conhecida -, mais podemos desmontar e brincar. Se for uma história mais ou menos complicada, que as pessoas não conheçam, temos que ficar presos à dificuldade de como levar a história toda às pessoas. Sendo ela mais ou menos conhecida, eu posso brincar, dar voltas, ir para frente, para trás, invento e tal.

PMG: *Ainda assim, vocês realmente contam a história. Acredito que mesmo quem não conheça o texto sai com uma compreensão geral da fábula.*

JC: Claro que sim. Desconstruímos e brincamos, mas a base fica lá - umas mais, outras menos, mas fica. Podemos às vezes ter mais coisinhas do que ela tem ou menos, mas a base da história está lá. No caso do Macbeth especificamente, nós seguimos bastante a história, especialmente naquilo que era mais importante para contar aquela dramaturgia. Por meio dos momentos mais importantes, conseguimos acompanhar toda a história.

PMG: *Algumas piadas funcionam mais quando a pessoa conhece a peça, não é?*

JC: Exatamente. Por exemplo, os pés de Édipo. Para quem sabe o terror que é isso e que até o nome vem daí, a piada é mais imediata. No caso de Macbeth, a história não era tão conhecida e universal assim. Mas, pelo fato de ser Shakespeare, as pessoas ficam mais abertas. Se a gente levar o espetáculo "Chove no Rio", de um autor qualquer, se calhar, as pessoas não vão estar tão abertas. Se falamos Shakespeare, mesmo que a pessoa não conheça a história de Macbeth, ao menos já ouviu falar e se interessa. Dá mais abertura para ir ver o espetáculo. A trama de Macbeth é mais fluente: primeiro é ele como herói, depois de vencer a guerra; depois tem o poder com as bruxas e vai crescendo, por aí afora.

(...)

Nós temos que ter, além do que eu estava a falar - sobre algo mais universal -, uma história que dê jogo para esta linguagem visual. O cômico, acho que conseguimos sempre - a partir de uma boa história -, porque é nossa maneira... sempre se consegue ir para o cômico. Basta que a história tenha uma trama boa, seja uma boa história para contar e que nos dê jogo para fazer alguma coisa mais visual.

PMG: *O que lhe permite identificar esse potencial visual numa peça?*

JC: Bem, não é uma coisa simples que se possa dizer. A primeira coisa é: ser uma boa história para contar. Por exemplo, se uma peça se inicia com o diálogo de duas pessoas, sentadas uma em frente à outra, elas estão falando de coisas e nós podemos brincar com essas referências. Encenar essas coisas das quais estão a falar. A cena está aqui, de repente - ou por uma questão de ir para o passado ou por causa de um empregado que vem servir uma taça que representa algo para a história... enfim, daí vai, vai, vai para outra coisa, percebe? Portanto, acima de tudo, que seja uma boa ideia.

A Tempestade, por exemplo, embora tenha sido uma história difícil de contar, convidava muita coisa do nosso imaginário... da ilha, do monstro, do barco. Imagens que você já presente que possam funcionar. Mas outra coisa que aconteceu durante as criações todas da companhia é que não havia, quando chegava o momento de começar a criar, ninguém vinha com ideias pré-formadas sobre como aquilo iria ser. O John sempre conta que uma vez, vindo de avião, não me lembro que espetáculo iríamos montar, ele pensava: o que eu vou fazer? Não fazia a menor ideia. E normalmente é assim: chegamos, podemos ter uma ou outra ideia, mas é no momento que vamos construindo. A partir das pessoas que ali estão, das suas características, a coisa começa.

Não há grande estudo de mesa. Normalmente, sim, lemos a peça, nem que seja a sinopse, para termos uma ideia da história e vamos. O primeiro ensaio, normalmente, é uma conversa sobre a peça e, se calhar, logo no segundo dia, já começamos a brincar com alguma coisa. Às vezes a história é mais complicada; já nos aconteceu, na *Medéia*, de chegarmos a uma altura de perguntar: 'mas espera lá, por que é que ele teve que buscar o véu de ouro de não sei o quê? então vamos lá ler isso mais uma vez'. E lemos. De acordo com a peça e nossa dificuldade, então às vezes acontece de pararmos, um dia ou outro, para voltar a ler ou vamos lendo em casa e conversando. Mas, acima de tudo, o que interessa, realmente, é saber a história em seus pontos fortes. Nunca se acompanhou diretamente toda uma dramaturgia, porque isso é outra coisa, não é? Tal e qual, do início ao fim, com todas as suas referências e ligações, para criar conceitos e ideias, mas os momentos mais fortes sempre estão lá. E é com eles que vamos para frente.

PMG: *E esses pontos fortes da dramaturgia em que vocês se apoiam pra jogar chegam a ser determinados antes?*

JC: Não. Nós chegamos a uma sala de ensaio. Por exemplo, diz uma história, uma qualquer. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, tem a luta, a cena do veneno, o balcão... são as primeiras cenas que vêm à cabeça, não é? Então vamos lá lutar: 'como se luta? com espadas - não temos espadas, então, como crianças, brincamos de outros tipo de luta e testamos. Opa, isso é muito giro, funcionou, vai ficar'. E, se está funcionando, vamos mais, experimentar mais.

Com o John, levantamos muito material. E depois juntamos: 'bom, o que temos? temos isso, isso, isso e isso. Aí vemos se, com o que temos, dá pra contar a história. E pensamos? o que falta aqui?'

E também há a narração. Às vezes não é necessário criar uma cena só para dar uma determinada informação ou porque, se calhar, a informação cai melhor se contada. E fazemos isso.

Uma coisa que foi um ponto alto, mais a nível de texto, e tudo começou pela sinopse, foi a brincadeira, no *Édipo*, de dizer: 'mas espera lá, tu és tio do teu cunhado? Ou cunhado da tua sobrinha?'. E isso veio da necessidade de fazer a sinopse. 'Ah, mas espera lá, há mais relações... então opa, vamos buscar todas as relações possíveis'.

Então o texto, tanto de diálogo quanto de narração, enfim o texto que vem para a cena, pode vir de diferentes meios.

E levantamos, levantamos, levantamos, para depois matar filho, porque muita coisa não fica.

PMG: *Quando escolheram Macbeth, já intuía a potência que tinha para o jogo?*

JC: Já. Primeiro, Zé Garcia, quando fundou a companhia, ele fez a escola, que, naquela altura, tinha características bem diferentes. É uma história que, pra nós, dá muito jogo. Precisamos de um conteúdo mais universal, que dê jogo pra essa linguagem mais universal.

(...)

No começo, John pediu: 'contem a história'. De uma forma meio displicente, fomos contando e brincando. A certa altura, John diz: 'tragam um microfone'. Tu trazes uma coisa para experimentar, jogas com aquilo... então trazem três microfones. E aí, porque há os microfones, trazemos também os tripés... e aí há os fios. E vem a caixa de som. As brincadeiras incorporam esses objetos e vão crescendo. E depois, como estávamos a trabalhar com som, o Silvio, que é o designer gráfico do Chapitô e músico, diz que temos uma pedaleira, de outro espetáculo, que pode nos ajudar com efeitos. Podemos gravar no momento da cena e disparar depois. Outro aspecto que dá jogo no Macbeth é a coisa do ator-técnico. Há momentos em que a ação é técnica: 'vais lá, tiras o que há de se tirar aqui, a cena corre lá, como se fossem aqueles técnicos de concerto, vestidos de preto', estás a ver? Assumimos isso na frente do público e brincamos com isso também.

E depois como geras essa energia: tu não podes puxar muita energia, porque a cena não está contigo, está com eles; mas também não podes, nessa gerência de energia, fingir "ops, eu não tô aqui", porque aí é que vai chamar mais a atenção. É preciso, como tudo no teatro, encontrar a medida. E exige do ator a humildade de banalizar a sua cena, porque deve realizar tudo banalmente [risos].

Nós chegamos a um ponto com John que estávamos a pensar: 'por não controlamos as luzes do espetáculo também? controlamos tudo'. Colocamos essa hipótese, mas não fomos por aí porque, se calhar, não tínhamos tempo para explorar bem esse caminho. Fazemos tanta coisa em cena, que teve uma altura, logo no início da circulação, que às vezes ia para alguma zona sem saber para onde eu estava a ir. Não me lembrava, organicamente, de que aquele seria o momento de pegar o tripé ou de ligar o pedal, estás a ver? Se calhar, foi por isso que não investimos na operação de luz em cena; com o que tínhamos, a operação do áudio, já era muita coisa.

Chegamos a ver filmes - uma coisa que às vezes a gente faz é ver filmes que já fizeram das peças ou pura e simplesmente porque achamos que tem alguma coisa a ver. No processo de

Macbeth, especificamente, não aproveitamos nada diretamente, ou porque não gostamos ou porque não encontramos a ligação, mas pelo menos alimenta.

**Entrevista com Tiago Viegas, ator da Companhia do Chapitô, realizada no dia 7 de junho de 2015, no Miradouro da Graça, em Lisboa.**

Paula Mathenhauer Guerreiro: *De onde vem o processo do Macbeth? Por que esse texto? De onde vem a ideia?*

Tiago Viegas: Foi uma sugestão do nosso encenador - John Mowat. Nós trabalhamos comédia. Ele sugeriu esse texto, porque achava uma história bastante visual, que ele achou que poderia ser traduzida em comédia também. Os ingredientes estavam lá: a comédia vive do drama, o drama vive da comédia. Então foi isso: primeiro a sugestão do nosso encenador. E depois ficamos às voltas, procurando isso e aquilo. Até se comentou que aquilo poderia ser uma rádio-novela. E foi uma sugestão de Mowat: tragam um microfone. Atrás do microfone, veio o tripé e depois a [pluma]. Brincamos com os objetos. E a linguagem da companhia é esta: lidamos com códigos universais. É um teatro bastante visual.

PMG: *Qual é a porta de entrada do texto?*

TV: Nós lemos o texto e depois vamos para a sala improvisar. Cada um lê sozinho e depois tudo se desenvolve em improviso. Para identificar as situações, é sempre um processo muito coletivo: John vai sugerindo e nós também levantamos.

PMG: *Quais as regras do jogo?*

TV: Não sei se há regras. Nós queremos contar a história. E depois vamos vendo, dentro da história, o que interessa à nossa linguagem, que é cômica e muito visual. Pode até ser dramática. No suicídio de lady Macbeth, por exemplo, testamos várias maneiras de fazer o suicídio e, no caso, resultou na ação dela ao microfone gritando "aaaaahhhh...". Tem que chegar ao público.

PMG: *As situações sobre as quais improvisam, então, vão surgindo? Do texto dramático, não é feito um roteiro prévio?*

TV: Começamos a improvisar, a levantar material e depois vai fechando, fechando, fechando, até deixar tudo limpo e sabermos exatamente que aquele é o momento em que vais olhar para mim, eu vou olhar para o lado, etc. Ao princípio, parecemos crianças a brincar. Mas depois vai fechando, fechando, até ficar tudo precisamente no lugar.

PMG: *As improvisações envolvem objetos?*

TV: Se houver objetos, sim. É tudo muito livre. Posso dizer ao John: quero um caixote de madeira. Ele pode não querer. É muito livre, mas o olhar de fora conta muito.

PMG: *Há qualquer trabalho de texto antes da improvisação? Por exemplo, planeja-se que efeito se quer causar com uma determinada cena?*

TV: Isso há sempre. Nós estamos sempre à procura do riso, da comédia. Isso só vamos saber no contato com o público: o que funciona ou não. E às vezes há discussão: "ah, não, John, isso não funciona, vamos por ali". E vamos por ali. É um trabalho coletivo, sempre a partir do que acreditamos que vá funcionar.

PMG: *Ao longo do processo, vocês testam esse efeito cômico em ensaios abertos?*

TV: Não. Normalmente há uma pré-estreia, mas já bem no fim do processo.

PMG: *Vocês chegam a discutir em que a adaptação cômica altera o sentido do texto? Chegam a considerar a dimensão da fábula, do mito?*

TV: Eu acho que não. Isso é meu ponto de vista: não acrescentamos muito, nem tiramos muito. Mudamos o tempo. Deixou de ser drama e passou a ser comédia. É como contar história: os ingredientes estão lá todos.

PMG: *Existe uma preocupação, por exemplo, com a tradução que vão usar? Todos lêem o mesmo texto?*

TV: Isso eu não sei. Acho que não. Todos leram a mesma história, mas o texto somos nós que criamos. O texto foi criado por todos. Pode até ser uma linguagem muito corriqueira. Não é Royals Shakespeare Academy. Mas o propósito também não é esse. Nós falamos de uma maneira corriqueira, normal.

PMG: *Existe alguém, fora o John, que dê o olhar externo? Um dramaturgista, por exemplo, que vá costurando?*

TV: Não, somos nós.

PMG: *Que tipo de registro utilizam? Como retornam àquilo que deu certo? Filmam, por exemplo?*

TV: Não, raramente filmamos. Repetimos. É assim que fixamos. Só quando temos, por algum motivo, que interromper o processo por dois meses, por exemplo. Aí registramos um rabisco, para ter uma referência para retomar o trabalho. Não há um diário de montagem, mas, ao fim do dia, sempre se anota o que deu certo, e o que não deu nós riscamos...

PMG: *Quanto tempo durou o processo de Macbeth?*

TV: Dois meses e meio.

PMG: *E a frequência dos ensaios?*

TV: Das 10h às 6 da tarde. Folgamos um só dia.

PMG: *Desses dois meses e meio, qual é o tempo de trabalho de mesa?*

TV: Depende. Às vezes sentamos para ver o texto. O processo é na cena, do ator em cena. Às vezes levamos Shakespeare à cena... se achamos que devemos levar uma parte do texto, como está no livro, paramos e vamos a ele. De resto, o texto é sempre criado na cena. Há espetáculos em que o texto do autor não aparece nunca, como no Édipo, em que não há nada do Sófocles.

PMG: *Quando entra o texto de Shakespeare, aparece um novo registro, não?*

TV: Pode ser, pode ser. Mas é proposital.

PMG: *E quanto ao retorno sobre o espetáculo?*

TV: É um peça que tem boa repercussão entre o público.

PMG: *Como é a manutenção do espetáculo, em relação à frequência de ensaios?*

TV: Ensaíamos antes de apresentações. Quando se justifica, é claro. Se estamos trabalhando muito com uma peça, não há sentido em ensaiar antes da apresentação. Quando sentimos que a peça está começando a acumular pó, precisamos ensaiar para limpar o pó.

PMG: *Nesses dois anos desde a estreia de Macbeth, o espetáculo mudou muito?*

TV: Claro. Não mudou muito, mas há sempre muita coisa que muda. Uma coisa que um dia acontece, funciona e acaba por ser incorporada. O teatro também vive de acidentes.

PMG: *Vocês buscam transmitir, com essas paródias, alguma crítica? Por exemplo, no caso de Macbeth, pensam em uma crítica à ambição pelo poder?*

TV: Nós trabalhamos a comédia, e comédia pode falar de tudo, honestamente falando. Tens de arranjar o tempo para conseguires falar sobre determinados assuntos. Poderíamos estar a rir do Saddam Hussein a ser enforcado. Se você acertar o tempo. Macbeth é uma história super atual: o que acontece lá, naquela Escócia antiga, fala de ambição e de sangue - são códigos naturais, universais.

PMG: *Você acredita que as pessoas estejam afastadas da tragédia?*

TV: Não sei, não sou as pessoas. Eu trabalho com comédia.

PMG: *Como você descreveria o processo criativo do Chapitô?*

TV: Nós queremos contar a história. Então a gente sabe: temos que começar aqui e depois quais são os pontos-chave? É isto, isto, isto e isto. E é assim que vamos contar a história. A gente improvisa sobre estes pontos, que são fulcrais para a história. Há fatos que precisam ser contados para que a história seja apreendida, percebida.

PMG: *Sobre as improvisações...*

TV: No caso de Macbeth, foi o tempo inteiro com o John na sala de trabalho. Eu, o Ricardo, o Jorge e o John - éramos nós a tentar contar aquela história. O Zé também entrou depois. Éramos nós naquela sala, a ver o que funcionava ou não. John interrompe sempre que for necessário.

PMG: *Ele direciona a improvisação? Puxa fios do que está vendo?*

TV: Pode até sugerir coisas, com certeza. É sempre um misto de sugestões dele e nossas. É uma pessoa muito generosa ao encenar. Dá-nos muita liberdade. Mas às vezes diz: 'chega, isso não funciona, chega!'.

**Trechos de breve conversa com José Carlos Garcia, diretor artístico da Companhia do Chapitô, realizada no dia 11 de junho de 2015, na sede do grupo, em Lisboa.**

Paula Mathenhauer Guerreiro: *Há uma predileção do Chapitô por trabalhar com dramaturgia clássica?*

José Carlos Garcia: Há textos até clássicos que não têm um ato físico que nos interessa, percebes? Buscamos textos que sugerem logo imagens físicas - a linha da companhia é mais essa. Essa desconstrução é a marca. Mas as pessoas precisam saber a história. Os clássicos são interessantes por causa disso: como as pessoas conhecem mais, é mais fácil comunicar.

Agora estamos começando um processo novo. Electra. Já temos várias imagens: vamos utilizar uma banheira antiga e um pano.

PMG: *Essa escolha vem da leitura da peça, foi alguma parte da história que sugeriu?*

JCG: Não exatamente. Talvez a banheira tenha ficado na nossa cabeça, porque antes lemos Agamêmnon. A banheira é interessante porque tens muitos usos cênicos: dá para ser um túmulo, dá para ser um barco, dá para muitas coisas. Depois, já o pano veio do Rei Lear, que também pensamos em fazer, mas era muito complicado. Conheces bem essa peça, não é? Tem a história de Rei Lear, mas depois também tem a história de Edgar e Edmundo. Era complicado, porque tinha um leque de personagens enorme em jogo, e a ideia era que Nadia [Santos, atriz] fizesse sozinha.

**Trechos de um encontro de orientação, realizado com a Profa. Dra. Maria João Brilhante, orientadora da pesquisa desenvolvida em Portugal, no dia 8 de abril de 2015, na Universidade de Lisboa.**

Maria João Brilhante: Continuamos a ter textos em que rimos. Mas a comédia enquanto gênero, a comédia tradicional, desapareceu. Ficou o modo cômico. Assim como desapareceu

a tragédia, mas continuam a haver textos que falam da humanidade sob o ponto de vista trágico.

(...)

É importante discernir a tragédia do trágico, a comédia do cômico. O drama entendido como conflito. O que aconteceu? Ainda vamos ao teatro para ver conflitos. Conflitos que depois têm uma resolução.

Paula Mathenhauer Guerreiro: *Para mim, o grande desafio é entender o que se processa na mudança do gênero em Macbeth.*

MJB: Sim, é o grande desafio. Para mim, são duas coisas: a mudança do registro - portanto, o gênero vai ao ar, a tragédia acabou, o cômico coloca em causa a tragédia, o cômico interpela a tragédia - e o desaparecimento do texto, que passa todo ao corpo dos atores. O texto não existe. Na verdade, não existe literalmente. O texto está no corpo, como se fosse uma tatuagem. Nós reconhecemos pequenos pedaços do texto - da fábula, sem dúvida -, mas até do texto mesmo, porque somos capazes, em certa medida, de projetar o que eles diriam.

PMG: *Isso não acontece porque conhecemos o texto? Funciona igualmente com quem não o conhece?*

MJB: Absolutamente. Eu acho que o que eles apostam - e isso se comprova no histórico da companhia - é em textos que as pessoas conhecem, mesmo que não tenham lido. O trabalho deles, com o John Mowat, consiste em primeiro selecionar as situações e depois o trabalho é todo feito em torno dessas situações, enquanto o espetáculo, pouco a pouco, vai se construindo. Como são quadros construídos a partir de improvisações, ou eles chegam a um apuro na forma como as coisas se ligam e fazem referência uma a outra ou fica muito frágil e dependente só da capacidade do ator e, se o ator fraqueja, desmorona tudo. Quando vi o Édipo deles, talvez tenha sido um dia ruim: pareciam faltar ritmo, criatividade. E aí não há nada.

Como não há o texto - ou há só no corpo dos atores -, há o trabalho da narrativa, de seleção de cenas e preenchimento. Com essa forma de trabalhar, eles só podem escolher textos conhecidos mesmos - a Bíblia, Os Lusíadas, etc. É por isso que encenam Shakespeare: são canônicos e apelam a uma verdade universal.

(...)

É interessante perceber o jogo que o Chapitô estabelece. Como se fosse o teatro épico, de Brecht, eles estão sempre, um bocadinho, a olhar para si próprios, para a sua própria

personagem e para aquilo que estão a fazer enquanto atores. Portanto, uma parte do cômico e do efeito da paródia vêm daí. Nos momentos em que isso acontece, há muita comunhão, porque eles estão mais próximos do público do que da cena e da ficção.