



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ISABELA FERNANDA AZEVEDO SILVEIRA

**O LUGAR DO ESPECTADOR NA DRAMATURGIA DE ARMAND
GATTI: ENGAJAMENTO POLÍTICO, COOPERAÇÃO TEXTUAL
E PERFORMATIVIDADE**

Salvador
2011

ISABELA FERNANDA AZEVEDO SILVEIRA

**O LUGAR DO ESPECTADOR NA DRAMATURGIA DE ARMAND
GATTI: ENGAJAMENTO POLÍTICO, COOPERAÇÃO TEXTUAL
E PERFORMATIVIDADE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora Prof. Dra. Antonia Pereira Bezerra

Salvador
2011

Sistema de Bibliotecas da UFBA

S587 Silveira, Isabela Fernanda Azevedo.

O lugar do espectador na dramaturgia de Armand Gatti: engajamento político, cooperação textual e performatividade / Isabela Fernanda Azevedo Silveira. - 2011.
165 f.: il.

Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Antonia Pereira Bezerra

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2011.

1. Teatro francês - Poética. 2. Gatti, Armand, - Crítica e interpretação. 3. Teatro - Dramaturgia.
I. Bezerra, Antônia Pereira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, III. Título.

CDD – 790

CDU – 840




Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

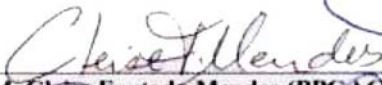
ISABELA FERNANDA AZEVEDO SILVEIRA

**“O LUGAR DO ESPECTADOR NA DRAMATURGIA DE ARMAND GATTI:
ENGAJAMENTO POLÍTICO, COOPERAÇÃO TEXTUAL E PERFORMATIVIDADE”**

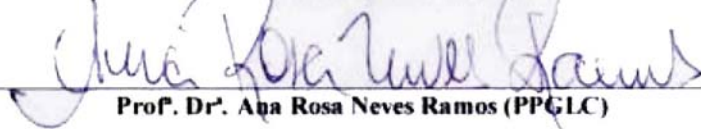
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonia Pereira Bezerra (orientadora)



Prof. Dr. Cleise Furtado Mendes (PPGACUFBA)



Prof. Dr. Ana Rosa Neves Ramos (PPGIC)

Salvador, 8 de junho de 2011.

Eu dedico este trabalho à Coragem.

A coragem de morrer para renascer quando necessário. De se (re)fazer a partir dos mais duros tropeços e fracassos.

A coragem de se manter presente mesmo quando tudo dá errado antes de dar, de algum modo, tudo certo.

Eu dedico este trabalho à minha própria Coragem em suportar meu reflexo quando ele me desagradava.

(...)

Sigamos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos, colegas e mestres pela constante motivação e incentivo.

Agradeço à minha orientadora, especial inspiração desde o primeiro momento que a conheci.

Ao Núcleo VAGAPARA, fonte inesgotável de afeto e crença no fazer artístico, no desenvolvimento pessoal e na superação de desafios.

Às tantas parcerias de jornada por me levantarem todas as tantas vezes em que insisti em parar no meio do caminho.

EPÍGRAFE

Agora, as peças estão aí. Reunidas. Como uma diáspora escapando num só golpe a seu destino de errância. A seu exílio.

Palavras privadas de pátria. (...). Todas aí, agora, como que se precipitando à grande confrontação final (apenas não atenderam o chamado aquelas que ainda não tinham sido escritas). Mas todas, também, lembram-se da lenda dos povos em diáspora que sabem que existem apenas duas maneiras de pôr fim à dispersão: a Terra Prometida ou a vivência forçada do extermínio.

(Michel Séonnet)

Là où l'homme est plus grand que l'homme, où il prend enfin la mesure de sa démesure.

(Armand Gatti)

RESUMO

O objeto da dissertação é a poética do jornalista, poeta, escritor, diretor teatral, dramaturgo e cineasta **Armand Gatti**, tendo como critério norteador do presente trabalho sua atuação como **dramaturgo**. No universo de suas peças escritas e publicadas, me concentro naquelas que compõem o *Pequeno manual de guerrilha urbana* (1968), uma compilação de quatro peças curtas de temática política, escritas pelo autor durante e logo após os eventos de maio de 1968 na Europa. A partir das quatro peças que compõem o Pequeno Manual, comparo a produção gattiniana com a de dois outros autores, o alemão Bertolt Brecht e o brasileiro Augusto Boal, apresento uma amostra da produção dramaturgica gattiniana - por meio da tradução integral do texto *A máquina escavadora ou para entrar no plano de cerceamento da Colônia de Invasão Che Guevara* - e demonstro os esforços do autor para prever a participação do espectador teatral desde o momento de escrita de seus textos. Através de suas teorias, Anne Ubersfeld, Jean-Jacques Roubine, Luiz Fernando Ramos, J. Austin e Umberto Eco são os principais autores que oferecem suporte para meu trabalho, em especial na análise das marcas paratextuais inscritas na escrita gattiniana e na relação de sua escrita dramaturgica com a participação dos espectadores das encenações que dela resultam.

RÉSUMÉ

L'objet de ce travail est la poétique du journaliste, poète, écrivain, metteur en scène, dramaturge et cinéaste Armand Gatti. Les critères de orientation adoptés a cette étude sont son travail notamment aux textes théâtrales de cet artiste monégasque basée en France depuis 1924. Dans l'univers de ses écrits et pièces publiées je me concentre sur ceux qui composent *Le Petit Manuel de Guérilla Urbaine* (1968), une compilation de quatre pièces courtes de thème politique, écrites par l'auteur pendant et peu après les événements de mai 1968 en Europe. En utilisant les parties qui composent le Petit Manuel pour extraire un échantillon de la production de l'auteur, je compare ses œuvres avec des deux autres hommes: l'allemand Bertolt Brecht et le brésilien Augusto Boal. Par ici je présent une traduction intégrale du texte *La Machine Excavatrice – Pour entrer dans le plan de défrichement de la colone d'invasion Che Guevara* afin de démontrer les efforts de l'auteur pour assurer la participation du spectateur à partir de la création de leurs textes. Par leurs théories, Anne Ubersfeld, Jean-Jacques Roubine, Luiz Fernando Ramos, J. Austin et Umberto Eco sont les principaux auteurs qui soutiennent mon travail, en particulier dans l'analyse des marques paratextuels de Gatti entrés par écrit et par rapport à leur dramaturgie.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ARMAND GATTI – O MILITANTE E O ARTISTA	19
2.1 AUGUSTE, LAETITIA E DANTE: COMBATENDO NO CAMPO DO OUTRO	19
2.2 DE DANTE A ARMAND; DE PARA-QUEDISTA A JORNALISTA	23
2.3 O INGRESSO NO TEATRO	27
2.4 GATTI NA ANTE-SALA DE MAIO DE 1968	32
2.5 O MAIO DE 68 E O PEQUENO MANUAL DE GUERRILHA URBANA	36
2.6 AS MINI-PEÇAS E SUAS FÁBULAS POLÍTICAS	40
2.7 O PEQUENO MANUAL: RIGOR ESTÉTICO E IDEOLOGIA POLÍTICA	51
2.8 EM BUSCA DE UMA PALAVRA ERRANTE	54
3 DO TEXTO À CENA OU O PEQUENO MANUAL E OUTROS DIÁLOGOS POSSÍVEIS	58
3.1 DO TEXTO À ENCENAÇÃO: O CAMINHO DE ARMAND GATTI	58
3.2 OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE GATTI, BOAL E BRECHT	63
3.3 GATTI E BOAL: DIFERENTES ESTRATÉGIAS	66
3.4 GATTI E BRECHT: ECOS E SEMELHANÇAS	77
3.5 A DRAMATURGIA DE GATTI E O PAPEL DA REPRESENTAÇÃO	81
4 A MÁQUINA ESCAVADORA - PARA ENTRAR NO PLANO DE CERCEAMENTO DA COLÔNIA DE INVASÃO CHE GUEVARA.....	88
5 A ESCRITA PERFORMATIVA DE ARMAND GATTI	122
5.1 A TRAJETÓRIA DA PALAVRA ERRANTE	122
5.2 TEATRO E DRAMA, PALCO E TEXTO, ESPECTADOR E LEITOR	124
5.2.1 Uma nova teoria para o teatro	126
5.3 AS TEORIAS DE UMBERTO ECO APLICADAS AO TEATRO DE GATTI....	128
5.3.1 O leitor e a construção da obra	130

5.3.2 Indicando caminhos ao leitor	132
5.3.3 Obras “abertas” e obras “fechadas”	135
5.3.4 Leitor-empírico e Leitor-modelo	137
5.4 O ESPECTADOR-MODELO DO PEQUENO MANUAL DE GUERRILHA URBANA.....	139
5.5 PERFORMATIVIDADE NA DRAMATURGIA DE A. GATTI.....	143
5.5.1 A escrita didascálica como encenação potencial	151
5.5.2 As didascálias do <i>Pequeno manual</i> e a tentativa de agenciamento de uma cena mobilizadora	154
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	166

1. INTRODUÇÃO

O objeto desta investigação é a poética do jornalista, poeta, escritor, diretor teatral, dramaturgo e cineasta **Armand Gatti**. Nascido no principado de Mônaco em 1924 e radicado na França a partir da década de 1950, A. Gatti transita por diversas linguagens artísticas e também pelo jornalismo, tendo recebido prêmios e reconhecimento por produções diversas como reportagens e peças de teatro¹.

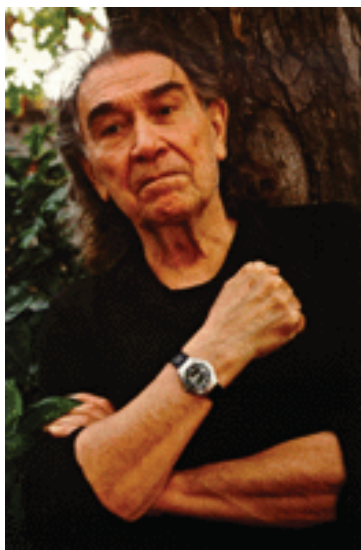


Fig. 1: Armand Gatti²

Detentor de um currículo que revela uma intensa atividade profissional em todas as linguagens a que se dedica, não seria possível desenvolver esta pesquisa sem operar um recorte na extensa obra de Armand. Passo, então, à necessária demarcação da área na qual irei circular ao longo deste estudo, sob pena de, sem o fazer, criar a falsa expectativa de ser capaz de prestar contas de todos os domínios da atuação profissional de A. Gatti ao longo de aproximadamente seis décadas de atividades.

¹ Algumas das premiações do autor, por ordem cronológica: Prêmio Albert Londres (1954); Prêmio Fénelon por « Le Poisson noir » (1958); Prêmio da crítica no Festival de Cannes por « L'Enclos » (1961); Prêmio de melhor direção no Festival de Moscou por « L'Enclos » (1961); Prêmio da revista « Jeune cinéma » por « Nous étions tous des noms d'arbres » (Cannes 1982); Grande Prêmio nacional de teatro (Ministério da Cultura francês, março 1988); Medalha vermelha Picasso, concedida pela UNESCO por sua contribuição excepcional para o desenvolvimento do teatro em nosso tempo (maio 1994); Cavaleiro da Legião de honra (1999); Comandante das Artes e Letras (2004); Prêmio de teatro da Sociedade dos Autores (França, 2005); Grande medalha vermelha da cidade de Paris (2007). (GATTI,)

² Foto de Marc Attali. (ATTALI,)

A versatilidade do autor eleito é um grande atrativo não apenas para mim como para qualquer um que ouse abordar sua poética. Ceder à tentação de abordar indiscriminadamente suas várias facetas profissionais seria contra indicado, não somente pelo volume de material existente mas principalmente porque a proximidade das áreas de criação por ele acessadas tende a gerar muitas confusões e equívocos na utilização de conceitos e na aplicação das teorias, equívocos em que, obviamente, não desejo incorrer aqui. O meu interesse é em seu trabalho como **homem de teatro**, deixando de lado, portanto, sua produção como cineasta e, mais recentemente, algumas incursões como artista visual. Já suas atividades como escritor e poeta estão indiretamente incluídas em meu enfoque, mas fundamentalmente no que se refere a seus escritos para a cena.

Como Gatti é autor de mais de trinta peças teatrais, diretor de sua *troupe* e já realizou inúmeras montagens com seus atores e outros artistas convidados, até mesmo a decisão de abordar uma única área de sua atuação demanda de mim uma objetividade nesta escolha. Desta maneira, desejo deixar claro que o norteador do presente trabalho é a obra de Armand Gatti como **dramaturgo**.

A minha escolha se dá por dois motivos, sendo um de ordem objetiva e outro sendo absolutamente subjetivo. Objetivamente, opto por me concentrar na sua realização como dramaturgo por não deter material bibliográfico relevante sobre sua atuação como encenador ou diretor; mesmo consciente de que seria possível obtê-lo, não acredito que o que viesse a reunir fosse necessariamente mais interessante do que as suas peças escritas e publicadas, reunidas no livro *Oeuvres théâtrale* (GATTI, 1991), publicação que reúne quarenta e quatro peças teatrais do autor entre 1954 e 1991, sendo vinte delas publicadas pela primeira vez. Este rico material é uma das principais fontes bibliográficas desta dissertação, incluindo os textos introdutórios a cada uma das peças, escritos pelo jornalista Michel Séonnet, que assina igualmente a introdução geral do livro. Grande conhecedor da obra de A. Gatti, M. Séonnet fornece informações muito esclarecedoras do contexto histórico de criação dos textos e da importância de cada um deles na trajetória profissional de Gatti, das quais me valho em todos os capítulos deste trabalho.

No universo de suas peças escritas e publicadas, concentro-me naquelas que compõem o *Pequeno manual de guerrilha urbana* (1968), uma compilação de quatro peças curtas de temática política, escritas durante e logo após os eventos de Maio de 1968 na Europa. As peças do *Pequeno Manual* são *Um dia na vida de uma enfermeira ou O porquê dos animais domésticos*; *Os planaltos ou cinco lições para pesquisa sobre o Vietnã para uma estudante de maio*; *A máquina escavadora ou para entrar no plano de cerceamento da colônia de invasão Che Guevara* e *Não perca tempo com um título – O que colocar no lugar? Uma rosa branca*³. O contexto de criação dessas peças, seu conteúdo e as implicações político-sociais dessa produção na poética gattiniana são tema do capítulo dois.

Retornando às motivações de minha escolha pela dramaturgia de Gatti, de maneira menos pragmática mas igualmente válida, está o meu interesse pessoal pelo idioma francês, língua materna do autor eleito. Estudante da língua francesa em nível extracurricular - tendo-a como objeto de meu aprendizado antes mesmo do tão popular idioma inglês - vi-me arrebatada pela beleza e potência imagética da escrita gattiniana quando ainda estava na graduação; naquele momento, tive oportunidade, conforme explicarei mais adiante, de acessar as peças de A. Gatti no seu idioma original e isso fez toda a diferença na minha decisão de me debruçar sobre sua produção. Na mesma ocasião, lembro de ter ficado bastante surpresa por não haver tradução de suas peças em língua portuguesa e, de certa maneira, este trabalho visa, também, tornar acessível a um maior número de pessoas a produção dramaturgica desse grande artista, considerando que consta no corpo desta dissertação a tradução integral de uma de suas peças. Já que foram seus escritos que me despertaram o interesse por sua poética - e não registros de suas montagens, por exemplo - nada mais coerente do que partir daí para analisar sua obra.

Tendo em vista que a produção artística gattiniana não pode ser dissociada de sua ação como militante e cidadão em momento algum, é com a biografia do autor que inicio o primeiro capítulo, apresentando os eventos pessoais de sua vida, marcando

³ *La Journée d'Une Infirmière ou Pourquoi des animaux domestiques*; *Les Hauts Plateaux ou Cinq leçons à La recherche du Vietnam pour une lycéenne de Mai*; *La Machine Excavatrice e Ne pas perdre de temps sur un titre – Que mettez-vous à la place? Une rose Blanche*. Todas de 1968. (GATTI, 1991, p 219 a 406). Tradução minha.

profundamente sua relação com a língua e com a sociedade, culminando assim na busca de uma *palavra errante*. Aí constam também os resumos das quatro mini-peças que integram o Pequeno Manual de Guerrilha Urbana, a localização de cada uma delas no universo criativo do autor e uma análise dos seus aspectos dramáticos em comum, em um recorte que reafirma e legitima os propósitos gattinianos de um teatro libertador.

No capítulo seguinte, intitulado “Armand Gatti e outros diálogos possíveis”, comparo a produção gattiniana com a de dois outros autores, o alemão Bertolt Brecht e o brasileiro Augusto Boal. Há inúmeros traços semelhantes entre os três autores e, tendo em vista a pouca difusão da poética gattiniana entre os leitores e pesquisadores brasileiros, apresentar as semelhanças existentes com a obra de B. Brecht e A. Boal pode auxiliar aqueles que desconhecem a produção gattiniana e pretendem conhecê-la por meio desta dissertação. Neste capítulo, valho-me de escritos de Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Jacques Roubine e Bernard Dort, com vistas a localizar historicamente esses artistas e a relação de suas obras com a militância política.

Já no capítulo terceiro, o objetivo central é apresentar uma amostra da produção dramática gattiniana, por meio da tradução integral de uma das peças do Pequeno Manual de Guerrilha Urbana. O texto *A máquina escavadora ou para entrar no plano de cerceamento da colônia de invasão Che Guevara* foi escolhido por acreditar que nele os princípios orientadores do teatro gattiniano estão mais visíveis do que nos demais textos, fruto de um melhor desenvolvimento da temática e da adoção de procedimentos de escrita orientados para uma melhor compreensão da cena.

Sobre o processo de tradução da peça teatral escolhida, vale uma ressalva ao leitor deste trabalho: mais do que perseguir um espelhamento linguístico da obra original, lancei-me em um projeto de recriação daquele texto no nosso idioma brasileiro, tentando me concentrar na fidelidade à dramaturgia gattiniana sobre qualquer aspecto. Se, por um lado, é óbvio que me vali do meu conhecimento dos dois idiomas exigidos para realização da tarefa proposta - sendo o francês no original gattiniano e o português no meu trabalho -, é necessário ressaltar que o resultado presente no terceiro capítulo não corresponde a um texto rigidamente dentro de padrões do campo da tradutologia, em especial no que o liga a aspectos gramaticais. Talvez fosse apropriado afirmar que o

material está mais próximo de uma transposição didática para permitir ao leitor observar os aspectos da escrita gattiniana aos quais me refiro de forma recorrente do que de uma tradução no sentido usual do termo.

No entanto, ainda que não comprometida com valores linguísticos adotados por tradutores *stricto sensu*, a tarefa empreendida não foi feita sem qualquer critério. A peça foi traduzida a partir da perspectiva de Umberto Eco, apresentada através de seu livro *Quase a mesma coisa* (2007) no sentido de ter a tradução mais como um processo de adaptação da obra - com os devidos ajustes semânticos que a língua de destino demandar - do que como transposição de um conteúdo de um idioma para outro. A tese de doutorado do professor Marcos Barbosa de Albuquerque (2008) me ofereceu suporte para tal procedimento. Nela, o autor defende a tradução como um ato da *poiésis*, apostando na dimensão criativa dessa tarefa e localizando-a muito mais próxima à atividade do dramaturgo do que se poderia pensar de início. É desse seu posicionamento que me valho para respaldar a estratégia aqui adotada: o terceiro capítulo respeita os aspectos linguísticos intrínsecos à empreitada de uma tradução desse porte, mas se concentra, sobretudo, em tornar a peça *A máquina escavadora* acessível a qualquer leitor, para subsidiar especialmente o conteúdo do quarto e último capítulo deste trabalho.

Após apresentar, no primeiro capítulo, a biografia de Armand Gatti e os valores norteadores de seu teatro; revelar, no segundo capítulo, a semelhança da poética gattiniana com a de outros autores engajados na construção de uma cena política e capaz de mobilizar o espectador; trazer, no capítulo seguinte, uma amostra de sua vasta dramaturgia, destino o quarto e último capítulo para a análise da escrita gattiniana à luz de teorias que discutam as relações virtuais entre um autor no momento de elaboração de uma peça teatral e os demais sujeitos envolvidos na materialização de tal texto em cena, inclusive no que concerne aos espectadores. Tendo como ponto de partida a compreensão de que A. Gatti pretende engajar, de alguma maneira, todos os sujeitos que tomam contato com seu teatro, parto para a abordagem de dois aspectos de sua dramaturgia: a relação com aqueles que irão realizar cenicamente seu texto e a tentativa de orientação do espectador sobre os propósitos de sua peça, sempre tomando como referência as peças do *Pequeno manual*.

No que concerne à relação com os agentes da encenação (diretor/encenador, atores e técnicos), trato principalmente das rubricas e marcas paratextuais que orientam a materialização dos textos, através das quais o autor deixa claro seu desejo de que a dimensão capaz de sensibilizar os espectadores seja conservada e, paralelamente, como não apenas ele orienta a encenação como igualmente contribui para a construção de uma platéia receptiva às ideologias de sua palavra errante.

Nesse capítulo final, valho-me do conceito de performatividade de J. Austin, mas não em sua dimensão estritamente linguística e sim por meio de estudos realizados por alguns autores que buscaram aplicações práticas da sua teoria a outras áreas do conhecimento. Eu me volto especialmente para aqueles que exercitaram uma transposição do pensamento austiniano para o Teatro, no tocante à abordagem da relação texto dramático x representação teatral. Neste sentido, recorro a um artigo de Antônia Pereira Bezerra⁴, intitulado *Não atirem no dramaturgo, é apenas uma questão de performatividade!* (BEZERRA, 2007), onde a pesquisadora se refere à encenação virtual que todo dramaturgo empreende no momento da escrita de um texto, colocando-o sempre em relação a um espectador igualmente projetado.

Através de suas teorias, Anne Ubersfeld, Jean-Jacques Roubine e Luiz Fernando Ramos também me oferecem suporte, em especial na análise das marcas paratextuais inscritas na escrita gattiniana. Por fim, os estudos de narratologia de Umberto Eco são igualmente acessados no capítulo, pelo instrumental teórico oferecido no que concerne à abertura da obra de arte e às relações entre autor-modelo e leitor-modelo. São teorias voltadas novamente ao domínio da linguística, mas que atualmente permeiam diversas áreas do conhecimento onde a tríade destinatário – mensagem – receptor está presente. U. Eco surge aqui porque compreendo que A. Gatti não apenas prevê os espectadores do *Pequeno manual* como também, em nome do efetivo engajamento dos mesmos como co-criadores de suas peças, realiza claros esforços colaborativos para a ‘construção’ desses destinatários ideais, através de indicações mais ou menos explícitas sobre a melhor maneira de lidar com a mensagem veiculada pela obra ali presente.

⁴ Antônia Pereira Bezerra é atriz e dramaturga graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (1993); Mestre em Litterature Française (DEA) pela UNIVERSITÉ DE TOULOUSE LE MIRAIL (1994); Doutora em Lettres Modernes - UNIVERSITÉ DE TOULOUSE LE MIRAIL (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela UNIVERSTITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL.

Introdução finalizada, passo então ao primeiro capítulo desta dissertação, o qual inicio oferecendo ao leitor um panorama da vida do autor Armand Gatti, um personagem com vivências tão marcantes quanto os personagens que permeiam seu universo dramaturgico.

2. ARMAND GATTI – O MILITANTE E O ARTISTA



Figura 2. Armand Gatti⁵

2.1 AUGUSTE, LAETITIA E DANTE: COMBATENDO NO CAMPO DO OUTRO

Na biografia de Armand Gatti, disponível em seu site oficial, o biógrafo e amigo Marc Kravetz faz referência aos inúmeros inícios possíveis da história de vida desse personagem quixotesco: a aventura começa com seu ingresso na Resistência francesa, em um buraco gelado na floresta de Berbeyrolle, no departamento francês de Corrèze; começa também em um campo de concentração em Linderman, sob a matrícula 17173, donde foge a pé tempos depois; a história começa nos *fronts* de guerras dos principais conflitos do século XX; a história, eu acrescentaria, começa mais uma vez após o fracasso de sua estréia no TNP, ao lado do mestre Jean Vilar.

Armand Gatti tem uma vida marcada por recomeços e guinadas, uma constante capacidade de reinvenção que permanece até os dias atuais, aos 87 anos de idade. Mas, certamente, a história de Dante Saveur Gatti (o nome Armand foi adotado a partir de sua atuação como jornalista, aos 21 anos), começa quando seus pais se conhecem e se casam: a combinação da ideologia anarquista do varredor de ruas Auguste e do instinto materno da arrumadeira Laetitia, ambos imigrantes piemonteses de ascendência italiana, é definitiva na construção da visão de mundo muito particular desse nosso homem de teatro.

⁵ Autor desconhecido. (IMAGESFROM.US.)

O pai do jovem Dante era semi-analfabeto, mas um exímio contador de histórias e ensinava para o filho os ideais anarquistas desde sua infância. Antes de ingressar na luta sindical em Mônaco, o pai de Gatti tinha participado da tentativa de construção de um anti-estado anarquista na Patagônia, empreitada que dura poucos dias e termina tragicamente, com o varredor fugindo para os Estados Unidos. Lá, é colocado dentro de um saco, esfaqueado e lançado em um lago; escapa magicamente e retorna a Mônaco. Anos depois, Auguste morre golpeado na cabeça durante uma manifestação sindical em seu país, quando o filho tinha apenas 15 anos.

O pai de Gatti sempre se referia “à grande noite”, a Revolução que ele estaria, junto com os outros anarquistas, em vias de realizar. Inspirado no desejo paterno de fazer alguma coisa para alterar a realidade à sua volta, o menino Dante rezava todas as noites para São Francisco de Assis, pedindo ao santo que a Revolução ainda não tivesse sido feita quando ele acordasse; pelo menos não sem sua participação.

Hoje em dia, em minha solidão, me vem à memória a grande preocupação que eu tinha quando era pequeno: acordar um dia e a revolução já ter sido feita (...) Um dia, eu tomei consciência que o que eu queria chamar de revolução, se existe, não poderia ser vencido se não pela linguagem. Quando isso apodrece, a revolução apodrece. (CHOLLET, 1998, s/n, Tradução minha. Grifo meu)

Essa forma de compreender a linguagem como um instrumento concreto de luta veio, por sua vez, de sua mãe Laetitia. Afinal, havia sido ela que, ao saber que Dante recebera de seus coleguinhas o apelido jocoso de ‘Salame’, passou a insistir para o pequeno aprender a combatê-los em seu próprio campo: o idioma francês.

A língua, eu tinha necessidade de devorá-la em todas as suas formas, de viver com ela. Esta necessidade se tornou mais forte do que tudo. Neste sentido, a língua se tornou mais do que uma família, mais do que uma nacionalidade, mais do que um país, ela se tornou a minha própria existência. No começo só precisava ser mais forte do que os franceses em seu próprio terreno. Começa com uma história de ortografia e gramática, depois você entra no jogo e ela te conduz a um maquis⁶. (CHOLLET, 1998, p.)

⁶ O original *maquis*, em nosso idioma, mantém a mesma grafia ou pode ser aportuguesado para *maqui*, sem a letra ‘s’. Trata-se de um tipo de vegetação mediterrânea, caracterizada por solo silicioso, arbustos baixos mas muito densos e de difícil penetração. Durante a ocupação alemã, os resistentes franceses se refugiaram nesses locais, normalmente armados, compondo assim os chamados *maquisards*. Não há um correspondente em nossa cultura para esta palavra, sobretudo uma que mantenha a relação com as características naturais de um tipo de relevo específico. Mesmo com a perda da imagem que o original francês sugere, seria válida uma tradução analítica para *campo de refúgio e resistência*, combinando assim a noção de resistir e de ser protegido pela vegetação.

A tarefa que sua mãe lhe destinara foi, de fato, cumprida pelo jovem Dante: ele não apenas se torna um amante desse idioma como termina por adotar a palavra como contínuo caminho de libertação para a dura realidade de filho pobre de imigrantes. Neste sentido, ao acessar a biografia gattiniana, fica claro que a influência de seus pais em seu trabalho como artista não deve ser reduzida unicamente à dimensão afetiva. Contando e recontando centenas de vezes as histórias de sua infância, Gatti confirmou a importância daqueles anos na sua forma de se colocar no mundo, nas escolhas artísticas e políticas feitas ao longo de sua vida adulta. A crença na palavra como força de transformação - atualmente ensinada por ele a seus *loulous*⁷ - é um legado da infância marcada pelo combate diário contra suas limitações.

Outra parte significativa daquilo que caracteriza sua poética provém do desejo de manter viva a memória de seu pai, através de uma produção artística repleta de ideologia:

‘Quando se trata de lutar por alguma coisa, de iniciar uma busca na literatura, eu sempre tentei reencontrar a dimensão Auguste do mundo’, dirá ele mais tarde em um livro de entrevistas (...). ‘Se eu escrevi, era também uma maneira de não deixar a mensagem de Auguste morrer, de continuar um pouco o que ele era, o que ele desejaria, o que ele sonharia. (...) Mas o poeta, o homem que era o portador das imagens, portador das idéias, portador da desmedida, era Auguste’. (CHOLLET, 1998, p.)

Atento aos valores de seus pais, o jovem Dante segue combatendo a realidade que lhe fora imposta. Talvez por isso tenham sido suficientes tão poucos anos para ele passar do uso da palavra como forma de vencer os coleguinhas de escola ao ingresso na Resistência Francesa propriamente dita. Aos 18 anos, Dante Gatti chega ao maquis na floresta de Berbeyrolle, no departamento francês de Corrèze, arrastando seus livros em meio aos campos gelados, livros dos quais não se separou em momento algum. Afinal, ali estavam as únicas armas com que tinha aprendido a combater até então. Era 1942, e, durante o refúgio, permanece um bom tempo escondido em um buraco na montanha, vivência que lhe permitiu desenvolver uma forma própria de se libertar de seus medos. Diz Gatti em uma entrevista concedida a Chloé Hunzinger para *Revue de Ressources*:

Existe um lugar em minha vida que eu privilegio: o maquis, o buraco onde eu estava durante a resistência. É daí que vem minha sensibilidade. Essa experiência foi fundamental para mim. Coisas como a condenação à morte, ser refém, esperar por partir todas as manhãs... nos coloca em um estado de

⁷ Em francês o termo é utilizado para se referir aos marginais (ou marginalizados, de acordo com o ponto de vista adotado), e teria uma boa tradução em português como ‘lobinhos’.

espírito para que, quando fuzilarem o corpo, alguma coisa já esteja longe dali. (HUNZINGER. 1996. Tradução minha)

Capturado em 1943 junto a outros resistentes, é enviado para o campo de concentração de Linderman, na Alemanha. Ali, a sua relação com a língua permanece intocada e, mesmo sendo torturado pelos nazistas, recita poesia para seus carrascos. Assim como se refugiara nos livros durante o período da Resistência, para resistir à vida no campo de concentração ele desenvolve na sua cabeça uma epopéia com mais de dois mil versos alexandrinos tendo as árvores como tema. Seus entrevistadores contam que ele pode, até hoje, recitar longas passagens dessa epopéia para incrédulos ouvintes, sempre com grande eloquência.

No campo de Linderman, é condenado à morte menos de um ano depois, mas liberado da sentença *in extremis* devido a sua pouca idade. Foge então a pé da Alemanha e chega até Londres, onde se alista no SAS⁸ inglês. É lá que se torna pára-quedaista e permanece no combate contra as forças alemãs entre 1943 e 1944.

Se suas vivências ainda na infância o marcaram, no tocante aos anos da II Guerra Mundial isso se aprofunda: foram experiências fundamentais que influenciaram toda sua trajetória artística. Uma situação em particular, vivida no campo de concentração, foi definitiva para a incursão, anos mais tarde, de A. Gatti, pelo mundo do teatro: uma representação realizada por três rabinos lituanos encarcerados com ele durante os dias de Linderman.

(...) uma peça, a mais rudimentar, mas também a mais essencial que poderia ser. Ela consistia em três frases: *‘Ich war, ich bin, ich werde sein.’* ‘Eu fui, eu sou, eu serei’. Ela evocava primeiramente o passado, o pogroms⁹, a diáspora, depois a realidade presente, aquela do campo de concentração, e finalmente um futuro improvável. Diante daqueles homens que imitavam a circularidade de uma errância eterna, Gatti vê algo inacreditável se produzir: os prisioneiros sorriem. O teatro permite colocar em perspectiva a realidade do campo. Ele introduz a possibilidade de uma distância e, da mesma forma, de uma grandeza, de uma dignidade. (CHOLLET. 1998)

E é buscando colocar a realidade aparentemente insuperável em dúvida que A. Gatti prosseguiu até hoje na construção de seu teatro. ‘Eu escrevo para mudar o passado’, afirmou ele em diversas ocasiões; e haveria algo mais insuperável do que o passado?

⁸ Serviços aéreos especiais das Forças Armadas britânicas.

⁹ Processo de pilhagem e massacre dos judeus russos pelo restante da população, durante o regime do Czar.

Graças à encenação daqueles três rabinos de Linderman, ele diz ter compreendido que havia uma possibilidade de colocar a própria temporalidade em perspectiva:

Foram três palavras. Passado, presente e futuro. Em seguida, eu tentei construir toda uma teoria a partir disso. Quando escrevo ‘eu sou’, do que é feito esse ‘eu sou’? De quantos futuros e de quantos passados ele é feito? Qual parte do passado que devora o futuro? As representações do futuro são feitas unicamente a partir de reminiscências. Todas essas temporalidades das quais tento me valer para me dizer ‘eu sou’ foram anuladas pelas outras de forma definitiva, ou colonizadas, ou devoradas, e enfim não resta nada. Eu comecei a colocar em dúvida a própria gramática, de fato. Colocando em dúvida a gramática, e os tempos das diferentes temporalidades sobre as quais ela foi construída, eu coloquei em dúvida em mim os ‘porquês’ e os ‘como’ da escrita. (CHOLLET. 1998)

Para modificar o fluxo de um passado que deságua em um presente de maneira irrecorrível, o autor usa a língua como um instrumento: alterando a temporalidade da palavra ele pretende alterar a temporalidade dos fatos, como se a forma de expressar as experiências fosse capaz de modificá-las completamente. No teatro de Armand Gatti, assim como naquele dos rabinos, a força transformadora reside, portanto, na palavra.

Mesmo que pareça um pouco exagerado o impacto daquela representação tão simples sobre nosso autor, é importante reconhecer a grandeza das motivações gattinianas em seu projeto artístico e, principalmente, seu interesse particular em fazer de suas experiências pessoais uma base sólida para o desenvolvimento de suas criações.

2.2 DE DANTE A ARMAND; DE PARA-QUEDISTA A JORNALISTA

Antes de abordar sua trajetória como homem de teatro, é interessante conhecer suas atividades como jornalista, iniciadas em 1945 ao ingressar no *Paris Libéré*, porque é durante os anos como correspondente que importantes encontros acontecem em sua vida. Ao entrar no *Paris Libéré*, ele adota o nome Armand Gatti para assinar suas matérias, talvez para marcar o início de uma nova etapa de sua vida no pós-guerra. Ao sair desse jornal, seguiu trabalhando no *Libération*, *Paris-Match*, *l’Express* e *France-soir*, em determinados períodos atuando junto a mais de um veículo ao mesmo tempo.

Ainda no primeiro jornal no qual trabalhou, o jovem jornalista ganha o Prêmio Albert Londres pelo conjunto de reportagens intitulado *Enviado especial à jaula das feras*¹⁰ (1954). Diante do êxito do trabalho dele como repórter em situações extremas (como as retratadas nas reportagens que lhe valeram o referido prêmio), seus editores se sentem obrigados a enviá-lo para realizar a cobertura de vários *fronts* de guerra, tarefa esta que Gatti aceita, em parte porque era uma forma de ganhar a vida, mas, principalmente, porque sua condição de repórter lhe permitia viajar ao redor do mundo e dar continuidade à aventura pessoal, política e poética iniciada ainda na sua infância, quando escutava as histórias de seu pai.

Se o seu maior desejo como repórter era conhecer novas realidades, seus planos não poderiam ter sido mais bem-sucedidos: ele parte para China, Coréias, Sibéria, Argélia, Argentina (e, lá, Patagônia), Cuba e Guatemala em plenas décadas de 1940/50. Se a variedade de culturas já ofereceria uma grande oportunidade de aprendizado pessoal para o jovem - em especial num contexto de guerra - é por conta dos encontros ocorridos durante suas viagens que sua vida se modificou irremediavelmente. Fidel Castro, Buenaventura Durruti, Mao Tsé-Toung e outros personagens conhecidos se tornaram amigos do jornalista durante a realização das reportagens e passam a servir de inspiração para a dramaturgia que começaria a produzir anos mais tarde.

Não mais como jornalista, mas igualmente durante uma de suas viagens - dessa vez como cineasta, quando rodava seu filme *El otro Cristobal* na Argentina - ele conhece o jovem médico Ernesto Guevara. Em geral, Che recusava por completo os intelectuais, os quais acusava de apenas quererem 'pastar a revolução'. No entanto, ele abre uma exceção para A. Gatti e ali se desenvolve uma amizade, que termina por permitir ao autor uma proximidade muito maior com a realidade da guerrilha armada na América Latina do que se vê nos demais dramaturgos ou mesmo jornalistas. Diferente de outros que trataram desse assunto, A. Gatti sai da posição de simples observador externo e pode, de certo modo, acessar o seio da revolução, vivência que lhe confere uma intimidade com esse tema recorrente em suas peças.

¹⁰ Em francês, a série de artigos tem o nome de *Envoyé spécial dans la cage aux fauves*. Foi publicada pelas Ed. Seuil, em 1955, em Paris e reeditada pela Ed. Cartouche em 2005, sob o mesmo nome, igualmente em Paris.

Anos mais tarde, por volta de 1958, quando A. Gatti começa a escrever para teatro, as marcas profundas dessas viagens e de outros eventos de sua vida ficariam mais claras. Um exemplo é sua primeira peça, *O Quetzal* (1957/1958), sobre um pássaro mítico da Guatemala, país onde vivenciou a realidade da guerrilha nas florestas. Essa peça, ao lado de *O sapo-boi* (1959) e de uma terceira nunca escrita, formaria uma trilogia tratando de lendas sobre animais sagrados dos indígenas sul-americanos, as quais ele conheceu ainda quando jornalista.

Partindo de vivências pessoais, ele escreve inúmeros textos, como *A criança-rato* (1960), tratando de crianças trabalhadoras do extremo Oriente; *A vida imaginária do varredor Auguste G.* (1962), inspirada na vida de seu pai; *Canto público diante de duas cadeiras elétricas* (1966), história contada por seu pai sobre a desastrosa experiência de amigos anarquistas durante a tentativa de construção do anti-estado da Patagônia, motivo pelo qual foram condenados à morte, isso para citar apenas uma pequena amostra de sua vasta dramaturgia.

De certa maneira, A. Gatti nunca escreve sem alguma inspiração na vida real, sua e daqueles que o cercam, podendo, por meio da escrita, resgatar a memória de indivíduos injustamente tratados pela história.

É por ela, pela palavra, que ele sempre transcendeu o cotidiano, os lugares e as épocas. Sua vida e sua obra são um incessante diálogo com as figuras que povoam sua cosmogonia pessoal, sua mitologia, humildes rebeldes e mártires que ele arrancou dos esquecimentos da História para elevá-los ao firmamento do teatro, ou que ele cruzou ao longo de suas aventuras pelos grandes fronts do século. (...) Ele escreve para fazer justiça. (CHOLLET, 1998)

Como alguém que conheceu de perto inúmeros combates e os indivíduos neles envolvidos, o olhar de A. Gatti sobre a guerra é particular. Sua forma de representá-la transcende o registro jornalístico e abre espaço para a poesia, ressignificando os eventos históricos por meio de sua escrita. Ao invés de falar sobre os feitos heróicos de guerrilheiros de uma colônia no meio da América do Sul, por exemplo, ele prefere falar de homens não idealizados, vivenciando suas paixões e conflitos íntimos, tendo a luta armada como pano de fundo, como ocorre em *A Máquina Escavadora*. Ou pode tratar da complexa questão étnica e cultural que perpassava os conflitos no Vietnã, falando não de países em guerra, mas de indivíduos diferentes defendendo a sua forma própria

de viver o dia a dia, como vemos em *Os Planaltos*. Pontos de vista diferenciados, centrados muito mais na dimensão humana do que na grandiloquência histórica daqueles combates. Ele não é um historiador que deve fidelidade aos eventos passados, mas sim um contador de histórias tal como seu pai, que acredita poder mudar o mundo e transformar o homem que nele atua:

Oh, atenção! Atenção, hein! Eu não sou Balladur¹¹ (...). Eu não vim administrar a miséria do sistema. O que me interessa não é o desemprego, é o desempregado. É o homem! Fundamentalmente sua existência de homem e sua existência de homem. (HUNZINGER, 1996)

Nesta perspectiva, todo material é válido para compor suas criações, e os perfis do A. Gatti poeta, jornalista e militante se misturam e atuam conjuntamente, em um incessante diálogo que ultrapassa as barreiras de realidade e ficção, sempre tendo na palavra o principal instrumento. Ele mistura sem receios fatos e fábulas, metáforas e dados históricos de tal maneira que uma situação aparentemente desimportante pode ganhar outra dimensão por meio de sua escrita. “No começo, Gatti traz um tema e uma figura emprestada de seu universo, sua mitologia pessoal – ele insiste muito nisso; a criação é sempre solitária. Depois, ao longo dos eventos, a matéria primeira se adapta.” (CHOLLET. 1998)

Cito um exemplo simples de *A Máquina Escavadora*: não há na peça os personagens Che Guevara e Armand Gatti, mas ali vemos uma situação que remete diretamente a seu contato com o revolucionário argentino. Durante uma discussão, Cecil, Dionigi e Rogelio, os guerrilheiros da colônia onde se passa a peça, levantam nomes de pessoas para os orientarem naquelas terras pouco conhecidas, a fim de estabelecerem novas frentes de combate. Dizem os personagens sobre essas frentes:

DIONIGI - Quem vai estabelecê-las?

ROGELIO - Alguém que conheça bem essas regiões, e os simpatizantes que a repressão nos deixou.

DIONIGI - Mais precisamente?

ROGELIO - Eu penso que (na falta de melhor opção) poderia ser um amigo. (Ele estuda arquitetura em Paris). Durante nossa clandestinidade, ele coletou doações em todos esses países para a causa. Ele os conhece.

DIONIGI - Um intelectual?

Cara de desapontamento de Cecil e Dionigi. (GATTI, 1991, p. 267)

¹¹ Édouard Balladur (1929-), político francês que atuou como primeiro-ministro, deputado e ministro da Economia, finanças e privatizações. Nas décadas de 1980 e 1990, desenvolveu uma política de privatizações que proporcionou uma queda no desemprego do país.

Tal como Guevara, os guerrilheiros da fábula não dão muito crédito aos intelectuais que desejam se juntar à guerrilha. Mais à frente, o amigo citado pelo capitão Rogelio termina se unindo à colônia, já que, tal como Che em relação a Gatti, eles abrem uma exceção para o arquiteto Totuy, que é, na verdade, um dos personagens mais importantes daquela aventura. Exemplos como este são recorrentes em sua obra: cada linha da escrita gattiniana está imersa na vida do dramaturgo, sendo quase impossível dizer o que é do homem, o que é do poeta e o que é do militante. Como duvidar então de que tenha sido aquela simplória peça de três rabinos o deflagrador de toda uma crença no teatro como arma de transformação da realidade dada? Em se tratando dessa lenda viva, tudo é possível.

2.3 O INGRESSO NO TEATRO

A primeira peça escrita por Armand Gatti foi *O Quetzal*, entre 1957 e 1958, tendo sido publicada dentro de um caderno da revista *Europe*. Em 1958, ele publica sua primeira peça em um livro, *O Peixe Preto*, que foi agraciada com o Prêmio Fénéon¹², e, em 1959, *O sapo-boi*. É por causa desta última que o teatro deixa de ser uma atividade secundária e passa a ser o centro de sua vida profissional: “Ter entrado no mundo do teatro é um fato devido a alguém que chegou perto de mim e me disse: ‘Eu me chamo Vilar’... Era algo realmente inesperado.” (GATTI, 1996). O contato se deu em um contexto específico: Jean Vilar estava reabrindo, em 1959, o Teatro Récamier, com sua companhia do Teatro Nacional Popular, o TNP.

Mais de uma década antes, em 1947, Jean Vilar tinha sido o responsável pela criação do Festival de Avignon, “com o objetivo de ‘inventar um outro espaço teatral e, a partir daí, uma estética nova para um novo público, longe de Paris, de suas salas à italiana e de seus amadores ‘esclarecidos’.(...)” (ROUBINE, 2003. p. 134). A escolha da cidade de Avignon, especialmente no verão (estação em que o festival é realizado até hoje), era bastante adequada à proposta de J. Vilar, pois ali circulavam jovens espectadores, universitários e um público bastante diferente do parisiense típico.

¹² Prêmio bienal concedido desde 1949, sempre a dois vencedores por vez, um jovem escritor e um jovem pintor pelo conjunto da obra, para darem prosseguimento a sua formação artística. É financiado pela viúva do crítico de arte e colecionador Félix Fénéon, tendo júri presidido pelo reitor da Universidade de Paris. (WIKIPEDIA, 2011)

A ideia-mestra de Vilar é inventar um teatro socialmente unificador. Sabemos que o teatro à italiana, herdado do século XVII, mantém e exhibe as divisões socioculturais (...). O objetivo do Festival, que irá se tornar quatro anos mais tarde o do TNP, será reunir todas as categorias sociais ‘nos assentos da comunhão dramática’. (ROUBINE. 2003. p. 134)

Para além da variedade de espectadores, Vilar queria, sobretudo, alcançar as classes mais populares. Na Europa daquele momento, a criação de teatros voltados para o povo era uma tendência, iniciada no final do século anterior e fortemente ampliada pelas iniciativas alemãs e soviéticas da década de 1920; na França, o primeiro tinha sido o Teatro do Povo, criado em 1895 por Maurice Pottecher, na cidade de Bussang, na região de Lorraine.

Em 1945, o diretor e dramaturgo Jacques Copeau já tinha desenvolvido uma verdadeira doutrina para aquelas iniciativas populares, e Jean Vilar compartilhava de sua forma de pensar. Para Copeau e Vilar, assim como para pensadores como Emile Zola, Octave Mirbeau e Anatole France, imbuídos do pensamento de um teatro que rompesse com os valores da burguesia e da antiga aristocracia, o Teatro Popular deveria adotar alguns parâmetros, a saber:

Terá de ser um teatro capaz de recusar a lei do lucro. Por conseguinte, para sobreviver e se desenvolver deverá se apoiar em um financiamento constante do Estado. (...) Terá de ser um teatro profissional. Em outras palavras, reivindica a instauração de companhias estáveis constituídas de uma equipe (...) remunerada não pela bilheteria, mas mensalmente. (...) Terá de ser um teatro que se empenhe em ir além de um contato ocasional e superficial com o público. Eis por que buscará ‘fixá-lo’, ‘fidelizá-lo’ por diversos meios, em particular por meio de assinaturas. (ROUBINE, 2003, p. 128)

A convicção daqueles intelectuais de que esse teatro não poderia ser pautado no lucro, devendo, portanto, ser financiado pelo Estado, influencia o governo francês e disso resulta a cessão do Teatro Nacional Popular a Jean Vilar poucos anos depois da criação do festival de Avignon, para que ele faça do TNP o mesmo sucesso do seu festival.

Ocupando a região central da cidade, o Palais Chaillot tinha sido aberto por ocasião da Exposição Universal de Belas Artes de 1878, e passa a abrigar o Teatro Nacional Popular a partir de 1920, mas sem efetivamente levar a cabo a proposta de uma popularização da arte teatral. Após a abertura, passam pela direção do Teatro dois diretores diferentes, havendo um breve intervalo, entre 1935 e 1939, em que o prédio ficou fechado para reformas. É apenas em 1951 que, impactado pelo êxito do Festival

de Avignon, o governo francês convida Vilar para assumi-lo. Primeiramente, o diretor e sua companhia começam desenvolvendo suas atividades no Teatro de Suresnes, na praça Stalingrado, também em Paris, por conta de intervenções na estrutura da sala de espetáculos do Chaillot, e somente após a saída da ONU do prédio do Trocadéro que a companhia de Vilar teve espaço para realizar suas atividades no endereço original do TNP.

É a partir da chegada de Jean Vilar, que o TNP se torna efetivamente popular: ele abaixa os preços dos ingressos, distribui os programas dos espetáculos gratuitamente, abole os camarotes e modifica os horários das apresentações para permitir aos espectadores assistirem às peças e retornarem para casa utilizando o transporte público. Tudo isso sem perder de vista a qualidade técnica das encenações.



Fig. 3 Jean Vilar na entrada do teatro¹³

Vilar obtém sucesso mais graças a seu talento pessoal e genialidade como artista do que por uma nova doutrina de encenação: “Seguindo o ideal de Copeau, ele se recusa a renunciar às obras do ‘grande’ repertório, mas expande sua definição – ao revelar textos estrangeiros, até então praticamente desconhecidos na França (...)” (ROUBINE, 2003, p. 134). E é no momento em que buscava novos textos para a encenação que ele chega a um texto de Armand Gatti: o ano era 1959 e a peça em questão era *O sapo-boi* (*Le crapaud-buffle*), segunda peça da trilogia de Gatti sobre lendas da América do Sul. A fábula conta a lenda inca dos exploradores que chegaram às terras indígenas seguindo o

¹³ Foto de Agnès Varda (VARDA.)

canto de amor dos sapos-bois, apresentando o universo dos delírios dos que sonham com o poder absoluto. Teve sua estreia em 24 de outubro de 1959, no Teatro Récamier, com direção de Jean Vilar, cenários e figurinos de Le Marquet e com elenco composto pela companhia do TNP, incluindo nomes como J.M. Amato, Palau, Jean Négroni e Pierre Santini.

Apesar dessa equipe composta por respeitados profissionais, a dupla de artistas não escapou da recusa absoluta da crítica ao trabalho. Talvez por esperar uma encenação na linha dos trabalhos anteriores de J. Vilar, que mantinha o respeito aos clássicos mesmo nas iniciativas de teatro popular, a crítica do jornal *Le Figaro* pediu a imediata prisão de autor e do diretor da peça os acusando de desvios de recursos do Estado, referindo-se pejorativamente à encenação realizada como uma ‘salada’. A compreensão geral era de que aquela peça não detinha valor artístico suficiente para ser encenada, representando um mau uso do dinheiro dos franceses, aplicado pelo Governo no financiamento de um produto artístico de qualidade inferior. Na verdade, o que estava em jogo era o respeito à tradição teatral da época, ao modelo estabelecido e mantido pelos artistas e partidários do Classicismo francês que consideraram o trabalho de Gatti e Vilar aquém do que seria minimamente exigido para uma companhia profissional.



Fig. 3: Armand Gatti e Jean Vilar, no Teatro Récamier¹⁴

Para Gatti, isso foi o início de uma radical mudança de posicionamento artístico:

A crítica do *Figaro* imediatamente pediu a minha prisão e a de Vilar por desvio de fundos do estado... Aquilo me deu o sentimento de que eu não

¹⁴Foto de MESSINA, 2011

tinha mais nada a fazer dentro daquele lugar. Não só Vilar voltou ao cargo como também Piscator. (GATTI, 1996.)

J. Vilar, por sua vez, incentiva A. Gatti a perseverar. Buscando iniciar uma nova fórmula, Gatti segue então para a casa de sua mãe, na Itália, e escreve o texto *A vida imaginária do varredor Auguste G.*, em homenagem a seu pai. No ano seguinte, 1960, roda na Iugoslávia o seu primeiro filme, *O cercado (L'enclos)*, que ficou conhecido por ser o primeiro longa de ficção a tratar dos campos de concentração, sendo premiado em Cannes e Moscou naquele mesmo ano¹⁵. Concomitante às suas atividades como cineasta, a partir daquela viagem à casa de sua mãe A. Gatti não parou mais de escrever para teatro, e as encenações de suas peças se sucedem, sob direção dele ou de outros artistas: *A segunda existência do campo de concentração de Tatenberg*, *A viagem do grande Tchou*, *Crônicas de um planeta provisório*, *Canto público diante de duas cadeiras elétricas*, *Os treze sóis da rua Saint-Blaise*, *Nossa fatia de cada dia*, *V de Vietnã...* A dramaturgia de nosso homem de teatro é muito bem assimilada pela crítica e pela classe artística, interessadas naquela forma teatral que mesclava uma escrita cuidadosamente elaborada à temática socialmente engajada.

A escrita de A. Gatti reúne o apreço ao texto teatral proposto por seu mestre J. Vilar, com uma visão, proveniente de sua infância, da palavra como uma arma. Reconhecer a convivência desses valores é essencial para se compreender o que ocorre com o teatro gattiniano no final da década de 1960. Mesmo com a excelente recepção que sua produção artística encontrara tão pouco tempo depois do fracasso no Récamier, A. Gatti continuava sentindo-se fora daquele sistema, convicto de que o teatro não deveria ficar restrito aos “guetos de cultura”, como ele mesmo costumava dizer:

(...) eu estava dentro de algo que não acolhia mais a minha escrita. O teatro é algo ancilosado, atrofiado. Há o consumo: as pessoas pagam seu lugar e recebem sua ração. É bom, é ruim. Eles voltam, eles não voltam. Isso não mudou desde Luís XIV: o espetáculo frontal; os espectadores-cortesãos; os temas e variações em torno de um quarto e de um salão onde se fofoca... Algumas vezes, um pouco de exotismo, de onirismo: acordos. Não, isto jamais mudou. E, então, não podia ser um lugar para mim, onde eu visse os combates dos homens. (GATTI, 1996)

¹⁵ Em 1961 o filme foi agraciado com o Prêmio da Crítica, no Festival de Cannes, e com o Prêmio de melhor direção no Festival Internacional do Filme de Moscou.

Desde a vivência com os rabinos no campo de concentração, A. Gatti passou a compreender o teatro como a possibilidade de responder a uma situação, e não somente como um exercício poético ou político. Sobre o teatro, o autor diz:

Se ele esteve colado às lutas de seu século, não é por necessidade de se fazer uma linguagem política – neste ponto eu creio que tenha havido um equívoco contínuo -, era para responder à situação, como o teatro no campo de concentração respondia à situação. Aquilo foi em resposta ao que estava acontecendo, para encontrar a linguagem que era apropriada. (CHOLLET, 1998)

Poucos anos depois de sua estréia no TNP com Vilar - evento que o autor considera definitivo para sua entrada no *métier* do teatro profissional -, com sua produção dramatúrgica ganhando a Europa via o trabalho de vários artistas, eis que chega o ano de 1968, e a poética de Armand Gatti dá uma guinada definitiva.

2.4 GATTI NA ANTE-SALA DE MAIO DE 1968

É possível depreender, frente à quantidade de textos produzidos e pelo espaço de difusão significativo alcançado pelo autor, que a produção de A. Gatti vinha sendo bem recebida por críticos, artistas e público em geral na França pré-68. Essa posição de relativo conforto de que o homem de teatro A. Gatti gozava, naquele momento, porém, não foi suficiente para mantê-lo distante dos ventos de mudança que se anunciavam. Ele parecia decidido a deixar de lado os modelos instituídos pelos centros de produção e a caminhar cada vez mais para a margem.

Ainda que os acontecimentos do mês de maio de 1968 no continente europeu sejam largamente conhecidos e as implicações sócio-políticas do mundo pós-68 fiquem visíveis nas produções da maior parte dos artistas que atravessaram o período, o que se dá na obra de Gatti me parece particularmente interessante: se é certo que todas as linguagens artísticas na Europa sofreram transformações profundas naquele ano - em especial no que concerne à temática das criações, afetadas pelas novas configurações que o panorama mundial ganhava à luz dos movimentos sociais a eclodirem em todos os continentes -, posso afirmar que A. Gatti modifica também os procedimentos de criação e difusão de seu teatro.

Volto ao ano de 1967. Os movimentos sociais na Europa há muito já anunciavam um novo panorama, mas os artistas do teatro francês ainda pareciam se recusar a enxergar a nova realidade que se configurava frente a todos, de tão envolvidos que estavam nos antigos valores e formatos reinantes desde o século anterior. A. Gatti se encontrava já bastante afastado daquela realidade de produção que ele costumava chamar de “sistema caixa-registradora”¹⁶ e, talvez por isso, o autor tenha sido um dos poucos a reconhecer os sinais de um tempo de renovações que se anunciava:

En la antesala de Mayo del 68, solamente tres autores de teatro militante publican sus obras: A. Gatti con su *V comme Vietnam* (abril 1967), A. Benedetto con *Napalm* (febrero 1967) y Kateb Yacine con su *L'homme aux sandales de caoutchouc*; la influencia de Mayo está en todas partes menos en los teatros, solamente el Festival de Avignon de 1968 se hará eco de los vientos de cambio y cuyo padre y creador, Jean Vilar, será por ello injustamente tratado...(LOPEZ VASQUEZ. 1999)¹⁷

V de Vietnã (V comme Vietnam) havia sido criada em 67 sob o título de *A Noite de reis de Shakespeare pelos atores do Grenier de Toulouse frente aos eventos do sudeste asiático: V de Vietnã*, estreando no dia 04 de abril, no Teatro Daniel Sorano, em Toulouse¹⁸, realizando temporada de três meses em várias cidades da França, com o título simplificado de *V de Vietnã*. Esta iniciativa já apontava a direção para qual o teatro de Gatti vai se encaminhar dali pra frente, tendo em vista ser uma produção realizada conjuntamente por sua *troupe* e sindicalistas do sul do país, procedimento que passa a ser recorrente em sua cena a partir dali.

Imbuído de um constante desejo de renovação artística e social, ele firma seu lugar como um dos artistas a se anteciparem ao *élan* de 68 ao publicar um novo texto meses antes da transformação de toda uma realidade mundial: em março de 1968, A. Gatti escreve a peça *Os treze sóis da rua Saint-Blaise*¹⁹, uma poética fábula sobre o processo de desapropriação de moradores da rua que dá nome à obra. Os sóis figuram aí como uma metáfora do potencial de criação de cada homem e o número faz referência ao astro celeste propriamente dito e mais doze alunos presentes na sala de aula onde se passa a

¹⁶ Sistema tiroir-caisse, em francês.

¹⁷ “Na ante-sala de Maio de 68, somente três autores de teatro militante publicam suas obras: A. Gatti com seu *V de Vietnã* (abril de 1967), A. Benedetto com *Napalm* (fevereiro de 1967) e Kateb Yacine com seu *O homem com as sandálias de borracha*; a influência de Maio está em todas as partes menos nos teatros. Somente o Festival de Avignon de 1968 refletirá os ventos da mudança e cujo pai e criador, Jean Vilar, será injustamente tratado por ele”. Tradução minha.

¹⁸ Direção : Armand Gatti. Cenário : Hubert Monloup. Produção : Grenier de Toulouse e coletivo Intersindical de ação pela paz no Vietnã. Principais intérpretes: Maurice Sarrazin, Jean Bousquet, Alain Rais, Hélène Chatelain, André Wilms. (GATTI, 2011)

¹⁹ No original *Les Treize Soleils de La Rue Saint-Blaise*. (GATTI,1991, p.217) Tradução minha.

ação. Ali, uma professora solicita aos estudantes que escrevam uma redação, adotando o ponto de vista do Sol ao iluminar a rua Saint-Blaise todas as manhãs. A rua é morada daquela jovem turma, multiétnica e culturalmente heterogênea, e está prestes a ser destruída para dar lugar a um condomínio de luxo, passando a ser essencial para a sobrevivência adotar algum tipo de posicionamento coletivo contra a iminente desapropriação.

Mais uma vez, a poesia gattiniana atua a serviço de uma reflexão social, estando diretamente conectada com o momento histórico graças ao olhar atento do autor sobre a rua. Em *Os treze sóis*, a realidade à qual A. Gatti se refere não é distante ou exótica e sim cotidiana, trazendo para o teatro os conflitos da cidade, seu vocabulário, sua heterogeneidade e seu pleno borbulhar. Gatti fala do homem comum porque é ele o protagonista da história naquele momento e, para isso, vale-se de muitas imagens e metáforas, inclusive utilizando canções que nos remetem ao teatro brechtiniano, a exemplo de uma balada a nos advertir sobre a dimensão poética das questões cotidianas ali tratadas:

BALADA DA ESCALA

Ao redor dela gravitam suas paixões
 Na marcha dos anos-luz
 E de anos de exploração
 Sobre a triste escala dos salários
 As horas dos homens se esvaem como fumaça
 E como poeira interestelar

A escala – um dia de relógio
 Silencia também um dia sideral.

Sobre a escala do tempo cósmico
 Ou a escala interrompida sobre a qual,
 Pela força da subida, machuca as costas,
 Cada homem é um sol.

(GATTI, 1991, Tradução minha.)

A intenção em aproximar esse homem urbano, comum e anônimo da grandeza do Sol não se dá somente nesta canção, ficando visível em toda a peça e, de forma mais ampla, influencia os procedimentos de produção e difusão do teatro gattiniano dali em diante. É com esse texto que o autor realiza a ruptura definitiva com o teatro institucional, motivado pela necessidade de sair do gueto e alcançar as ruas, libertando-se daquilo que

ele e os seus chamam de ‘*linguagem de vitrine*’. O Maio bate à porta, e se faz necessário

‘procurar uma linguagem multiplicada como aquela da rua, com suas pessoas vindas de contextos diferentes, sem meta definida, que se chocam entre si, que se cruzam, se detêm, discutem, se dividem, se multiplicam, se refletem umas nas outras, tentando repatriar o poder humano do exílio onde a alienação humana as mantém’. (CHOLLET. 1998)

Essa incerteza das ruas, sua forma de comunicar imprecisa, múltipla e difusa interessa muito ao autor e, de fato, ele consegue trazer dali uma nova linguagem para dentro de seu teatro, pondo em prática seu ideal de poeta e guerrilheiro atuando com as mesmas armas.

Na época, *Os treze sóis...* soou como uma premonição dos eventos de Maio, antecipando poeticamente acontecimentos que tomariam todo o continente dali a tão pouco tempo. Em março, um dos personagens da peça adverte: “*Sob as pedras pode estar a praia*”; em maio daquele mesmo ano esta mesma mensagem irá ecoar em Nanterre, através de pichações espalhadas pelas ruas daquela cidade. Como uma profecia que de fato se realiza, as palavras gattinianas são replicadas em diversos contextos quando os conflitos eclodem.

Mas A. Gatti prefere olhar de outra maneira para essa ‘coincidência’ e, quando questionado sobre a relação de sua peça com o clima de 68, responde: “(...) no plano da imaginação, tudo estava ali, as barricadas, os questionamentos da cultura, as reações humanas relativizadas” (GATTI. 1971). Não era, portanto, a seu ver, uma questão de adivinhar ou forjar o que quer que fosse, era apenas se permitir enxergar verdadeiramente o entorno e deixar a rua adentrar o teatro.

Mas, segundo P. Séonnet na introdução da peça que consta no livro *Oeuvres Théâtrales*, *Os Treze Sóis* não deve ser interpretada como um manifesto, sendo mais relevante notar seu impacto sobre a obra gattiniana do que seu caráter profético:

Então seria necessário aqui ousar se inverter os termos. Não são *Os Treze Sóis* que, de início, representam o Maio de 68. É o Maio de 68 que propaga as questões apresentadas na obra de Gatti. Não é a peça que “reflete” um estado de espírito da época. É de fato muito mais a época que – sem saber – se engole dentro das palavras de Gatti. (...) Se *Os Treze Sóis* são um manifesto, não é o manifesto de Maio de 68, mas a aventura que Gatti vai agora deflagrar. Uma aventura de escrita pública cuja cidade por si mesma, a

rua, a usina, a escola (e aqueles que ali vivem) serão a verdadeira gramática. Uma aventura cujo mês de maio vem apenas para confirmar sua necessidade. (SÉONNET, 1991, p. 105)

Os treze sóis da rua Saint-Blaise foi apresentada em diversos países europeus, demonstrando a incontestável identificação dos revolucionários com o projeto gattiniano de um teatro conectado com a nova realidade cultural. Em uma dimensão que ainda não havia alcançado, Armand Gatti conseguira ‘responder àquela situação’ por meio de seu teatro, se aproximando do ideal aprendido com os rabinos lituanos, e sua escrita funcionou como uma forma de ação, uma resposta passível de ser apropriada por todos.

A partir dali, passa a não ser mais possível haver nenhuma peça de A. Gatti desvincilhada da crença nesse homem criador, homem-sol, homem solidário a outro homem. “É neste momento que a história individual, a história coletiva e a cosmologia (o destino da criação) se revelam uma mesma parábola. Escrever é reescrever esta mesma parábola sempre recomeçada.” (SÉONNET, 1991, p. 105)

2.5 O MAIO DE 68 E O PEQUENO MANUAL DE GUERRILHA URBANA



Manifestación en París en mayo de 1968.

Maio de 68 chega. E Gatti é envolvido por ele. Tudo é possível. Esta é a palavra de ordem de Maio. Tudo, tudo de uma vez. E dentro deste tudo: a possibilidade de uma palavra (de um teatro) que não seja mais um monólogo do autor. Que seja diálogo. E então verdadeiramente teatro. (SÉONNET, 1991, p. 219)

Fig. 4: Manifestação em Paris em 1968²⁰

²⁰ Autor desconhecido. (LA-RATONERA,)

O que de fato se altera na escrita gattiniana a partir do Maio de 1968? Antes daqueles eventos, o dramaturgo já defendia uma arte politicamente engajada, convidando seus espectadores à reflexão sobre contextos sociais variados, defendendo o papel conscientizador do artista e realizando um teatro voltado para a promoção da diversidade de pontos de vista, ao invés da veiculação de pensamentos hegemônicos.

Então, o que mudou?

É a partir de maio de 68 que Gatti se lança definitivamente no projeto de um teatro como uma ferramenta de transformação social, feita *para e por* aqueles que tinham a palavra como única arma possível. Uma arte de mobilização que pressupõe a participação dos espectadores e mesmo dos marginalizados sociais, os seus *loulous*, como co-autores e atores de suas criações.

Em sua rejeição pelas instituições, e para ter sucesso na criação de um teatro tal como ele concebe, Gatti naturalmente se volta para aqueles que estão do lado de fora de todas as estruturas: desempregados, marginais, toxicômanos, delinquentes. Portanto, ele vai se consagrar com projetos que têm todos a mesma característica: ‘em um lugar da ‘periferia’, introduzir a escrita como ponto de partida de uma reestruturação interior sem a qual não existe nenhum futuro, nenhum destino imaginável’. (CHOLLET. 1998)

Gatti reconhece o impacto dos eventos de 1968 em sua criação, afirmando que provavelmente teria parado de escrever se Maio não tivesse existido. Compreender a importância de tais acontecimentos na trajetória do dramaturgo é reconhecer as novas acepções que seu teatro ganha quando ousou romper com os padrões de criação e difusão impostos externamente; quando passou a realizar uma arte conectada com a realidade dos seus *loulous*.

Diz-se: a partir de 68, Gatti se marginalizou. De fato, é o próprio teatro (seus lugares, seu público, isto que Gatti chama de sistema caixa-registradora) quem está marginalizado. À parte de tudo. Da vida e das preocupações daqueles aos quais deveria se destinar. Gatti não se marginaliza. Ele deixa a margem, o gueto. E se juntou ao ‘público’ lá onde ele está. Um público que ele deseja criador (SÉONNET, 1991, p. 219)

O rompimento de A. Gatti com esse sistema se torna definitivo durante e após os eventos de Maio. Em 10 de maio de 1968, o então chefe de polícia, Sr. Grimaud, se pronuncia sobre uma noite de barricadas no Quartier Latin, na capital francesa, acusando os manifestantes de se comportarem como “autênticos especialistas de guerrilha urbana”. Frente àquela afirmação do oficial, A. Gatti novamente usa o teatro como resposta, e cria o *Pequeno manual de guerrilha urbana*, uma compilação de

quatro peças curtas, que ele define como mini-peças, todas de temática política. São elas: *Um dia na vida de uma enfermeira ou O porquê dos animais domésticos*; *Os planaltos ou Cinco lições para pesquisa sobre o Vietnã para uma estudante de Maio*; *A máquina escavadora ou para entrar no plano de cerceamento da colônia de invasão Che Guevara* e *Não perca tempo com um título – O que colocar no lugar? Uma rosa branca*²¹.

Já pelos títulos, marcados por uma grande carga simbólica, fica claro o intuito de A. Gatti com os textos, pensados a fim de munir com material poético e político novos grupos de agitação estudantil que viessem a surgir a partir dali. O contexto de criação influencia diretamente no formato das peças: todas têm uma duração reduzida, poucos personagens, intrigas possíveis de se montar em espaços não teatrais e quase nenhuma necessidade de produção específica; nada mais adequado para marcar o rompimento com as tradições teatrais comprometidas com valores que considerava esvaziadas. Era um teatro centrado no desejo de encontro, de reflexão entre pessoas envolvidas em um mesmo contexto e não se tratava de uma peça para os espectadores ou para os artistas, e sim para o homem comum a exercitar seu potencial criador.

Diante das quatro mini-peças do Pequeno Manual, pode-se afirmar que A. Gatti tenta projetar-se em direção de uma plateia que ele deseja ativa e consciente de seu potencial transformador. Em alguns momentos, a palavra é lançada ao público de forma direta, e seu silêncio é boicotado em prol de uma tentativa de transformação da realidade. Em outros, a estratégia é desorientar o espectador sobre as noções de certo/errado, permitido/proibido e simplesmente abrir-lhe possibilidades de interpretação acerca daquela cena. Sublinhando o potencial de criador de cada um, o autor afirma por meio de seus personagens: é possível colocar também a sua realidade em perspectiva.

Essa forma de manejar os conflitos de suas peças pode ser vista, em certa medida, desde *O sapo-boi*. Tratando de uma realidade aparentemente distante, o autor, na verdade, tenta fazer o espectador refletir sobre sua própria existência. E a necessidade de se posicionar é apresentada de forma contundente, no começo de maneira mais tímida,

²¹ La Journée d'Une Infirmière ou Pourquoi des animaux domestiques; Les Hauts Plateaux ou Cinq leçons à La recherche du Vietnam pour une lycéenne de Mai; La Machine Excavatrice e Ne pas perdre de temps sur un titre – Que mettez-vous à la place? Une rose Blanche. Tradução minha.

porém cada vez mais direta, A. Gatti não parece querer que o público de suas peças apenas assista a uma fábula sem engajar-se nas questões ali tratadas. Esse caminho de reapropriação da palavra a seus *loulous* se torna cada vez mais visível:

Há, nas ‘mini-peças’, a tentativa de fazer com que o espectador intervenha. Tentativa tímida: distribuição de panfletos, interpelações. Mas a tentativa bem mais elaborada é de *A Máquina Escavadora*, onde o debate com os espectadores pode e deve influenciar no desenrolar da peça (o texto oferece diferentes possibilidades). Ainda assim, rapidamente, Gatti reconheceu que havia algo de pouco factício nesse encaminhamento, e é surpreendente notar que esta tentativa é levada mais longe na ‘mini-peça’ onde a escritura, ela também, parece ser a mais conduzida. Prova, mais uma vez, de que a mudança de terreno que fez Gatti após Maio de 68 não foi feita às custas de um abandono da exigência poética. (SÉONNET, 1991, p. 221)

Se ele está decidido a influenciar o público, é válido destacar que tal forma de instaurar um debate propriamente dito só ocorre em *A máquina escavadora*, já que os procedimentos criativos adotados em cada texto são tão diversos quanto os temas das peças do Pequeno Manual. Em comum entre as peças estão as inúmeras tentativas de alcançar o espectador, reunindo referências da história oficial, citações da cultura *pop*, de clássicos literários, questionamentos sobre o cotidiano e debates sobre a política daquele momento. Com tamanha pluralidade, A. Gatti deixa visível que as peças foram escritas com a colaboração direta de seus *loulous*, concretizando seu desejo de ser uma espécie de porta-voz daqueles que não lidam com a palavra com intimidade e domínio necessários para se expressarem coletivamente. O projeto de restituir força expressiva àqueles que se viram obrigados pela sociedade a se calarem, orienta, como nunca antes, o trabalho do escritor Gatti a partir do Pequeno Manual.

De 1968 em diante, os marginalizados estão representados não apenas através das temáticas das peças gattinianas, como também nos conflitos individuais e coletivos ali tratados, no modo dos personagens falarem, na multiplicidade de origens dos personagens – cidadãos locais se misturam a imigrantes árabes, andinos, orientais – e, principalmente, nos tantos pontos de vista frente à realidade que se impõe a todos. Ele, de fato, conseguira trazer a rua para dentro de sua cena, deslocando seu teatro daquela posição apartada da realidade (que ele tanto combatia) até o centro das discussões sociais relevantes naquele momento histórico.

Em seu processo criativo, o autor atua como um coletor de imagens e verdades, reunidas no texto como em um mosaico extremamente elaborado, que tem como suporte a força criativa dos *loulous*:

Minha posição é muito simples. Parto do princípio de que cada homem é um sol. Evidentemente, há diferentes formas de sóis. Existem aqueles sóis que se amenizaram (em suas casas). Mas sempre resta uma luz, sempre, qualquer que seja o homem. Parte-se do princípio que ainda há qualquer coisa lá, uma luzinha. Então todo o trabalho é de encontrar o diálogo, criar o ponto nas palavras para que elas entrem em contato com ele. (HUNZINGER, 1996)

O *Pequeno manual* se volta para um combate poético, detendo, ao mesmo tempo, um poder real de mobilização política, com claro objetivo de preparar os espectadores para combates sociais e ideológicos futuros. Há uma compreensão de que a reflexão acerca dos eventos e realidades do entorno social deve ser o primeiro passo para não sucumbir à força das opressões às quais estão submetidos. Certamente, é por isso que os questionamentos e as reflexões sobre o universo íntimo dos personagens não ocupam, em qualquer uma das peças, o eixo central em detrimento das preocupações acerca do homem enquanto ser político. São fábulas que evidenciam o quanto é importante abrir espaço para a reflexão social e, principalmente, para uma *ação social*, não cedendo a demasiados psicologismos e individualizações dos conflitos.

Mesmo nas peças onde o detonador do conflito é de ordem particular, como *Um dia na vida de uma enfermeira* ou *Os planaltos*, este serve como ponto de partida para uma reflexão de maior amplitude e que engloba, necessariamente, o contexto social, político e/ou cultural daquelas personagens e dos espectadores dos seus espetáculos. Neste sentido, não é a psique que deve ser acentuada, mas as tensões do indivíduo portador de desejos e interesses que não podem se concretizar em função de aspectos externos a ele. É uma espécie de pensamento marxista, no qual o indivíduo está, de forma irrecorrível, marcado pelas influências da sociedade em que se encontra.

2.6 AS MINI-PEÇAS E SUAS FÁBULAS POLÍTICAS

Muito mais do que retratar a realidade social e política, a partir das quatro mini-peças o teatro gattiniano se afirma como um instrumento de libertação:

Eu não chego a considerar o teatro um meio de se divertir, de se distrair. Eu prefiro concebê-lo como um modo perpétuo de libertação – não somente de preconceitos, de injustiças (o que é óbvio), mas também do conformismo (...). (CHOLLET, 1998).

Os temas das mini peças do Pequeno Manual são variados: fábulas sobre a Guerra do Vietnã, guerrilhas na América Latina, condições de trabalho de enfermeiras e uma sociedade corrupta dominada por ações ditatoriais permitem que Gatti discuta com seus *loulous* diversas formas de se posicionar face aos eventos daquele momento histórico.

Em *Não perca tempo com um título. O que colocar no lugar? Uma rosa branca* encontramos uma farsa trágica, com todos os elementos típicos do estilo: personagens-tipo, trama repleta de desencontros e mal-entendidos, tom irônico, uso de máscaras. Mais uma vez, a realidade da guerra se mistura à fantasia para compor uma dramaturgia ao mesmo tempo poética e comprometida com uma crítica social – o título remete a uma situação real, que serve de deflagração da fábula:

‘Rosa Branca’ era o nome do pequeno grupo de resistência anti-nazista que Gans Scholl, um estudante alemão havia formado (...). Sua única ação: escrever e difundir o que eles escreviam. A resistência da consciência. Tão perigosa para o regime quanto qualquer outra. Todo o grupo foi executado. (SÉONNET, 1991, p. 220)

Apesar de inspirado num fato real, a rubrica inicial do texto não deixa dúvidas de que se trata de uma história fantástica. “A ação (no começo) acontece na Universidade de Munchenberg em Oderneissie e claramente os personagens, flores, animais, cidades, países e fatos relatados são puramente imaginários” (GATTI, 1991, p. 357).

A ação começa com o estudante Hans Schnoll (em clara referência a Gans, nome do estudante da história real), sendo chamado a comparecer ao Conselho de Disciplina da Universidade de Munchenberg, localizada no país imaginário Oderneissie, por perturbação da ordem. No Conselho, o presidente é o personagem Grand Papa (Paizão), tendo como demais membros o Moyen Papa (Papai Médio), o Petit Papa (Pequeno Pai) e o Mini Papa (Papaizinho), além da (Femme a) Papa (A mulher do Papai); os nomes têm uma grande carga satírica e informam ao leitor sobre a hierarquia da instituição, ao mesmo tempo em que criticam o paternalismo que perpassa todas as ações naquele universo. Estes personagens são da nacionalidade imaginária *oderneissienne*,

supostamente marcada por uma clara organização social, de justiça e ética no funcionamento daquela nação.

Somam-se aos ‘papais’ de Oderneissie uma série de outros personagens vulgares, retirados do universo dos desenhos animados e histórias em quadrinhos como o Piu-Piu, o Coiote, o Pica-pau, a Vovó do Piu-Piu, entre outros, todos eles pertencentes à nacionalidade *apaponète*. A representação destes personagens cabe aos mesmos atores que fazem os oderneissiennes, bastando-lhes portar uma máscara para indicar que se referem aos personagens da nação vizinha.

Através deste recurso cênico, fica clara uma rígida divisão de valores entre ambas as nacionalidades, supostamente cabendo aos oderneissiennes tudo que concerne à ordem, à retidão de caráter e ao bom funcionamento de uma sociedade, e, aos apaponètes, a desordem, a ilegalidade, a luxúria e a desmedida. Mas, tendo em vista que os personagens não pertencem apenas a um dos universos, podemos compreender que A. Gatti se vale deste mecanismo para apontar as múltiplas facetas dos homens do poder, sempre a transitar entre os ‘bons’ e ‘maus’ valores segundo lhes convêm no momento.

A fábula traz uma crítica ferrenha aos sistemas não democráticos, através da representação de uma sociedade completamente corrompida que se vê desestruturada pelas questões postas pelo estudante Hans. Quando é intimado a comparecer para ser julgado pelo Conselho de Disciplina, o jovem idealista traz uma rosa branca nas mãos, e afirma que ele e seus companheiros lutavam contra a cadeira elétrica, sem se amedrontar em nenhum momento diante do autoritarismo do Grand Papa e demais conselheiros. Estes não apenas não são capazes de acreditar nas motivações pacíficas do movimento no qual o jovem está engajado, o tratando como um criminoso perigoso, como passam a desconfiar da veracidade de todas as suas respostas no interrogatório, decidindo, por fim, a submetê-lo ao polígrafo. Mesmo quando o aparelho atesta que as afirmações do jovem são verdadeiras, os conselheiros distorcem os dados obtidos a fim de defenderem a arbitrariedade das punições impostas ao estudante. A corrupção dos valores daquela sociedade é tamanha que a história termina com os próprios poderosos sendo submetidos ao polígrafo, todos os mentirosos depostos de seus cargos e os honestos sendo assassinados sem direito a defesa.

Vamos a um trecho: os poderosos já foram depostos, o jovem Hans está morto graças a um tiro de Grrrrr, o Buldogue policial, e seu corpo é então colocado na cadeira elétrica. Diz uma das personagens que restaram:

VOVÓ DO PIU-PIU – (Oh! A flor.) A rosa branca de Hans Schnoll. Uma velha rosa. (Ela deve ter quase a minha idade.) E, no entanto, ela não floresceu. – A rosa branca de Hans Schnoll. Ela é da mesma raça que minha harpa *brin-d'herbe*. Coloque-a nas mãos dele. – Coloque-a no polígrafo. Ela cantará para Hans. Ela cantará até que todas as estrelinhas que existem no céu estejam iluminadas.

Vovó do Piu-Piu coloca a rosa branca nas mãos de Hans, depois retira sua máscara e se alinha com os outros personagens. As luzes diminuem lentamente. Não resta nada mais do que a rosa branca iluminada. (GATTI, 1991, p. 406) Tradução minha.

Apesar de desoladora, a história termina com a afirmação da beleza e força daquela rosa branca, que representa a consciência de jovens idealistas, extremamente poderosos em seu caminho pacífico. Por meio da dramaturgia, Gatti envia uma mensagem interessante: se não se pode mudar o passado (aqueles jovens anti-nazistas, tal como Hans, estão realmente mortos) é possível encontrar, no presente, caminhos de libertação para o futuro, fazendo cessar o fluxo de reminiscências que nos prende ao passado. Inverter as temporalidades, tal como os rabinos de Linderman, tal como a gramática, tal como o próprio autor fez pessoalmente em sua história: está tudo ali na fábula.

Sem usar um tom panfletário, é nessa mesma linha dramática de *Não perca tempo...* que as demais mini-peças seguem, a fim de alcançarem as consciências e despertarem o potencial criador do ‘guerrilheiro urbano’, um verdadeiro não-herói a quem foi destinado o cotidiano como campo de atuação. Gatti fala das ruas de 68 como quem fala dos grandes *fronts*, e, em sua variedade, os textos do Pequeno Manual não se afastam da vida desse homem anônimo, mesmo quando aparentemente citam realidades distantes.

Em *Os planaltos* ou *Cinco lições para pesquisa sobre o Vietnã para uma estudante de Maio*, mesmo se propondo a falar sobre a guerra, o verdadeiro combate que movimenta a trama é entre o “aqui” e o “lá”, ou seja, é o olhar lançado por aqueles que estão fora do conflito o que realmente importa. Retornar ao tema do Vietnã, já discutido em *V de Vietnã*, é, desta vez, o pretexto para promover junto ao espectador uma reflexão sobre a

sua própria maneira de julgar os contextos pouco conhecidos, e, focando nesse objetivo, A. Gatti novamente mistura sem restrições realidade histórica e ficção.

Os personagens são o militante vietnamita Xuan, enviado à sociedade *jirai* dos camponeses Quoc e Pham, sendo eles três o foco da atenção da estudante secundarista francesa Ariane e de seu pai Jean. A história começa com a estudante chegando em casa e relatando ao pai seu descontentamento com a metodologia do seu professor de História, que se resumia a relatar os fatos do passado, sem engajar nas aulas suas próprias paixões e julgamentos.

ARIANE – O professor de história morreu. (Nós o matamos).

Jean responde com uma voz distante, sem se mexer.

JEAN – Eis uma boa coisa de verdade. Espero que você esteja contente. O período da troca de pele é sempre um momento alegre para um animal.

ARIANE – Ele queria nos ensinar os acontecimentos, e nada mais do que nos recobrir com peles já mortas.

JEAN – Em consequência vocês o mataram.

ARIANE – Ele não nos trazia nenhum de seus sonhos. Nada de seus cochilos, de suas digestões, nenhuma de suas presas. Nada de suas sequelas que mudam a visão das coisas. (GATTI, 1991, p 311) Tradução minha

Essas réplicas estão logo no início do texto, e fazem ecoar as afirmações gattinianas acerca do homem como sendo a parte mais importante da história, porque somente através dele seria possível colocar a realidade em perspectiva. O mesmo querem os alunos de *Os planaltos* que, após destituírem o professor de história, decidem aceitar somente combatentes vietnamitas para ocuparem o lugar do antigo docente por compreenderem que neles a experiência histórica está realmente viva. Diz Ariane: “Nós não queremos uma compilação da história, ressecada ao longo dos caminhos do saber (este saber é estéril). Nós queremos a história vivida.” (GATTI, 1991, p. 319), e é na intenção de se aproximar dessa história ressignificada que a trama prossegue.

O interesse da jovem se concretiza através da presença dos combatentes Xuan, Quoc e Pham que, em determinado momento, simplesmente surgem na cena com o objetivo de defenderem seus pontos de vista. Em um jogo não-realista, os três personagens relatam situações vividas na guerra, representando-as na sala da casa de Jean e Ariane, na forma de cinco lições escolares: “Primeira lição: para libertar um punhado de vaga-lumes na noite”; “Segunda lição: prisioneiro do quadro-negro apesar da música”; “Terceira lição: para passar da palestra ao estudo dirigido”; “Quarta lição: para se confiar nos bambus de oxigenação” e por fim “Quinta lição preparatória para os trabalhos práticos”.

O tempo presente e o passado, a França e o Vietnã, a sala de aula e a sala de estar de Jean e Ariane; tudo se confunde e não há barreira entre nenhuma dessas dimensões. Somente entre as pessoas há um espaço de separação e as diferenças culturais, os valores e a história vivenciada por cada um deles criam uma distância mais difícil de sobrepor do que a imposta pela geografia ou pela temporalidade. Neste sentido, é interessante notar como é na diversidade dos personagens que A. Gatti coloca a força da ação, friccionando as vivências daqueles sujeitos e fazendo surgir daí o tão desejado espaço de reflexão para o espectador, que precisa se posicionar diante de tantas interpretações distintas de uma única realidade.

Já *Um dia na vida de uma enfermeira ou O porquê dos animais domésticos* foi criada a partir de discussões com enfermeiras grevistas. Em cena, apenas a enfermeira Louise a refletir sobre sua rotina, oprimida entre as funções de profissional, mãe e esposa. A personagem se vê desrespeitada por sua chefe, suas colegas de trabalho, seu marido e mesmo por seu gato de estimação, num panorama onde a rotina funciona como um moto-contínuo a esvaziar qualquer ânimo em resistir às opressões com as quais se depara.

A luta central da personagem, no entanto, é contra um ente muito maior e poderoso: o Tempo e seu fluxo que engole os sonhos da personagem, impõe-lhe um ritmo de ação, sublinha o vazio de sua rotina e a coloca dentro de situações de opressão permanente. A impotência de Louise é ampliada quando ela se relaciona com as demais personagens da trama, as quais não contracenam diretamente com ela e são designadas em meio aos espectadores presentes na platéia. As características de tais personagens são “determinadas segundo a idade, o físico, o sexo dos espectadores presentes na sessão do espetáculo” (GATTI, 1991, p. 225). No total, cerca de sete personagens do texto são atribuídos a espectadores e essa escolha do dramaturgo amplia a sensação de solidão da personagem, tendo em vista que os longos diálogos são substituídos por uma espécie de monólogo compartilhado com interlocutores que, em geral, escutam-na passivamente.

A peça é dividida em dez partes: *O telefone, Zampano, O metrô, A creche, O pavilhão Lister, Os pacientes, O refeitório, Os relatórios, Parte IX (sem título) e A refeição da*

Noite, e cada uma delas descreve um momento do dia de Louise e suas atribuições de mãe, esposa e profissional. Para além de suas atividades cotidianas, Louise encontra espaço em meio a seu longo solilóquio para devaneios e lembranças, em especial ligadas a um ex-namorado, morto na Guerra da Argélia. A referência a este namorado está inclusive na presença de Zampano, o gato de estimação de Louise, cujo nome foi retirado de um filme que ela assistira ao lado do referido namorado muitos anos antes. Representado cenicamente por um gato estilizado e de aparência não-realista, o gato, segundo Gatti, é claramente definido como um ‘personagem-acessório’, mas a enfermeira se relaciona com ele todo o tempo como se sua presença fosse real:

Louise se vira para o gato:

LOUISE - Pare de ronronar um minuto (você me irrita). Não será um peludo como você que conseguirá me irritar – o que você faz de sua existência? Se não fosse por causa da Lola... (GATTI, 1991, p. 228)

A Lola a que Louise se refere é sua filha mais velha. Junto com a caçula Chantal e o marido – todos apenas citados no texto-, a família parece ser, para a enfermeira, só mais uma tarefa a ser cumprida: Louise está de fato aprisionada em sua rotina e nem o afeto familiar encontra tempo para se realizar.

Neste grande monólogo existencial que cruza a peça, não há referências diretas à política como nas outras mini-peças do Pequeno Manual. Mesmo a presença da amiga Nouné, que a incita a aderir ao movimento sindical, não é capaz de retirar o foco de Louise do principal combate que ela empreende diariamente: o combate contra o Tempo. Segundo Séonnet, na peça:

(...) também existe um conflito, confronto de um ‘aqui’ – a realidade de uma jornada diária descrita por essas enfermeiras – e um ‘lá’ – feito de sonhos e de lembranças. (...) O objetivo não é de levar as enfermeiras reais a alguma luta de classes (ainda que não faltem relatos deste tipo), mas é algo de muito mais decisivo: o combate contra o tempo. (SÉONNET, 1991, p.220)

Junto às demais mini-peças, *Um dia na vida de uma enfermeira* parece um tanto deslocada. Mas, uma leitura mais apurada identifica como Louise representa uma espécie de anti-herói, engajada em um conflito de perfil similar ao visto nos outros textos. A prostração de Louise frente à realidade é tamanha que termina funcionando como um incentivo às avessas, um alerta aos espectadores para que não sigam o exemplo daquela personagem. Levando em consideração o fato de que essa peça foi

desenvolvida a partir de discussões com enfermeiras sindicalistas, este caráter de anti-heroína se reforça diante de algumas de suas réplicas:

LOUISE: *O que se passa no mundo não me interessa. Se cair uma bomba na minha cabeça é porque tinha que acontecer. Em todo caso eu não poderia fazer grande coisa a respeito. Não estamos mais no tempo das revoluções. Todo mundo diz isso. (GATTI, 1991, p. 241) Tradução e grifo meu*

No contexto histórico em que o texto foi desenvolvido, essa afirmação de Louise não poderia ser mais equivocada: era 1968, e a Europa estava sendo varrida por transformações. Em quase uma dezena de réplicas, ela faz afirmações muito parecidas e, justamente por ela se comportar de forma tão alheia a tudo, termina por ganhar destaque a necessidade de um posicionamento consciente diante da realidade. Mesmo que esta questão não seja imposta à platéia de maneira direta, ela está lá.

Por fim, a quarta peça que compõe o *Pequeno manual é A máquina escavadora – para entrar no plano de cerceamento da colônia de invasão Che Guevara*, que conta a história de um grupo de guerrilheiros de uma colônia revolucionária realizando ações de invasão e cerceamento em países da América Latina, como Cuba, Chile e Equador. Entre os revolucionários está o cubano Totuy - ou capitão Diaz, segundo seus companheiros de combate - personagem central da ação. Ele e a meteorologista francesa Marianne tinham, antes de Totuy ingressar na frente revolucionária, um romance, interrompido quando ele vai para Cuba e a deixa sozinha em Paris sem maiores explicações.

A cena, circular, subdivide-se em quatro espaços – norte, sul, leste, oeste – todos localizados e caracterizados com diferentes elementos de uma máquina escavadora. No centro do palco, um abrigo meteorológico ocupado pela personagem Marianne, no qual se encontram aparelhos como pluviômetro, barômetro, anemômetro, hidrômetro e rádio-sonda. No início, entre os espaços leste e norte, numa atitude de personagens em uma fotografia, estão Totuy, Dionigi, Cecil e Rogelio. No abrigo meteorológico, Marianne lê cartas. Por vezes, ela interrompe a leitura para olhar uma fotografia. Toda a intriga de *A Máquina Escavadora* está ancorada nesta troca de cartas; o casal Marianne e Totuy não se fala diretamente, apenas se referindo um a outro; já os guerrilheiros conversam entre eles pontualmente mas não é em tais diálogos que reside a tônica da peça.

Na rubrica inicial, A. Gatti informa que, a rigor, o texto poderia ser encenado como uma história de cinco personagens que se contam diante do público, mas ele considera este caminho simplificador. Em sua tentativa de integrar à linguagem teatral formas que, a priori, não são teatrais, o autor multiplica pelo número de personagens presentes as maneiras de ler a história, não sendo nenhum deles o ‘narrador’ oficial dos eventos. As cartas e acontecimentos são apresentados fora da ordem cronológica e, igualmente, desorganizam as noções de tempo e espaço: em um momento fala-se do presente, noutra uma gravação de áudio remonta ao passado, ora se está em Cuba, ora na França, ora em um espaço do devaneio. Todos os elementos que compõem a fábula se encontram numa completa falta de hierarquia.

Parte importante do texto se centra no debate sobre a pertinência da relação do casal central, Totuy e Marianne, mas, como se desconfiasse de suas próprias certezas, A. Gatti concede aos espectadores o direito de escolher se julgam este motivo da fábula realmente relevante e, em dado momento, ele convida os presentes a definirem conjuntamente os rumos do espetáculo.

A situação é a seguinte: com Totuy em Cuba à frente da colônia de invasão Che Guevara e Marianne na França exercendo sua profissão, ambos se perguntam se é ou não possível prosseguirem nesta relação, já que se encontram separados e têm projetos de vida bem diferentes. Esta discussão do casal tem lugar não num plano real, mas numa dimensão poética, considerando que os dois personagens estão em locais distantes e distintos e misturam às suas considerações diálogos do passado e do presente. Por sua vez, os companheiros de Totuy se opõem veementemente ao romance, por considerarem a luta armada incompatível com uma relação dessa natureza.

Essa conjuntura de forças delineia um quadro de um amor impossível sobre uma paisagem política, dizem os atores que interpretam Totuy e Marianne. Mas o ator que executa Rogelio pensa justamente o inverso: para ele trata-se de uma peça voltada para a reflexão política tendo o romance apenas como uma ilustração. Quem tem razão? Ambos os pontos de vista são conciliáveis? Ou nada disso de fato interessa e o espetáculo não deve continuar? Estas perguntas são postas pelo dramaturgo, e cabe aos criadores que estão dentro e fora da cena encontrar respostas para elas.

Segundo os atores e personagens (que se confundem neste ponto do texto), é necessário adotar um ponto de vista, e é justamente por isso que a intervenção dos espectadores é solicitada. Todos são convidados, então, a darem suas opiniões e a definirem juntos qual é o tema de maior interesse e relevância naquela noite; somente assim a peça poderá prosseguir. Diz o texto:

Os atores (que fazem os papéis ou de Marianne ou de Cecil, Dionigi, Rogelio ou Totuy) vão se dirigir diretamente aos espectadores.

ATOR/ATRIZ: Até agora, nós representamos para vocês o que dizem os personagens. Nós representamos aqui até mesmo o que os personagens não disseram (ou o que eles gostariam de ter dito). Que (frequentemente) o silêncio esteja preenchido de mais possibilidades expressivas que a palavra isto não é nenhuma revelação. Se nós o boicotamos (ou tentamos traduzi-lo), é porque o silêncio dos personagens não os conduziria por um caminho diferente do que a palavra deles os conduziu. Dito isto, existe agora um silêncio que nos importa. O de vocês.

ATOR/ATRIZ: Todos vocês tem alguma coisa a dizer. O que? (GATTI, 1991, p. 274)

Observe que, no trecho acima, o ator afirma à platéia que ela tem algo a dizer e, em seguida, lança-lhe um questionamento. Desde a escrita do texto, o autor parece decidido a fazer o espectador do *Pequeno manual* pouco confortável em uma posição somente de contemplação.

Se aos espectadores de *A máquina escavadora* é dada imensa liberdade de ação e decisão sobre o que assistem, no que concerne aos demais agentes da representação (diretor, atores, técnicos etc.) A. Gatti não oferece a mesma abertura, e o que se segue ao trecho reproduzido acima é uma série de possíveis desdobramentos para a apresentação:

Primeira possibilidade – *se o debate com o público começa de imediato e prossegue de maneira construtiva, contentar-se em canalizá-lo. Tudo o que os atores disseram até o momento não passará de uma espécie de pré-escritura, pretexto para o debate. Quando o debate terminar, a peça terá acabado.*

Segunda possibilidade – *se a palavra é monopolizada por três ou quatro pessoas que não têm nada a dizer (os inevitáveis sabe-tudo, sempre satisfeitos com eles mesmos e sempre deslumbrados de se ouvirem falar qualquer coisa) fazê-los desviar para a história dos comunistas colombianos, que conta sobre um deles que se viu barrado na entrada do paraíso. São Pedro intervém e pergunta:*

- *Quem é você?*
- *Um comunista colombiano.*

*São Pedro ordena imediatamente que o deixem entrar, explicando:
- Ele não pôde cometer nenhum pecado, porque passou a vida inteira discutindo.*

ATOR/ATRIZ

Não é (exatamente) esta forma de paraíso que nós procuramos esta noite. Vocês estão diante de uma escolha. Ou as pessoas (que nos parecem monopolizar) a discussão continuam o espetáculo – e nós nos tornamos espectadores – ou então nós falamos de problemas diretamente colocados pela peça.

Iniciar uma votação. Se o voto for favorável aos atores, pular diretamente para a quarta possibilidade.

Terceira possibilidade – *Se o debate não acontece (timidez, falta de costume do espectador) explicar-lhes porque a palavra lhes foi dada. (GATTI, 1991, p. 273 e 274)*

No total, o texto oferece nove possibilidades para seu encaminhamento, que vão desde conduzir um debate que se estabeleça entre espectadores até finalizar o espetáculo com um banquete regado a pão e vinho, caso o público demonstre claro desinteresse nas temáticas apresentadas. O importante é ressaltar que o improviso dos atores é desestimulado ao máximo pelo autor, parecendo ser essencial o respeito aos propósitos de sua poética, previamente inscritos em sua dramaturgia. Essa característica de *A máquina escavadora* pode ser melhor visualizada no terceiro capítulo deste trabalho, onde consta a tradução integral do texto.

No *Pequeno manual*, é esta a peça que mais destaca os esforços de A. Gatti pelo engajamento do espectador, começando pela temática. Se o título sugere que o assunto será a rotina numa frente de guerrilha (realidade esta muito distante da maior parte dos espectadores), na verdade o que se identifica como conflito central é o peso das escolhas ideológicas na vida de qualquer homem, esteja ele numa floresta em Cuba ou na cadeira de uma platéia. Todo o texto conclama: é necessário adotar um posicionamento diante dos acontecimentos, é necessário assumir as escolhas feitas ao longo da vida, é essencial transformar opinião em ação!

O interessante é que essa questão orientadora do texto, mesmo sendo bem mais próxima de um cidadão comum do que a luta armada nas frentes de resistência na selva amazônica, é apresentada de maneira tão não-linear que não oferece o risco de transformá-lo em uma propaganda política. De fato, demora-se um pouco para entender

que as peças constantes de uma coletânea, ironicamente denominada de manual de guerrilha urbana, não irão nos apresentar orientações objetivas sobre como proceder nesse “combate de consciências”, tampouco nos apresentarão idéias unificadoras. Pelo contrário, o maior objetivo é confrontar velhas certezas com novos questionamentos.

Passo agora à apresentação de alguns aspectos comuns às peças da compilação analisada, com vistas a revelar estratégias dramáticas adotadas pelo autor para a efetivação de alguns de seus propósitos ideológicos.

2.7 O PEQUENO MANUAL: RIGOR ESTÉTICO E IDEOLOGIA POLÍTICA

À leitura de qualquer uma das peças do *Pequeno manual* reconhece-se uma qualidade dramática que distingue A. Gatti de homens de teatro que se utilizam desta arte como instrumento de combate pura e simplesmente, relegando a poesia ao segundo plano. A produção gattiniana está mais próxima do vigor e da forma de militância brechtiana do que do teatro panfletário dos revolucionários marxistas, por exemplo:

É um teatro ‘de intervenção’. Destinado a ser encenado nos lugares mais variados. Mas ‘intervenção’ não significa ‘agitprop’. Não existe uma ‘mensagem’ dirigida. Como sempre, na obra de Gatti, são os questionamentos que contam. A maneira de interrogar uma realidade dada. A escrita trabalha como um rompimento. Ela expõe. Seu objetivo: modificar o olhar do espectador. E levá-lo a uma tomada de consciência (palavra-chave na trajetória de Gatti). (SÉONNET, 1991, p. 219.)

A referência aos *agitprops* que marcaram o período anterior e de instauração da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - ou simplesmente União Soviética - não é por acaso. Essas peças teatrais curtas foram utilizadas pelos revolucionários como meio de disseminação dos valores socialistas naquela sociedade em plena ebulição social e política, sendo caracterizadas, tal como as mini-peças de Gatti, por curta duração, produção simples e poucos atores. O grande diferencial é que elas tinham o intento de veicular uma mensagem pronta, fosse a denúncia de alguma injustiça social, dar um informe sobre as próximas ações de resistência ou, mais tarde, instruir sobre procedimentos legais ou burocráticos do novo regime. A denominação em si já revela

este objetivo de ser uma propaganda oficial política, pois é uma contração das palavras ‘agitação’ e ‘propaganda’.

Armand Gatti criticou em algumas ocasiões a forma de comunicação dos sistemas socialistas que, a seu ver, criam uma distância entre o falar político e o falar cultural. O problema, para ele, está na reprodução, no sistema, das mesmas tentativas autoritárias de expressão, pautadas na ideia de que um sujeito fala enquanto os demais apenas o escutam. A busca gattiniana é pela igualdade e não hierarquização dos envolvidos até mesmo no nível da expressão.

Todas as experiências, eu começo dizendo: “No começo estava o Verbo, e o Verbo era Deus. Quer ser Deus comigo durante um ano?”. Um jornalista me perguntou um dia: “Você se toma por Deus?”. No entanto, “no começo estava o verbo”, é muito claro. Você quer ser o Verbo? Isto é: você quer tomar consciência de que você é uma criação, uma luz? Deste modo, de que você é capaz? É isto. É a única coisa que eu pergunto: “Quer ser Deus comigo?”; isto, sobretudo dito por um anarquista, há várias pessoas que vão achar graça.

Então, há esta espécie de reencontro com o Verbo, de quem ele foi tirado. (HUNZINGER, 1996)

Mais uma vez aqui, o poeta funde-se com o revolucionário. Lendo sobre sua tentativa de uma revolução através da linguagem, observamos que Gatti traz uma orientação de cunho anarquista em sua poética, no sentido estrito do termo de “ausência de autoridade”. Independente das implicações políticas da palavra anarquia, o que Gatti procura é uma forma de suprimir a autoridade para dar espaço à criação compartilhada por iguais. Segundo ele, foi esse tipo de anarquia que ele vivenciou e não aquela orientada por uma causa ou pensamento político.

Eu não gostaria de me impôr o ridículo de dizer que eu luto por uma arte anarquista, isto seria contrário ao que eu penso... mas existe uma forma de pensar anarquista, um falar anarquista, um verbo anarquista, uma linguagem anarquista.

E eu me incluo nessa proposição. (PEY, 1982)

A ausência de autoridade é almejada também em cena, com a representação de personagens com orientações distintas entre si. Eles ali se movem por conta própria e não de acordo com a orientação política ou ideológica do demiurgo. Na dramaturgia gattiniana, são as perguntas o material mais valioso, pois com elas se chega ao íntimo de

cada um dos “agentes de realidade” que precisam ser alcançados. Perguntas que não necessariamente precisam ser colocadas de forma direta. Às vezes, é a falta absoluta de soluções redentoras para os conflitos das personagens o caminho escolhido, demonstrando aos espectadores que cabe a cada um encontrar as melhores saídas para o que se acabou de assistir. Neste sentido, o diálogo é ferramenta importante, sendo tecido com grande rigor, sempre repleto de imagens, metáforas e referências históricas combinadas a uma tentativa de fala naturalista. Mesmo nas mensagens mais diretamente dirigidas aos espectadores, não podemos identificar um tom de ‘propaganda’ e sim pessoas comuns se dirigindo a seus pares.

A dramaturgia das peças do *Pequeno manual* pode ser definida como não-tradicional. Por “tradicional”, compreendemos as formas teatrais orientadas pelos princípios aristotélicos, caracterizadas pela imitação de uma ação una e completa e que possua verossimilhança interna, por causalidade das ações, pela estruturação em nó, por uma extensão apreensível pela memória, dentre outros aspectos. Outra característica das criações ditas “tradicionalistas” é a relação palco e plateia, com atores de um lado e espectadores de outro, remontando à etimologia de ambos os termos: ator, do *agere* grego, como aquele que realiza a ação e o espectador, da raiz *espectare*, para definir quem observa aquele que age, não sendo prevista sua participação ou intervenção diretas. Para A. Gatti, essa dicotomia deve ser esquecida, a fim de trazer o espectador o mais próximo possível das questões postas pela cena, numa tentativa de apelo direto a suas consciências.

Não se trata de afirmar aqui que as formas aristotélicas de teatro sejam, em sua gênese, diretivas, coercitivas, reacionárias ou qualquer coisa do gênero, mas, em face do interesse primeiro da poética gattiniana – o de oferecer aos seus *loulous* o “caminho para apropriação do verbo” –, prever a revisão dos lugares tradicionais de atores e espectadores é essencial para o êxito de suas proposições como autor. Esta necessidade se apresenta, sobretudo, se considerarmos os demais aspectos de suas peças, a exemplo da relação espaço-tempo; unidade (ou ausência dela) de ação; pluralidade de pontos de vista etc., que se distanciam em maior ou menor grau das formas aristotélicas de teatro.

Ao assumir a exortação à reflexão como proposta central de sua dramaturgia, Gatti encontra, então, uma boa justificativa para subverter as posições de atores e espectadores, em especial porque não mais precisa se preocupar com a indicação dos caminhos “corretos” a serem seguidos pelo espectador na interpretação de suas obras. O palco elevado, distanciado, preenchido por atores e diretores plenos de certezas a serem reveladas aos observadores perde, portanto e completamente, o sentido nessa poética. Eliminando a hierarquia palco-plateia, aqueles que antes eram compreendidos majoritariamente como depositários da ação dramática passam a ser co-responsáveis pela construção da mesma, além de serem sujeitos ativos na compreensão da moral ora apresentada.

É importante lembrar: o que A. Gatti busca é o **debate**, o qual pode se estabelecer em diferentes instâncias, de acordo com os procedimentos de cada texto. Afinal, há seu interesse declarado em promover, pelo uso dos elementos e ferramentas que estiverem ao seu alcance, a maior equidade possível entre as reflexões levantadas em cena e aquelas provenientes da plateia. A palavra não deve ser exclusividade de nenhum dos pólos; ela deve seguir seu fluxo e transitar entre cena e audiência, circulando pelo espaço, tomando seus caminhos, sendo assim compartilhada e debatida em todas suas possibilidades.

2.8 EM BUSCA DE UMA PALAVRA ERRANTE

A palavra no teatro gattiniano é tratada como um bem de propriedade compartilhada, ainda que não seja necessário dá-la ao espectador todo tempo; a simples aposta em fábulas que oferecem múltiplas soluções para os conflitos já demonstra o desapego do autor à idéia de deter a palavra final sobre a realidade apresentada através de seus textos. Reconhecendo, desde a mais tenra idade, o poder da linguagem como instrumento essencial, não poderia deixar de revelar isto a seus *loulous* de alguma maneira, demonstrando-lhes que a palavra pode ser uma arma para se colocar no mundo.

Em 1995, em uma entrevista à *Télérama*, ele dava sua opinião a respeito do termo ‘excluídos’, que ele abomina: ‘Por que você acredita que Alain Juppé ou Jacques Chirac são ‘incluídos’? Nem uma única palavra deles adere à nossa realidade cotidiana! Eles estão completamente desconectados da vida ordinária dos cidadãos; são eles os verdadeiros excluídos!’. Seu objetivo não é de reinserir seus estagiários, mas de fazê-los sair disso.

Ele assume apenas uma exclusão como existente: a exclusão da linguagem. Ele luta contra ‘a linguagem empobrecida e humilhada da exclusão, que exclui previamente toda a possibilidade para aquele que está preso à condição de se entender Diferente’. “É necessário, diz ele, tentar despertar a consciência, pela linguagem, que se pode ser mestre de seu destino e criá-lo.’ Sua confiança na pulsão do verbo é ilimitada. (CHOLLET. 1998. Grifo meu)

É este mesmo Gatti que afirma: “Deus é a gramática!” (CHOLLET. 1998), alçando, assim, a linguagem à mais alta posição de importância em sua poética. Mas como ele compartilha este poder na prática? A partir das mini-peças, há um trabalho prévio de criação conjunta com seus *loulous*, porém, exceção feita a *A máquina escavadora*, dar voz aos espectadores não é a opção mais recorrente, pois ele entende que, para incluí-los, a linguagem não deve ser em absoluto simplificada, o que seria difícil de controlar se a cena se abrisse a intervenções:

‘Você pode imaginar que isso nada tem a ver com o sócio-cultural: se expressem, rapazes, vai! Isso não quer dizer nada. Eles não têm nada a contar. Eles não são preparados para isso. É preciso conduzi-los ao lugar da escrita, com todas as interrogações que ela comporta. A escrita é a antítese do apaziguamento.’ (CHOLLET. 1998)

Como se o respeito ao texto teatral, herdado de seu mestre Vilar, continuasse válido, A. Gatti busca estratégias que possam tornar sua cena representativa dos que se viram excluídos da linguagem, ao mesmo tempo em que tenta conservar um apuro artístico de sua dramaturgia. Muito mais do que um exercício criativo do autor, trata-se de uma escolha de base ideológica: na sua visão, o reduzido exercício do uso consciente da palavra termina por empobrecer a relação das pessoas com a mesma. “A palavra dos *loulous* é muito pobre. Então, é preciso colocar todo o tempo a barra mais e mais alta. É indispensável. Não se desce abaixo de um certo nível. É a língua o mais trabalhado, o mais apurado que se pode”. (CHOLLET. 1998,)

Assim, ao contrário do que poderia se pensar, ele decide que a linguagem adotada deve ser bela e atraente para que os que não a dominam sejam seduzidos ao encontro com o verbo, mesmo que isso signifique tornar a linguagem bem mais complexa. Esta maneira de compreender a palavra como uma ferramenta de transformação não apenas pelo

conteúdo que porta como também pela relação que com ela se estabelece, ampliou as possibilidades expressivas de sua dramaturgia, possibilitando-a ser plena de metáforas, de imagens, figuras de linguagem, musicalidade e jogos de significados. Para A. Gatti, o político não se dá apenas pelo caminho objetivo da idéia apresentada na cena, portanto não é preciso abrir mão da sutileza para estabelecer uma comunicação clara com o espectador: no teatro gattiniano há espaço o suficiente para reflexão e poesia coexistirem.

Assim como o texto é conscientemente elaborado por A. Gatti, na perspectiva de ampliar o potencial expressivo dos *loulous*, no que concerne ao encaminhamento de suas fábulas, a ausência de indicações de qual seria o “bom caminho” é o verdadeiro desafio para eles. Para o autor, é necessário que a plateia compreenda que suas peças não desejam prover ninguém de respostas únicas e deve aceitar o convite à reflexão que é lançado. Ser um teatro que não responde a nada por si mesmo, servindo de local de encontro com o verbo acima de qualquer coisa, é o que permite a Gatti abrir espaço para o erro e as múltiplas interpretações daquilo que escreve.

Esse verbo livre, a errar pelo espaço entre todos os presentes, é o princípio orientador do que ele chama de **A palavra errante**²²: palavra que transita, que circula, que está acessível a todos. É palavra também do erro, da não necessidade do acerto, já que o compromisso dessa palavra é com a liberdade e com a diversidade. Por isso, ela não deve ser limitada a ninguém. O conceito surgiu a partir de um grupo de criação e reflexão com orientação de Gatti, cuja principal preocupação comum era a escrita, tendo se mantido reunido entre as décadas de 1960 e 1970. O grupo nunca levou à cena suas criações, mas a idéia de uma palavra coletiva permaneceu até os dias atuais na poética gattiniana e, de certo modo, sempre o orientou.

O que me interessa no conceito é verificar como o poeta e o revolucionário atuam juntos: em prol de uma ideologia de libertação, ele concebe uma dramaturgia bem elaborada, com textos que convidam à reflexão ao invés de representarem situações exemplares. Em entrevista concedida em 1996, o autor fala sobre essa falta de

²² No original francês, La Parole Errante.

determinismo que pretende para sua dramaturgia, valendo-se da Teoria dos Quanta²³ como analogia:

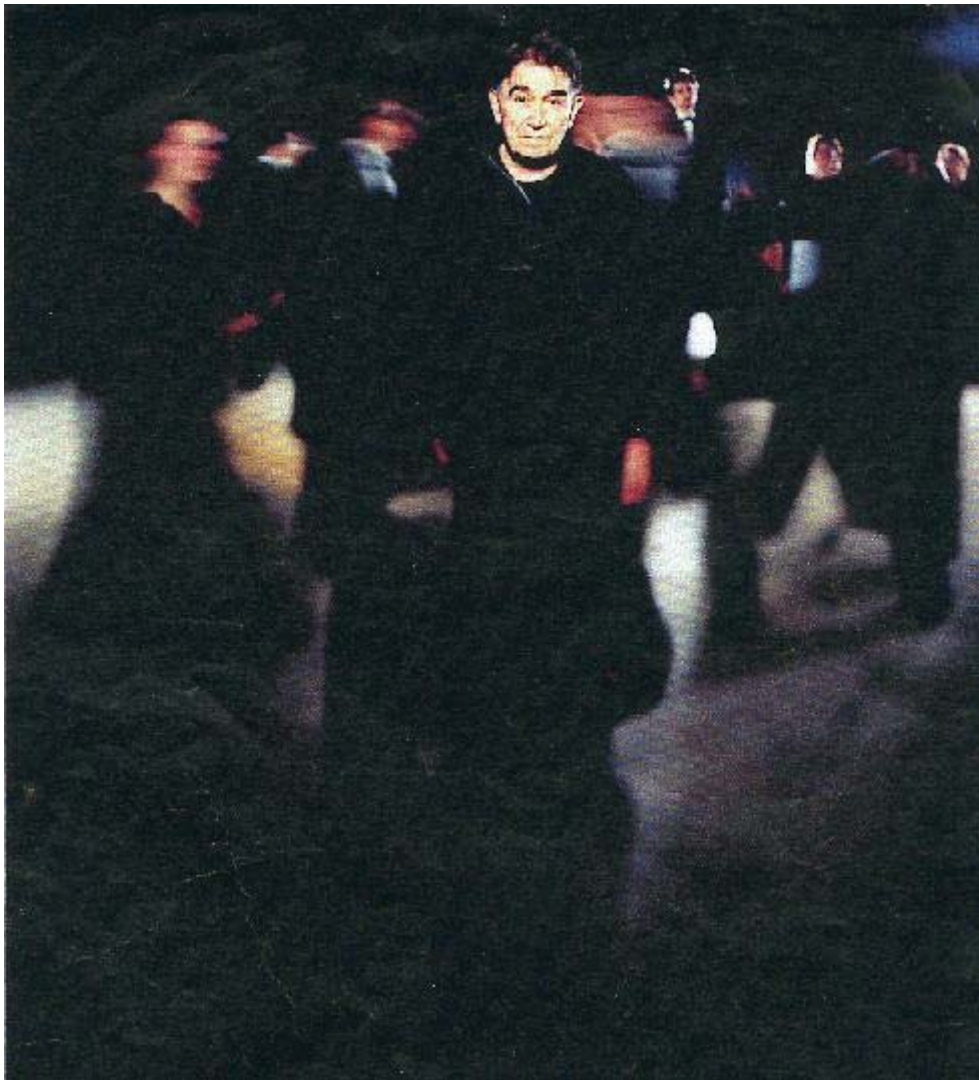
A teoria dos Quanta, você conhece? Não? Ah, então vejamos agora mesmo! É algo de realmente revolucionário. Ela (a teoria) faz alusão a um mundo onde não há palavras para seguir. O elemento base é a partícula e tal partícula, que não se pode ver, é ao mesmo tempo uma onda. Se a gente diz que isto é isto ao mesmo tempo que isto é isso, existe aí qualquer coisa da ordem da simetria. Toda minha dramaturgia é fundamentada sobre a simetria. Somos feitos e forjados em um mundo determinista e temos uma linguagem determinista. Ora, a teoria dos Quanta é relatividade: nela não há uma única verdade, há várias, múltiplas. De um lado, se há o determinismo aplicado ao infinitamente grande, do outro lado há o infinitamente pequeno: o mundo do probabilismo. (HUNZINGER, 1996)

Tal mundo de probabilidades, de infinitas “boas respostas” já está retratado nas peças do *Pequeno manual*, onde Gatti investe na proposição de abrir portas de interpretação e revisão de valores pessoais através de seus personagens. Ali há caminhos, múltiplos e diversos, para que os personagens possam escolher livremente, recusando, assim, a falta de opções que lhes parecia irreconhecível. Expressar-se ali é uma forma de resistir.

Prossigo agora demonstrando as semelhanças da poética gattiniana com a de outros dois autores, Augusto Boal e Bertolt Brecht que, se valendo de vias diferentes, realizaram um teatro igualmente voltado para a libertação do homem e para a resistência da autonomia criativa de seus espectadores. Comparar o sistema de Armand Gatti às referidas poéticas é uma estratégia eficaz de melhor cernir, melhor especificar a natureza e os fins da sua vasta produção.

²³ Teoria da Física, no domínio da Física Quântica, formulada pelo físico alemão Max Planck em 1900. Ele afirmou que a emissão e absorção de energia eletromagnética dos corpos se dá através de "pacotes" contínuos de energia, ao contrário do que sustenta a teoria ondulatória clássica, que prevê a distribuição uniforme da energia através de ondas.

3 DO TEXTO À CENA OU O PEQUENO MANUAL E OUTROS DIÁLOGOS POSSÍVEIS



Armand Gatti, 1995.²⁴

3.1 DO TEXTO À ENCENAÇÃO: O CAMINHO DE ARMAND GATTI

Ficando claros objeto e ferramentas utilizadas para realizar este trabalho, antes de avançar, considero importante delinear alguns conceitos que são aqui empregados: dramaturgo e texto serão palavras recorrentes nas páginas que se seguem, de forma que,

²⁴Foto MESSINA,

buscando não deixar dúvidas sobre o ponto de vista adotado para tratá-los, defino, nesse segundo capítulo, meu horizonte teórico metodológico.

Inicialmente, pensemos o que significa a escolha da poética gattiniana a partir de seu trabalho como **dramaturgo**. O emprego dessa palavra, face às diversas acepções que o termo adotou ao longo da história, em especial nas produções a partir das vanguardas de 1960/70, tão marcadas pela dramaturgia colaborativa, pode criar confusões sobre a idéia precisa que se deseja expressar. Remonto aos aspectos históricos que colaboraram para as atuais utilizações do termo: até meados do século XIX, a escrita do texto da representação cabia a um escritor, ao passo que a orientação da interpretação dos atores, a disposição dos elementos e o uso do espaço caberiam ou a um dos atores ou a um ensaiador. Não havia necessariamente a função separada de um diretor, e isto só era possível porque existiam cânones pré-estabelecidos de representação.

O papel desses atores ou ensaiadores seria o de colocar o texto e os demais elementos do espetáculo em um molde já existente, de acordo com o gênero (comédia, tragédia, drama burguês etc.) da história a ser apresentada. A partir de certo momento ocorre um gradual abandono desses procedimentos, pois os formatos pré-existentes já não atendiam às necessidades da cena – fosse da dança, fosse do teatro – de maneira que os textos passam a ser encenados de formas diferentes e mais independentes dos modelos.

O crítico francês Bernard Dort atribui essa mudança ao novo perfil das plateias da época:

A partir da segunda metade do século XIX, não há mais, para os teatros, um público homogêneo e nitidamente diferenciado segundo o gênero dos espetáculos que lhe são oferecidos. Desde então, não existe mais nenhum acordo fundamental prévio entre espectadores e homens de teatro sobre o estilo e o sentido desses espetáculos. (DORT. 1971, p. 61. Tradução minha)

Surge, assim, um caminho novo para representação teatral, abrindo espaço para chegarmos à idéia atual de encenação. Quando se fala de “encenar” uma peça hoje em dia, a expressão não engloba apenas a noção de “levar à cena” determinado texto, mas reúne, igualmente, as já citadas tarefas das antigas *troupes* de atores em seus procedimentos de criação do espetáculo. Além disso, a atual idéia de encenação também encerra, em si, a compreensão da cena teatral, tanto como etapa importante para a

organização de um discurso coerente para o espetáculo, quanto para a veiculação de uma ou mais ideologias que se queira afirmar.

Neste sentido, compreende-se que, no ato de encenar, cria-se uma escritura cênica independente do texto dramático que lhe deu origem, ainda que a relação entre eles seja clara e inevitável, como pretendo demonstrar aqui no quinto capítulo. É importante lembrar, ainda, por exemplo, das muitas encenações contemporâneas onde sequer há uma pré-escritura textual, seja ela de autoria única ou compartilhada. Nelas, o que seria trabalho prévio do dramaturgo é substituído pela criação da história durante a representação, seja a partir de roteiros coletivos ou com base em improvisação dos atores, e a encenação passa a ser a etapa mais importante da construção daquela obra.

As mudanças ocorridas ao longo dos séculos no fazer teatral resultaram que a palavra “dramaturgo” pode hoje ser compreendida de maneiras distintas de acordo com a cultura e a época de referência. Isto ocorre pelas contaminações cada vez mais comuns entre as funções de dramaturgos, dramaturgistas, encenadores e diretores. Parto, então, para a diferenciação desses conceitos me valendo das distinções proporcionadas pelo idioma alemão, no qual há uma diferença entre os termos ‘dramatiker’ - como sendo aquele que escreve os textos das peças - e ‘dramaturg’ - quem prepara sua interpretação e realização cênicas. Assim sendo, sempre que eu utilizar o termo ‘dramaturgo’, estarei me referindo ao ‘dramatiker’ alemão, ao autor dos textos das peças e tudo o que se liga à sua escritura dramática. Por outro lado, as funções de encenação, no sentido lato do termo, serão compreendidas como sendo do domínio do diretor/encenador. Deliberadamente, os termos figuram aqui acoplados porque indistintamente atribuo a ambos, unidos ou em separado, as tarefas ligadas à escritura cênica do espetáculo e que ultrapassem, portanto, o domínio do texto dramático propriamente dito.

Falando do **texto dramático** propriamente dito, lembremos que até o início do século XX, o que passava por sua marca detinha necessariamente algumas características, como a presença de diálogos, conflito, situação dramática e noção de personagem. Em linhas gerais, podemos dizer que tal escritura cumpre em um só tempo as funções de apresentar uma fábula; apresentar seus personagens, nomeando-os e detalhando suas ações, inclusive falas e emoções; dar descrições do espaço em que tais ações se

desenrolam, assim como informações temporais das mesmas; dar informações sobre a época ou duração das ações ali apresentadas. Atualmente todos esses dados, com maior ou menor detalhamento, costumam compor o texto dramático e o diretor/encenador, por sua vez, costuma tomar a liberdade de considerar apenas o que se adéqua à sua concepção cênica daquele Drama.

Neste meu trajeto, essa diferenciação é válida por ressaltar a importância das marcas paratextuais (rubricas e demais informações para além das falas dos personagens) que posicionam o texto dramático em relação a uma cena potencial, venha ela a se materializar ou não. Mesmo que essa compreensão não englobe todas as formas escritas para teatro - em especial quando pensamos nas criações de alguns dramaturgos que fogem bastante a tal regra, como o alemão Heiner Muller e a inglesa Sarah Kane, para citar apenas dois dramaturgos que praticamente não apresentam marcas paratextuais em seus textos -, reconhece-la é relevante inclusive porque não reduz o texto a uma forma incompleta de escrita que dependeria da cena para se realizar totalmente. Podemos pensar inclusive como na obra de Gatti o dramaturgo torna-se, em certa medida, o autor implícito do encenador, em uma dinâmica que potencializa ambas as dimensões, tanto a do texto escrito quanto da cena apresentada.

Jean-Pierre Ryngaert, através de seu *Introdução à análise do teatro*, já alerta sobre o equívoco comum de tomar a representação como um expediente que vem em socorro do texto dramático, a fim de tapar-lhe os ‘buracos vazios’ e esclarecê-lo ao espectador. Diz ele:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz e por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. (RYNGAERT, 1991. p. 25. Grifo meu.)

Consideramos então a não existência de uma relação hierárquica entre texto dramático e representação, por terem dimensões diferentes, devendo assim ser tratados com critérios apropriados às suas características.

A intenção em sublinhar tais diferenças se dá porque aqui desejo demonstrar como Armand Gatti elabora seus textos dramáticos visando à mobilização e conscientização sócio-política dos *espectadores*, ou seja, dos receptores desses textos *no teatro*. De forma particular, o autor faz essa palavra deslocar-se do papel até os olhos e ouvidos de uma platéia. Adotando a metáfora do ‘salto radical’ trazida por Ryngaert, pretendo demonstrar como A. Gatti tenta prever, pelo uso de ferramentas dramáticas específicas, onde e como a palavra do Drama por ele lançada irá pousar no Teatro.

A essa característica de uma escrita que se organiza em função de sua materialidade cênica chamamos *cenicidade* ou, conforme embasamento teórico apresentado mais detidamente no quarto capítulo desta dissertação, de *performatividade*. Todo texto que requer para si o adjetivo de dramático tem, em alguma medida, aspectos performativos, posto que é organizado em tensão, ainda que virtual, com a cena. Mesmo em um texto dramático que nunca venha a ser encenado, a sua natureza já instaura uma maneira particular do leitor percebê-lo:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática da leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto ‘a caminho’ do palco. (RYNGAERT, 1991. p. 25)

Neste trabalho, interessa-me saber como A. Gatti trabalha este ‘a caminho’ em suas peças. Esse aspecto de sua dramaturgia ganha destaque, porque o autor escreve para alcançar aqueles a que denomina *loulous* e, para tanto, sua palavra precisa sair do texto e alcançá-los. O teatro foi o meio escolhido por Gatti para fazer essa palavra circular e, a partir de um posicionamento ideológico presente em absolutamente toda sua obra, ele parece tentar transformar os textos de suas peças teatrais em engenhosas plataformas de lançamento e difusão da palavra errante. Lembro que, para o autor, a arte é um poderoso instrumento de combate social e político, de libertação, de resistência a opressões cotidianas, e toda sua atividade artística é dedicada a tornar tal instrumento acessível aos “excluídos”²⁵, de maneira que essa palavra, vista por ele como algo tão poderoso, não

²⁵ A palavra aparece aqui entre aspas porque o próprio Gatti nunca adota este termo para se referir aos sujeitos com quem costuma trabalhar e para quem seu teatro se destina. Ele, na maior parte das vezes, utiliza tão somente a gíria *loulous* e substituir essa expressão por “excluídos” é uma escolha motivada pelo desejo de não me repetir e, sobretudo, porque a idéia que ele deseja expressar fica relativamente conservada.

poderia estar em posse de apenas um sujeito, esteja ele sobre o palco, na platéia ou nos bastidores.

Em que medida a proposta gattiniana de uma palavra passível de ser apropriada não apenas pelos artistas envolvidos nas encenações de seus textos, mas principalmente capaz de circular livremente entre o palco e a platéia se realiza, garantindo, assim, um lugar diferenciado para o espectador de seu teatro? Buscando responder essa pergunta abordo a escrita de Gatti levando em conta duas motivações:

- a relação com os demais sujeitos envolvidos na representação de seus textos (atores, diretores, técnicos e demais profissionais);
- o claro desejo do autor de fazer-se entender no que concerne aos propósitos ideológicos de seu teatro.

A escolha desses dois pontos de vista se ancora nas afirmações do autor acerca das motivações de sua poética, presentes em entrevistas e textos sobre seu trabalho e em algumas rubricas e réplicas das peças do *Pequeno Manual*, a exemplo das apresentadas no capítulo anterior. Em um segundo momento, considerarei sua relação com a plateia, observando em que medida a utilização recorrente de determinadas ferramentas dramáticas se destina a revelar aos espectadores todo o seu potencial enquanto criadores e agentes modificadores da realidade na qual estão inseridos.

Ambas as frentes de abordagem se encontram em um ponto comum: na certeza de que o teatro de Armand Gatti é fundamentalmente político. As estratégias adotadas pelo autor estão voltadas para a sensibilização dos sujeitos marginalizados socialmente e é nos seus textos dramáticos que encontramos as marcas mais tangíveis dessa ideologia.

3.2. OS DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE GATTI, BOAL E BRECHT

Trajetos semelhantes percorreram o brasileiro Augusto Boal, inspirado, por sua vez, no teatro político do homem de teatro alemão, Bertolt Brecht. Como vimos no capítulo anterior deste trabalho, nosso autor tem uma trajetória pessoal e artística continuamente orientada pela palavra e seu poder transformador. A partir de certo momento, demonstrar o potencial da linguagem como ferramenta de modificação social passa a ser o propósito do seu teatro, e é justamente por isso que, a exemplo de Boal e de Brecht²⁶, a tomada de poder tanto dos *loulous* quanto do espectador gattiniano tem, no verbo, o seu despertar:

(...) é com a linguagem que eu trabalho. Se se quiser (sic) mudar o mundo, o que é necessário é mudar os seus mecanismos, e não apenas a forma econômica... Ora, para mim, a linguagem é justamente portadora desses tais mecanismos. Se a linguagem mantiver a antiga forma de pensar, isto significará que todas as revoluções que se faça acabarão por apodrecer interiormente. (GATTI, 1995)

Romper com esses mecanismos não é tarefa das mais simples. Talvez por isto, tantos autores julgaram necessário ir além do debate tradicional e encontrar novas maneiras de discutir sobre essa ‘antiga forma de pensar’ a ordem econômica e social, escolhendo, então, a arte teatral como veículo dessa reflexão. Desde a Grécia Antiga, o teatro vem cumprindo diferentes papéis na busca de uma mobilização social, política e religiosa, e não foram poucos os que notaram a força da palavra em cena.

Exemplos ao longo da história não faltam: de pequenos grupos de camponeses a nações inteiras já foram influenciados por ideologias veiculadas sobre um palco. A arte teatral sempre teve muita utilidade: “(...) Utilidade moral e psicológica da catarse. Utilidade social do enternecimento sobre a virtude. Utilidade política, enfim, de representações apropriadas a favorecerem a formação do cidadão.” (ROUBINE, 2003, p. 126/127). Na França de A. Gatti não foi diferente: mesmo após a revolução de 1789, os grupos que se opunham pelo controle da nova democracia concordavam pelo menos sobre a possibilidade de por o teatro a serviço da causa do momento. “É que todo mundo está consciente da fascinação que ele exerce nos públicos mais diversos.” (ROUBINE, 2003, p. 127).

²⁶ Brecht pesquisou novas linguagens literárias e estéticas particularmente no âmbito do projeto do *Lehrstucke*, na peças encenadas com colegiais. Boal a partir dos anos 80 se lança numa busca por uma estética do oprimido que requer, entre outras coisas, maior rigor com a dramaturgia dos espetáculos-fórum.

Apresentar mecanismos de modificação do mundo por meio da palavra no teatro não é uma novidade, nem a intenção de dramaturgos em garantirem que seus textos, quando encenados, não se distanciem desse propósito – quantos autores dão indicações tantas em suas peças que parece ser irrecorrível segui-las no momento da representação? Gatti, em seu *Pequeno manual*, segue nesta linha, tal como fizeram Nelson Rodrigues, Samuel Beckett e outros autores motivados por propósitos diversos e variados, na orientação daqueles que iriam encenar suas peças.

Não apenas neste aspecto Gatti lembra o de outros homens de teatro: ele apresenta semelhanças com Bertolt Brecht, se aproxima dos procedimentos criativos e da ideologia de Jean Vilar e, no que se refere à escolha por unir atores e não-atores em suas criações, remete-nos a Augusto Boal diretamente. Em comum, ainda, o desejo de realizar um teatro popular, capaz de revelar aos espectadores as estruturas de poder e dominação às quais estamos todos, em maior ou menor grau, submetidos; teatro político, portanto, mas, antes de tudo, teatro de qualidade.

As asserções estéticas do artista que elejo para pesquisa não são, por assim dizer, completamente originais – se é que tal adjetivo tem ainda valor aplicável às artes. Então, porque investigar justamente os seus procedimentos dramaturgicos na construção de uma arte engajada? O que o difere de outros artistas? O que torna sua obra relevante? Questionamentos pertinentes, que me afligiram em muitos momentos desta pesquisa, e que devem ser respondidos para melhor orientar aqueles que tomarem contato com esta pesquisa, criando balizadores de análise da obra gattiniana mesmo para aqueles que a desconheciam por completo.

Já tendo apresentado a biografia de A. Gatti - inclusive demonstrando em que medida sua poética foi influenciada por J. Vilar-, passo agora a uma análise comparativa do seu teatro com o do brasileiro Augusto Boal e, em seguida, com o do alemão Bertolt Brecht. Estabelecer um diálogo entre a produção gattiniana com as desses artistas visa principalmente melhor localizar a sua obra em termos históricos e estéticos, apontando semelhanças e diferenças encontradas no momento mesmo em que tive os primeiros contatos com o teatro de Armand Gatti.

3.3 GATTI E BOAL: DIFERENTES ESTRATÉGIAS

No âmbito da Universidade Federal da Bahia, quando questionada sobre o objeto de meus estudos de Mestrado, às primeiras explicações sobre a produção gattiniana era comum ver meu interlocutor lembrar-se de Augusto Boal, numa tentativa de aproximar a obra de Gatti de um universo que ele melhor conhecesse. Augusto Boal, autor e diretor carioca contemporâneo de Gatti e falecido no começo de 2009, é mesmo uma referência célebre quando se fala de teatro politicamente engajado ou do desenvolvimento de uma poética teatral destinada aos não-atores.

Esse movimento natural de grande parte dos estudantes e pesquisadores brasileiros auxiliava na melhor compreensão dos propósitos da poética do meu autor eleito, e eu mesma agira assim quando dos primeiros contatos com o trabalho de Gatti. Ao ser apresentada à obra de Gatti, eu já havia lido alguns dos livros do brasileiro Augusto Boal, da mesma maneira que fazem muitos atores e diretores amadores, o que influenciou diretamente meu olhar não apenas sobre seu teatro, mas sobre qualquer poética nas quais aspectos sociais são assumidos como norteadores.

Durante minha graduação no Bacharelado de Interpretação Teatral, sob a coordenação da professora Antônia Pereira Bezerra, engajei-me em um estudo comparativo das poéticas de Armand Gatti e de Augusto Boal. A pesquisa, intitulada *As noções de espectador-ator e de pessoa-personagem nas poéticas de Armand Gatti e Augusto Boal - um estudo teórico e prático*, foi desenvolvida ao longo de dois semestres, através do PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, com financiamento do CNPQ. Nesta pesquisa, tive como colega de trabalho a também aluna da graduação, Carolina Vieira da Silva, que então cursava o Bacharelado em Direção Teatral na mesma Universidade.

A proposta de nossa orientadora era de realizarmos um estudo teórico e prático voltado para as poéticas dos autores eleitos, com vistas à encenação de um espetáculo teatral de curta duração baseado na dramaturgia de A. Gatti e se valendo das ferramentas de

encenação de A. Boal, em especial às ligadas a suas montagens de Teatro-Fórum²⁷. Para viabilizar nossa investigação, foi necessário debruçarmo-nos sobre as produções de ambos os autores, através da leitura de suas peças, informações de suas trajetórias artísticas, críticas sobre suas realizações além, é claro, de bibliografia complementar com textos que serviriam como orientação teórica para nossos questionamentos. Em maior ou menor grau, a produção e trajetória do brasileiro Augusto Boal era conhecida por mim e por minha parceira de trabalho Carolina Vieira, fosse pela leitura anterior de seus livros ou através de disciplinas como História do Teatro Universal, já cursadas na própria Escola de Teatro.

Por outro lado, a obra de Armand Gatti nos era desconhecida por completo e nossas primeiras incursões em sua poética foram através de informações e artigos acadêmicos fornecidos por nossa orientadora, sempre numa perspectiva comparativa com outros artistas. A escolha desses dois autores para pesquisa foi bastante pertinente e se deu principalmente devido às asserções ideológicas de suas produções artísticas: ambos defendem o princípio de um teatro como atividade eminentemente política e rejeitam uma possível separação entre arte e militância.

Passo agora a A. Boal, a fim de melhor compreender os caminhos da pesquisa realizada naquele momento que influenciaram o presente trabalho, e apontar pontos em que a produção de ambos os autores se encontram. A via da criação é constantemente indicada por Boal: “todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações na sociedade” afirma o autor na introdução do seu *livro Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. (BOAL, 1991, p.13) Autor e diretor teatral, dedicou-se por anos a tornar possível aos excluídos o exercício da criação, sendo o responsável pela criação da Poética do Oprimido. Este conjunto de técnicas guia-se pelo desejo de realizar um teatro voltado para a liberação da dupla opressão a que considerava estarem submetidos os espectadores teatrais: opressão coletiva e individual, ambas visíveis na vida e que terminam por se reproduzir no teatro. Pretendendo romper com isso e visando transformar o espectador - ser passivo e depositário das verdades veiculadas na cena - em protagonista de sua própria história, Boal cria técnicas variadas

²⁷ Teatro-Fórum: se não a mais, uma das mais representativas e bem-sucedidas proposições artísticas da Poética do Oprimido criada por Augusto Boal. Consiste na realização de peças de curta duração, que trazem como temática a opressão, tendo um final marcado pela não resolução ou combate das opressões impostas.

que permitem a intervenção do público diretamente na fábula, modificando-a e tornando a cena teatral o lugar privilegiado para o ensaio das soluções às opressões cotidianas.

Engenheiro químico de formação, ainda na década de 1950, Augusto Boal se aproxima do teatro, através de cursos extracurriculares na Universidade de Columbia em Nova Iorque, na época em que realizava uma pós-graduação em química naquela instituição. Sua história com o teatro no Brasil começa em 1956, quando passa a dirigir o Teatro Arena²⁸, em São Paulo. Juntamente com aquele grupo de atores, busca alternativas ao cômodo hábito de encenar somente peças do repertório “*ianque*”, porém sem incorrer na reprodução pura e simples do modelo teatral europeu. Da fase do realismo fotográfico, na qual encena peças sobre a realidade social e política do Brasil da época – *Eles não usam black-tie*, de G. Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de O. Viana Filho, o Vianinha –, passando pela fase de encenação dos clássicos – *A mandrágora*, de Maquiavel e *O Tartuffo*, de Molière – até chegar à ambição do projeto de um teatro popular e verdadeiramente brasileiro, voltado à produção de uma série de peças, inspiradas no modelo do teatro épico brechtiano. Nessa fase, o Arena prossegue contando a vida de personalidades e heróis nacionais: *Arena conta Tiradentes*, *Arena conta Zumbi* e, ampliando um pouco a proposta, *Arena conta Bolívar*.

Cassado de suas atividades teatrais em pleno regime ditatorial e exilado em 1971, Boal aproxima-se, na Argentina, do Grupo Machete de Teatro, o que lhe permite dar continuidade às suas atividades artísticas mesmo naquele país. Em 1973, conhece o método Paulo Freire ao ingressar em seu programa de Alfabetização Integral (ALFIN) como colaborador e, a partir daí, adota a expressão ‘oprimido’ para a poética que está desenvolvendo, em referência à terminologia utilizada por P. Freire para se referir aos indivíduos que buscava alfabetizar. Inspirando-se nos ideais do amigo pedagogo, A. Boal desejava um teatro feito não *para* os oprimidos mas *pelos* oprimidos, tentando, dali em diante, encontrar formas de torná-los capazes de resistir a qualquer forma de submissão imposta pelos opressores. Inicia, então, o desenvolvimento prático de uma série de técnicas teatrais que comporão sua poética, tais como o Teatro Jornal, Teatro

²⁸ Criado em 1953, na cidade de São Paulo, o Teatro Arena se propunha a ser uma companhia para montagens de baixo custo, em oposição às montagens sofisticadas de textos estrangeiros realizadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Após a saída de Gianfrancesco Guarnieri, em 1969, Boal assume a direção do Arena, realizando uma série de montagens com forte influência do teatro brechtiano. (PEREIRA, 2000)

Imagem, Teatro Invisível, Teatro Legislativo e, certamente a mais relevante e conhecida vertente de seu trabalho, o Teatro Fórum.

Suas técnicas se difundem em dezenas de países, com livros traduzidos em inúmeros idiomas. A partir de 1978, funda e dirige os Centros do Teatro do Oprimido de Paris e Rio de Janeiro, junto aos quais trabalha durante décadas, até a sua morte em 2009.

Em muitos aspectos, a trajetória de A. Boal nos lembra a de Gatti, em especial no desejo de trabalhar com aqueles indivíduos excluídos das estruturas sociais dominantes. Boal pretende iniciar a mudança na realidade de seus oprimidos primeiramente por meio da revisão do lugar que ocupam enquanto espectadores; já Gatti se guia pelo intento de reacender em cada homem a luz de criação apagada – acredita ele - pelas situações de exclusão e opressão: “*Cada homem é um sol*”, nos lembra um personagem de uma de suas peças. À palavra no teatro gattiniano cabe a função de fazer todo homem compreender esse seu potencial de astro-rei. Para serem revelados esses sóis, bastaria retirar as barreiras do entorno social e mostrar-lhes sua potência como criadores para que, a partir daí, possam se libertar das imposições das classes dominantes em todas as instâncias de suas vidas.

Em meio aos pontos de encontro das obras dos autores escolhidos para nossa pesquisa na época, havia uma clara diferença entre seus procedimentos que pudemos identificar logo nas primeiras análises de suas poéticas, qual seja: A. Boal pretende combater a opressão pelo viés da *ação* e Gatti, inicialmente, o pretende e faz através da *palavra*. É pela ação cênica ou pela conscientização da força do uso da linguagem que ambos desejam mobilizar seus agentes para a transformação social. Neste sentido, a concretude da cena é etapa importante, quiçá primordial, na viabilização de seus anseios artísticos e políticos, pois é a partir do encontro entre palco e platéia que seus projetos transformadores podem tomar vida.

Gatti e Boal, pretendendo situar no mesmo plano o espectador e o ator, a pessoa e a personagem, propõem uma “redemocratização do teatro”, pela reivindicação de um evento similar à festa e, também, pelo questionamento das relações de produção-consumo. Em suma, eles tentam “reinstaurar uma produção livre”: a do homem se produzindo, ele mesmo, diante de outros homens, longe de “quaisquer diferenças”. (PEREIRA, 2010).

A “festa” aqui surge na acepção apresentada pelo francês Jean Duvingnaud, como um evento em que um grupo produz com os meios que dispõem aquele acontecimento; não há um modelo a ser seguido ou um ideal externo a ser alcançado. Esta festa não pode se realizar apenas pela relação entre leitor e texto dramático: é preciso haver um compartilhamento de ideologias, de presenças dos criadores e observadores para alguma transformação se efetivar, seja na dimensão individual ou coletiva.

Desde o início de nossa investigação, essa semelhança entre os autores nos pareceu inegável; são poéticas que almejam promover um diálogo mais direto entre os participantes, e isso não pode se dar no espaço do texto escrito. Tal como na festa, o compartilhamento de uma presença é essencial, e o espaço teatral é o escolhido para que tal encontro se realize. Como anfitriões, os atores, diretores e técnicos de ambas as poéticas se preparam para este momento, por meio da criação teatral, para, em seguida, compartilhá-la com os espectadores, aos quais cabe se engajar naquele acontecimento.

Essa ideia de um espectador engajado no acontecimento teatral, ainda que não seja nova, não pode ser tomada como tradicional. Etimologicamente “espectador”, do latim *espectator*, é designado como observador, testemunha de acontecimento ou, mais precisamente, a pessoa que assiste a um espetáculo. Mas quando se trata do teatro de Boal ou de Gatti, tal definição parece demasiado passiva, pois para ambos cabe àquele que assiste grande parte da responsabilidade no êxito de suas propostas artísticas. Não apenas os atores, diretamente engajados na realização das representações, mas especialmente os espectadores estão ali não para testemunharem algo, mas para serem co-realizadores de um ato de preparação para uma luta, seja ela mais objetiva ou subjetiva. Se tais sujeitos, presentes nas plateias boalianas ou gattinianas, insistirem em se comportar passivamente diante da cena que lhes é apresentada, estarão se furtando da melhor parte de ambas as poéticas, concebidas para aproximá-los de seus potenciais criativos e não para entretê-los ou apresentar-lhes uma moral qualquer.

Neste sentido, parte importante desse teatro reside na preparação desse momento de encontro dos criadores que estão no palco com aqueles que ocuparão a platéia, e é a fábula a principal forma de convite para essa ‘festa’, tanto em Boal quanto em Gatti. Em suas peças, sempre há uma história a ser contada e é através dela que o primeiro contato

do espectador/convidado/observador com a cena acontece. À própria fábula ou aos procedimentos de encenação cabe realizar o segundo momento, que é o de fazer esse sujeito que observa mais consciente da passividade de sua posição, convidando-o a revê-la e, em seguida, abandoná-la, engajando-se de alguma maneira na dimensão criativa daquele encontro.

É por esse motivo que, tal como para Aristóteles, a fábula permanece nessas poéticas como a alma do Drama. Sem ela, a conscientização se daria unicamente pela via da razão ou na forma de propaganda ideológica pura e simplesmente. Mas nessas fábulas, a quem seria reservado apenas o direito de observar, é dado o espaço para modificar e questionar o teatro por meio dele mesmo:

O teatro-fórum e o Pequeno Manual oferecem ao espectador a possibilidade, não somente de reconhecer o aspecto lúdico e fictício da representação (com o objetivo de encontrar soluções e alternativas aplicáveis à vida), mas, sobretudo, de interrogar a natureza da representação no e através do jogo teatral. É nessa perspectiva que jogo e ficção, longe de oprimirem, devem libertar. Fórum e Pequeno Manual não operam apenas uma pseudo-metamorfose dos espectadores em atores, mas transformam-nos igualmente em dramaturgos. (BEZERRA, 2010).

O teatro é a porta de entrada dos espectadores gattinianos e boalianos para uma reflexão do próprio ato de assistir a um espetáculo e, de maneira mais ampla, de se colocarem no mundo. As semelhanças existentes entre suas concepções do homem e da sociedade tornam isso visível: nas duas poéticas, o homem surge sempre como agente central das transformações de uma sociedade que tende ao cerceamento das liberdades individuais, envolvido por uma realidade mais ampla do que ele. Os dois tratam de um homem urbano, de seu tempo, incógnito, mas no qual subsiste adormecido o germe da transformação social. Bastaria a esse homem um impulso conscientizador à transformação de seu espaço vital, e trazê-lo para dentro do teatro, seja na platéia ou no palco, é uma forma de criar esse impulso.

Há, por isso, um desejo constante de despertar o potencial de ação existente nesses espectadores; mas não se trata de fazer cada espectador atuar na fábula e sim de torná-los agentes transformadores quando saírem daquela representação. A meta boaliana é

fazê-los passar de espectadores para *espect-atores*²⁹, ao passo que A. Gatti anseia instrumentalizá-los para se tornarem *atores da realidade*. Para A. Boal, a realidade deve ser ensaiada sobre o palco, pois ele seria um espaço lúdico de preparação para o confronto com as opressões reais que aguardam o espectador na saída do teatro. Com A. Gatti, por outro lado, é pela discussão, pelo verbo, pela reflexão, coletiva e individual, que o potencial de transformação e resistência dos presentes vem a ser despertado.

Ao localizarmos o espectador como sujeito fundamental das duas poéticas, passamos à análise mais detalhada de suas técnicas de encenação, quando, então, suas diferenças tornaram-se visíveis, em especial no que concerne à escrita dramaturgica dos autores. Finalizo a comparação de Boal e Gatti trazendo essas diferenças, porque elas foram fundamentais na minha decisão de deixar de lado Boal e a Poética do Oprimido e apostar na poética gattiniana como objeto central desta pesquisa.

Na dramaturgia gattiniana, um aspecto me chamou a atenção desde o primeiro momento: a recorrência, em seus textos, de situações que se referem ao momento histórico determinado, com personagens cujos posicionamentos divergem e que nunca apontam para o que seria o caminho “correto” a ser seguido. O seu campo de debate é, antes de tudo, a compreensão de cada um, e é através dos textos dramaturgicos que ele o inicia. *Debate de consciências*, nos lembra Michel Séonnet, sempre proposto por meio de textos complexos e dramaturgicamente refinados. Em sua escrita não há obviedade, não há ansiedade em fazer com que o espectador tome um partido: a poesia, a metáfora e o devaneio muitas vezes dominam a cena, e quase nunca há soluções redentoras para seus personagens. “Meus temas são terrivelmente abstratos. Sempre.”, afirma Gatti em sua biografia.

Como vimos aqui no primeiro capítulo, o autor que elejo era um verdadeiro discípulo de Jean Vilar e, em sua trajetória artística, optou por preservar na escrita alguns valores trazidos pelos clássicos, especialmente no que diz respeito à preparação, cuidado e refinamento dos textos para encenação. Certamente por conta disso, com raras exceções,

²⁹ Conceito cunhado por Augusto Boal em sua Poética do Oprimido, ao agregar as noções tradicionais do espectador como observador da cena com a idéia de ator como agente do espetáculo. O espectador boaliano deve se comportar como ambos, observando e intervindo na cena, sendo sujeito ativo nos espetáculos de que participa. (PEREIRA, 2000; BOAL, 1991, 1998)

mesmo nas suas *peças de intervenção*³⁰ Gatti não prevê a participação direta da plateia na fábula, já que a entrada de um espectador em cena sem qualquer preparação anterior levaria necessariamente à improvisação, tanto do texto falado quanto das ações. E, para Gatti, o texto de teatro precisa ser elaborado porque é por meio dele que todas as forças envolvidas na linguagem passam a ser visíveis. Somente após percebê-las é que podemos pensar em combatê-las:

Enriquecer a linguagem, fazê-la abrir novas frentes para permitir que uma personalidade, uma verdadeira identidade, possa emergir. ‘Em uma peça, eu vou ter as palavras místicas, surrealistas, rimbaudianas, goethianas, e no centro palavras científicas e todas as suas contradições. Eles estarão todos juntos em luta contra as palavras oficiais, aquelas da religião, aquelas da lei. O terrível é que, no lugar de dar a Moisés as harmonias celestes, Deus lhe deu a Lei. O que não era um verdadeiro presente. Esta Lei está lá para nos impedir de viver...’ (CHOLLET. 1998)

Esta Lei está intrínseca, inclusive, na linguagem e deve ser compreendida para que não se torne opressiva. Neste sentido, o texto no teatro gattiniano é um verdadeiro artefato de combate, repleto de palavras que apontam no sentido contrário ao da dominação pela ordem e pela linguagem oficial.

Então como se dá, no teatro de A. Gatti, o pretendido engajamento do espectador? Que forma de combate é esta proposta em seu teatro?

Todo o combate pode ser visto como uma luta pela hipótese e contra a certeza, pelo probabilismo e contra o determinismo. O combate, ele está certo disso, é um negócio da linguagem, e a ‘O que deu o determinismo no fim das contas? (...) Deus, Igreja, o fascismo, o nazismo, todos os integralismos que só se justificam sobre suas certezas, todos os sistemas que fizeram com que a humanidade tenha passado à largo do Mundo.’ poesia é a linguagem mais aberta entre todas as que existem. (CHOLLET. 1998.)

Por isso, a elaboração das palavras no teatro se torna, para o autor, uma estratégia declarada, já que, assim, a linguagem sai de sua utilização cotidiana e estende-se também em seu uso poético. Muito mais do que informar os espectadores sobre sua insuspeita capacidade de criação, Gatti usa da poesia para convidá-los a refletir, sem indicar exatamente qual a melhor solução.

³⁰ Em geral são as chamadas pelo autor de *mini-peças*, caracterizadas por textos breves, com uma estrutura de produção simples e passível de ser encenada em qualquer local e por amadores.

Esse pensamento de Gatti está, de certa maneira, presente em sua escrita desde as primeiras peças. No entanto, mais recentemente, ele descobre a física quântica e, enfim, encontra nestas teorias uma justa explicação para aquilo que perseguia poeticamente.

‘O que nos dizem os físicos quânticos? Que o mundo está aí para ser decifrado e ser interpretado, mas que é a cada vez um mundo diferente. A interpretação nunca é verdadeira, nunca é falsa. Que revolução! Eles afirmam em alto e bom som que a ciência não é, no entanto, um lugar estável, organizado e regido por verdades. São eles, enfim, que devolvem à ciência sua função de interrogação’. (CHOLLET. 1998.)

E, como se fosse o embasamento lógico que faltasse para o que eram somente crenças, Gatti compreende por completo a necessidade de criar uma cena que interroge ao invés de responder, que provoque ao invés de apaziguar. Somente através dessa abertura, o teatro pode efetivamente acompanhar o mundo em que está inserido, sem passar à largo dele por conta de um apego a formas e valores antiquados.

Com esta visão de homem e de escrita, a gente compreende que Gatti tenha se sentido sem espaço dentro do teatro clássico: ‘Toda a senilidade do teatro, escreve ele, vem da cena única e de sua impossibilidade de respirar num mundo que vive em diversas dimensões e diversas idades ao mesmo tempo.’ (CHOLLET. 1998.) Grifo meu

Do encontro de todas as crenças gattinianas, sejam elas de ordem estética ou ideológica (até mesmo porque em sua compreensão não há fronteira entre ambas), surge uma forma de teatro pautada em um texto previamente elaborado, sem uma moral clara para ser seguida pelos espectadores, a quem cabe preencher os espaços vazios da criação com suas vivências, valores e linguagem. É importante lembrar que A. Gatti atua junto aos menos favorecidos - marginais, desempregados, imigrantes -, e essa simples possibilidade de autonomia, mesmo que seja para construir suas próprias hipóteses a respeito de uma fábula que está sendo encenada, já consiste em um grande exercício de criação.

Igualmente, Gatti descarta a possibilidade de abordar suas peças, escritas em colaboração com os *loulous*, de maneira folclorizada:

Ele detesta a cultura ‘popular’, que é na sua opinião uma invenção das classes dominante. ‘Eu não podia tomar o rumo de um teatro de excluídos, dentro do esquema dos poderosos. A linguagem populista, o folclore mais ou menos fiel (o dialeto, o falar ritmado), toda uma linguagem patrocinada sob o pretexto de que eles não podem se exprimir de outra forma. Não se pode justificar o fato de que eles são como são. Então eles precisam pensar. É uma conquista, o pensamento’ (CHOLLET, 1998)

Para os *loulous* envolvidos no processo de colaboração dos textos e encenação das peças, essa experiência com o teatro gattiniano certamente traz resultados maiores e mais duradouros. Mas, quando a experiência no teatro tiver chegado ao fim, seja ela a de apresentar um espetáculo ou apenas assisti-lo, o que neles terá se transformado? Diante de questionamentos desta natureza, o autor cita a resposta dada por um de seus *loulous*: “Mas, senhor, eu estou mais rico em 300 palavras!”. Definitivamente, para os que conhecem a trajetória e valores de Armand Gatti, isso não pode ser visto como um fenômeno de pouca importância.

Já para A. Boal são as encenações – muitas delas sem textos previamente escritos – os artefatos dessa luta que visa empreender contra a opressão; são elas que carregam os propósitos de transformação social em seu teatro. Lembremos que, em sua Poética do Oprimido, em especial nos espetáculos de Teatro-Fórum, Boal pretende que o espectador ensaie *sobre o palco* soluções para situações reais de opressão ali retratadas, preparando-se, assim, para poder confrontá-las na vida, como se o teatro se constituísse uma etapa anterior à Revolução. Desta maneira, *agir* é a palavra de ordem e em geral o texto da peça é apenas um pretexto à reflexão, à exortação ao debate político. Disso deriva que, em geral, os textos do teatro-fórum – assim chamados anti-modelos³¹ - têm um caráter bastante didático, com situações exaustivamente explicadas. Cada um dos elementos dispostos na dramaturgia deve ser rapidamente apreendido, devendo, portanto, estar visível e acessível a toda gama de espectadores. Isto porque é necessário que o espectador passivo, para se tornar o *espect-ator* boaliano, compreenda claramente as forças em oposição na fábula, identifique os papéis de opressores e oprimidos para, só então, tomar em cena o lugar dos oprimidos e, a partir daí, dar continuidade ao jogo.

Não se trata, porém, de afirmar que a produção textual boaliana seja de menor valor. Augusto Boal tem ampla produção como dramaturgo³², em especial à época de sua atuação junto ao Teatro Arena. No entanto, face às suas atividades como, por exemplo, *curinga*³³ nas encenações de Teatro-Fórum, ou como diretor e encenador, essa faceta de sua poética fica ofuscada. O desejo de participação dos espectadores nos espetáculos-

³¹ Peça de curta duração que tem como temática central a opressão e que finaliza sem soluções para a situação ali apresentada, sendo uma das formas mais recorrentes no Teatro-Fórum de A. Boal.

³² Entre 1957 e 2005 Boal escreve cerca de trinta peças, em diversos idiomas. (PEREIRA, 2000; BOAL, 1991, 1998)

³³ Nos espetáculos de teatro-fórum, após a apresentação do anti-modelo, o *curinga* - também denominado pelo conceito inglês *joker* - convida os espectadores a entrarem em cena e, tomando o lugar do personagem oprimido, tentar encontrar saída para a situação mostrada. O *curinga* coordena a relação palco-plateia, apresentando as regras do jogo, incentivando a participação, contendo excessos ou demonstrando quando as soluções propostas parecem inverossímeis para a situação retratada. (PEREIRA, 2000, Boal, 1991, 1998)

fórum, o interesse na reflexão através da ação e o objetivo de criar uma técnica passível de ser aplicada em qualquer lugar fizeram com que, paulatinamente, o refinamento estético da dramaturgia dos espetáculos-fórum fosse diminuindo, a ponto de visivelmente perderem espaço para as motivações políticas deste teatro. Isto foi apontado em nosso projeto de pesquisa, no âmbito da Iniciação Científica, e já havia sido pontuado por críticos da produção boaliana.

O crítico francês Bernard Dort, em seu livro *Le spectateur em dialogue* (1995), afirma algo próximo: após assistir a um espetáculo-fórum dirigido por A. Boal, em Paris, no ano de 1982, ele apontou algumas fragilidades daquela forma teatral. Na ocasião, foram exibidas duas peças curtas: uma adaptação de *A Mulher judia*³⁴, de Bertolt Brecht, ali rebatizada de *Mulheres judias*, e um texto de autoria de Boal, intitulado *But I love him*.

Bernard Dort afirma que o anti-modelo boaliano “está longe de ter a solidez e sutileza do modelo, sobretudo no que se refere aquele (modelo) assinado por Brecht” (1995, p.94). Quando os espectadores tomam a cena, segundo ele, “de repente, esta Mulher judia se inverte: se era um sistema social de que tratava Brecht”, ali “não passavam de personagens” (ibid.). Ele indica, ainda, que, sob a tutela dos espectadores, a crítica social cede lugar à psicologia, como se as tensões sutilmente retratadas na peça original fossem sumariamente deixadas de lado para dar lugar a um embate pessoal entre aquela mulher judia e seus parentes, certamente com objetivo de tornar mais fácil a participação dos ‘não-atores’. Por outro lado, na segunda peça, *But I love him*, o jogo com os espectadores funciona melhor. Afinal, o texto não traz falas, mas somente se apresenta por meio de *gromelots*³⁵, de maneira que não se corre o risco de ver os espectadores “substituírem um texto consistente por palavras elementares” (idem, p.95).

Apesar das críticas de B. Dort aos métodos do teatro de A. Boal, a sessão de Teatro-Fórum descrita acima não necessariamente foi mal-sucedida. Afinal de contas, o objetivo de Boal com sua técnica é exortar a participação do espectador, embora, às vezes, os aspectos técnicos do teatro sejam, em alguma medida, comprometidos. Ainda que válido e socialmente efetivo, o caminho escolhido pelo autor para realizar suas

³⁴ Episódio integrante da peça Terror e Miséria no III° Reich. (BRECHT, 1995)

³⁵ Idioma não-realista e inventado, composto apenas por sons e onomatopéias que visam substituir expressivamente a fala em algum idioma conhecido, mantendo nuances de intenção do emissor da mensagem.

proposições funcionou para mim como motivo de afastamento da sua Poética do Oprimido, por acreditar que o apuro estético pode e deve ser contemplado no fazer artístico.

O rigor artístico deve ser uma exigência independente dos propósitos ideológicos da obra, sob pena de, se não observado, ter-se o potencial de comunicação fragilizado. Para ser teatro político, é necessário, a meu ver, ser antes de tudo *bom teatro*, com determinados cuidados de produção e difusão sendo constantemente observados. Esta opinião, absolutamente pessoal, me levou, no âmbito da pesquisa PIBIC anteriormente citada, a voltar-me com maior e mais intenso interesse para a produção gattiniana, porque a mesma traz em seu bojo a tese de que é possível promover uma libertação do espectador sem necessariamente abrir mão de uma elaboração técnica e estética sofisticadas.

Em comum entre Armand Gatti e Augusto Boal, a certeza do potencial do teatro para ser uma ferramenta de luta individual e coletiva para todos aqueles que necessitam se libertar de forças que oprimem o potencial do homem de ser autônomo. A força de transformação social atribuída ao homem dentro destes teatros remete ao trabalho de um outro célebre homem do teatro, que influenciou grande parte dos artistas que se engajaram politicamente em suas produções: trata-se de Bertolt Brecht, através de seu teatro épico.

3.4 GATTI E BRECHT: ECOS E SEMELHANÇAS

O teatro de A. Gatti cumpre muitas das exigências da *forma épica* brechtiana, em termos temáticos e de procedimentos de encenação. O mesmo se dá com alguns valores dos teatros populares de Copeau, Vilar e Cartel, autores e diretores europeus responsáveis pela transformação do cenário cultural da sua época, conquistando o espaço e o direito de realizarem um teatro voltado para o povo, sendo inclusive financiados pelo Estado para tanto.

Com suas atividades nas décadas de 1940 a 1960, eles fazem com que o teatro francês alcance o status de ‘necessidade básica’, segundo afirmavam alguns jornalistas da época. Mas, diferentemente de Brecht, esses artistas mantinham um culto ao texto como superior à encenação, sendo defensores da ideia de que os textos clássicos poderiam servir como instrumento capaz de alcançar os públicos mais populares. A. Gatti segue o mesmo caminho brechtiano: aposta, tal como seus mestres, na força do texto, mas difere deles por não recorrer aos clássicos e optar por se dedicar à criação de suas próprias peças - e isso faz toda a diferença na construção de uma poética própria.

A escolha de B. Brecht é revolucionária porque, ao invés de romper com o teatro e seus antigos valores, ele promoveu uma ampla reflexão sobre o contexto social vigente a partir de um questionamento da forma dramática:

Não existe mais um mundo fechado, o do palco (seja exprimindo o autor, o ator ou o diretor), que deteria uma verdade à qual a platéia deve se entregar esquecendo-se de si mesma. Existe colaboração entre o palco e a platéia por intermédio de um espetáculo que afirme sua verdade não de uma certa ideia do teatro ou de um desejo de comunhão culminando exclusivamente em um ato de amor, mas de uma experiência comum aos produtores e aos consumidores de teatro: a experiência de sua sociedade. (DORT, *apud* ROUBINE, 2003. p. 150).

O trecho acima se refere à visão de Bernard Dort sobre o teatro épico do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, mas se adequa igualmente ao trabalho de A. Gatti e sua busca por uma nova perspectiva para a relação palco-platéia. Para os que não conhecem a poética gattiniana, muitas das características do seu teatro remetem diretamente ao épico brechtiano, e sugerir uma semelhança entre ambos não tem nada de equivocado, pois em muitos aspectos elas de fato se aproximam.

Brecht proclama então a necessidade de extinguir uma forma teatral que, qualquer que seja a ideologia em que se apóie a obra representada, cega ou aliena o espectador.

A *forma épica* preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro. (ROUBINE, 2003, p. 152)

A forma a que os espectadores aderiam ao entrar no teatro, referida por Roubine, é a *forma dramática* legada pelo aristotelismo, em contraposição à *forma épica* preconizada por Brecht.

A primeira é uma forma fechada. Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou reestruturação de uma harmonia social, de uma ordem política. Proclama, portanto, uma verdade à qual o espectador só pode aderir através da participação e da identificação. (ROUBINE. 2003, p. 151)

Brecht rompe de tal maneira com a forma dramática, que se torna uma referência no século XX; seu *teatro épico* é modelo para a maior parte dos artistas que desejam, de alguma forma, realizar um teatro para o povo e não mais apenas comprometido com os valores da burguesia e da antiga aristocracia. Não há dúvida de que Gatti se inclui neste grupo.

Além disso, diferentemente dos teatros populares que se multiplicam na Europa em meados do século passado, nos quais ainda podiam se encontrar peças do antigo repertório clássico, B. Brecht escolhe criar, inclusive, uma outra forma de texto, distinta daquela defendida pelos doutos aristotélicos. É importante sublinhar que não se trata de uma escrita *contrária* ao Drama: aspectos de identificação estão presentes e, diferente do que afirmam apressadamente alguns teóricos, o autor alemão não atribui à forma dramática a responsabilidade pelo embotamento dos sentidos do espectador. O teatro épico brechtiano passa, sim, pelo dramático, mas o utiliza com intenções distintas:

(...) esse teatro não se dá como fim em si. A beleza do espetáculo é um apelo ao público. Ela não o envolve na armadilha da participação e do ilusionismo. Ela o incita a se interrogar e voltar para uma verdade eternamente problemática. (ROUBINE. 2003, p. 150)

Em seus textos, o autor se vale de alternância de quadros ao invés de cenas interligadas; dispensa a unidade espacial; envia mensagens ao público diretamente; permite comentários pela música; recorre a técnicas de atuação não realistas ou não familiares e se vale de outros procedimentos não permitidos, sobretudo, no teatro aristotélico. Assim, ele constrói um teatro popular diferente do que estava sendo feito naquele momento na Europa e isso inspira muitos diretores teatrais, que igualmente optam pela escrita de seus próprios textos a partir de então.

Na França de Armand Gatti, a opção pela escrita do seu próprio texto para a representação vinha de encontro à ideia defendida pela maior parte dos diretores das companhias dos teatros populares, que insistiam no uso dos clássicos da dramaturgia, como Racine e Molière, para fazer um teatro popular. Sobre as obras-primas da dramaturgia, dizem eles que “(...) mesmo que não tenham sido concebidas para seu uso,

o ‘povo’ tem direito a descobri-las, a extrair delas prazer e benefício.” (ROUBINE, 2003, p. 130). Nesta perspectiva o teatro tradicional era usado para tentar mobilizar e conscientizar espectadores das classes menos favorecidas, mas sem se desvencilhar dos valores impostos pelo aristotelismo.

Brecht pretendia romper, inclusive, com essas bases. Diretor, ator e dramaturgo que era, concebe textos dramáticos atendendo às exigências da “era científica”, e a forma épica era a mais adequada. Por isso, deixou de lado as grandes peças do repertório clássico que por séculos se sucederam nos teatros europeus. Por outro lado, assim como não se propunha a extrair dos clássicos uma ideologia que parecia não lhes ser compatível, o autor não parecia disposto a ver seus textos utilizados para outro fim que não o exercício crítico daqueles espectadores. O seu teatro épico em nada deveria repetir a situação existente na maioria das salas de espetáculos, onde víamos plateias prostradas a consumirem os dramas burgueses, fazendo-se poucos questionamentos acerca de suas próprias realidades, tão embebidas na beleza das encenações que não resistiam a acolher, sem maior resistência, a verdade veiculada no palco.

É claro que, como qualquer criação, as peças do teatro épico brechtiano veiculavam ideologias; não há de se imaginar que possa haver uma estética teatral que não afirme de uma forma ou de outra os valores sociais e morais daqueles que a orientam. No entanto, a proposta de Brecht escolhia um caminho diferente, atribuindo ao espectador grande responsabilidade e conferindo-lhe autonomia para acolher ou não as possíveis verdades daquela nova cena. Diz Roubine sobre a cena épica brechtiana:

Embora sugira que é preciso agir, não diz nunca como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Visa apenas permitir ao espectador tomar consciência de sua própria condição histórica e dela tirar as consequências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua, e somente sua. (ROUBINE. 2003, p.1 53/154)

Os textos do dramaturgo registravam a opção por essa nova forma de encarar o papel do espectador naquele teatro, e a encenação deveria atentar para “(...) uma nova prática do teatro, que reconcilia realismo e estilização. (...) uma arte que, no que diz respeito ao espectador, tem a cortesia do refinamento sem a gratuidade do formalismo.” (ROUBINE, 2003, p. 150). Armand Gatti segue pelo mesmo caminho: seus textos se voltam para questionar e motivar a reflexão do público e, da mesma maneira, ele instrui,

através de rubricas, a encenação de terceiros, para que não se fuja dos propósitos de seu teatro quando não for ele mesmo o diretor de seus textos.

Em comum com B. Brecht, está também uma sólida crença gattiniana no homem comum, capaz, na visão de nossos autores, de superar provas de heroísmo oficial e de resistir às tentativas de esvaziamento do poder transformador, existente em cada ser. Para ambos, a linguagem é utilizada em cena não somente para entreter, dar vazão à fantasia ou desviar-se de uma realidade social; é necessário vê-la, analisá-la detidamente para então transformá-la. Essa mudança se realiza justamente por meio daqueles sujeitos sentados na platéia, seres autônomos e críticos às verdades da cena, mesmo que em determinados momentos históricos só lhes tenha sido concedido o direito de observá-la.

3.5 A DRAMATURGIA DE GATTI E O PAPEL DA REPRESENTAÇÃO

A aproximação da obra de Armand Gatti com as de outros importantes dramaturgos e diretores de seu tempo é válida para localizá-lo historicamente dentro de um movimento de revisão dos valores do teatro, no qual artistas da Europa e das Américas decidem reaproximar o teatro do povo, recusando a ideia de um fazer teatral apartado da realidade. Michel Séonnet, ao falar da poesia de Gatti, costuma dizer que não foi o autor que se marginalizou a partir de 1968, mas o teatro que havia muito que estava à margem da sociedade; e Armand Gatti optou por se afastar dessa sociedade. Brecht e Boal, de modos diversos, caminham na mesma direção, decididos a modificar seus procedimentos de criação para ampliar o espaço dentro de seus teatros, tornando-os mais plurais e próximos daqueles que, de fato, poderiam se beneficiar com uma nova maneira de pensar o mundo a partir de então.

Proletários, desempregados, imigrantes, anarquistas, pouco importa quem comparecesse, desde que não se tratasse mais um teatro feito para e pelos ‘doutos’. Cheios de certezas e apego a uma determinada forma de organização do mundo, a burguesia e a antiga aristocracia validavam seus posicionamentos por meios diversos, inclusive o teatro, afirmando no palco certezas que lhes garantiam a continuidade do poder, fechando-se para as dúvidas e questionamentos que ameaçassem seus privilégios.

Por isso, os autores que citei neste capítulo optam por abandonar os clássicos, os antigos meios de produção de seu teatro e/ou os antigos caminhos para difusão de suas produções.

Brecht, Boal e Gatti representam, cada um à sua maneira, um rompimento com um antigo fazer que passara ao largo das transformações do mundo à sua volta, e fizeram isso tendo o palco como veículo de novos valores. Este espaço transformador é, portanto, fundamental para que a revolução que se propõem a fazer na arte se efetive, sendo vital tratá-lo numa clara perspectiva de renovação, não permitindo uma abordagem conservadora da cena. Assim como não se pode fazer teatro popular com os textos clássicos criados para agradar os antigos aristocratas e novos burgueses, não se pode permitir que os textos políticos e populares concebidos para os menos favorecidos sejam encenados de maneira tradicional ou ao modo clássico. É preciso que o palco aceite os ventos da mudança também, inclusive conduzindo o espectador por novas formas de recepção e fruição que o façam colocar em dúvida suas antigas certezas.

No tocante a Brecht, tudo o que já foi dito neste capítulo reforça minha afirmação: seu teatro épico não é mais o fim em si, mas a etapa de um movimento mais amplo de modificação da realidade que apenas é revelada pela cena. Cartazes, canções, prólogos, narradores: tudo está ali para lembrar aos espectadores que aquilo é ‘apenas’ teatro e ainda resta muito a ser feito. Essa tomada de consciência por ele proposta tem, no projeto do *Lehrstucke*, um marco, e o palco passa a ser uma voz importante na ampla discussão que sua poética traz para o seio do teatro naquele momento.

Do ponto de vista da estrutura dramaturgica, as peças do *Pequeno manual* nos remetem diretamente às peças didáticas de B. Brecht: apresentam rigor estético semelhante àquele que as fazem até hoje tão valorizadas por diretores/encenadores como ponto de partida para suas encenações e alocam igualmente em seu corpo grande espaço para metáforas e parábolas que visam auxiliar os espectadores em seu processo de conscientização.

O trecho de *A máquina escavadora* dá um pouco da dimensão dessas semelhanças, através de uma fala do personagem Cecil que, tal como um corifeu, comenta sobre a

cena e propõe aos espectadores uma reflexão sobre o tema que parece ser o mais relevante naquela fábula:

X: AS CIDADES SOLARES

Cecil, com seu instrumento debaixo do braço, avança por entre os espectadores.

CECIL: Agora vocês escutam o companheiro Diaz se interrogar: Há milhares de anos, a gente lutou contra a gravidade e ficou de pé. A gente voou. Mas há uma gravidade outra no fundo de cada homem. O que nos leva (nesse sentido) a querer colocar todos os homens de pé? O que nos impulsiona a obrigá-los a voar? Para mim (um negro!), talvez vocês creiam que, desde a infância, eu tenha sob a camisa um par de asas completamente prontas. Não é assim tão simples. Para responder à questão do companheiro, tive que me enfiar na lama até a cintura (atrás dos sonhos e das realidades de homens que eu quase não conhecia), com uma chuva pesada que caía por todos os lados – durante meses e meses. Minha resposta? Ela virá oportunamente. Ela não impediu a Terra de girar, mas é minha resposta. A de vocês? Cabe a vocês pensarem. (*Ele comenta o que Cecil vai fazer*). Cecil vai se sentar entre vocês (e ele ficará aí até o final), como se ele assistisse à projeção de um filme de sua própria aventura. Suas réplicas ele dará de seu lugar. Toda a dinâmica de sequências que se segue vai se basear em suas intervenções. (Sejam cooperativos com ele). E agora olhem diante de vocês. Chove. Não para de chover. Hei! Apareçam! (GATTI, 1991, p. 290, 291)

Este é apenas um exemplo que considero capaz de apontar ao leitor deste trabalho as inúmeras possibilidades de diálogo que surgem quando aproximamos as poéticas de Gatti e Brecht, em especial do ponto de vista da estrutura textual que desejam construir, valendo-se de alguns procedimentos comuns para garantir que seus propósitos artísticos, inscritos nos textos de suas peças, conseguissem alcançar a cena teatral.

No caso de Augusto Boal, está em seu Teatro-Fórum a expressão máxima do potencial transformador de sua poética. Para além das temáticas de suas peças, ele tinha o trunfo de poder garantir em cena que os valores de seu teatro fossem validados, já que ele estava presente nas representações, atuando na função do curinga, orientando os espectadores em seus desempenhos como *espect-atores*. Mesmo quando não era ele mesmo a executar essa função, a figura do curinga é sempre essencial para permitir à platéia uma efetiva mudança de olhar sobre o fazer teatral. Como um tutor zeloso, é ele que, auxiliado pelo atores, orienta os espectadores sobre todo o potencial expressivo que reside dentro deles e que os tornará capazes de liberá-los das inúmeras formas de opressão às quais estão submetidos.

A abertura para a participação do espectador do fórum é, então, uma parte essencial dessa forma teatral de Boal, e entre as tantas tentativas de engajamento do espectador do Pequeno Manual está a representação de trechos exemplares dos conflitos vivenciados pelos personagens, a fim de que os espectadores se posicionem claramente. Vejamos um trecho de *A máquina escavadora*:

PERGUNTA 1:

ATOR/ATRIZ: No momento em que nós lhes demos a palavra, Totuy e Marianne estão separados. Um está em Cuba e o outro na França. Como vocês vêem esta separação? Como vocês os vêem ou, melhor ainda, vocês vão fazê-los reagir? Começemos por Totuy.

Registrar as diferentes formas de ver Totuy em Cuba. Depois passar a Marianne. Se não houver resposta, provocá-la representando, por exemplo, um fragmento de uma das possíveis formas como Totuy poderia se comportar. (GATTI, 1991, p. 273)

Esta maneira de tentar provocar as respostas através da encenação de um trecho da peça é muito similar ao conceito de anti-modelo do Teatro-Fórum. Ainda que não possa afirmar que A. Gatti tivesse conhecimento desta característica da poética boaliana no momento em que redige as peças do *Pequeno Manual*, tamanha semelhança revela o quanto as orientações ideológicas de seus teatros são próximas.

Nessa mesma peça, ele chega a prever a participação do espectador diretamente na fábula, excluindo ou acrescentando personagens e até mesmo adentrando a cena para dar sua opinião acerca das situações vivenciadas na história:

PERGUNTA 2:

ATOR/ATRIZ: A sequência de telefonemas não devia ser vista pelo ponto de vista de Marianne da maneira indicativa como vocês acabaram de ver. Nós devíamos representá-la a partir de Totuy e tentar fazê-la voar por algum bater de asas romântico.

(...)

ATOR/ATRIZ: Não fizemos isto para não respondermos antes da hora às questões que poderiam surgir.

ATOR/ATRIZ: E, ao mesmo tempo, é permitido que vocês transformem os personagens (segundo sua própria maneira de ver o mundo) antes que estejam traçados seus destinos.

ATOR/ATRIZ: Vocês ainda podem (se julgarem necessário) anular nossos personagens – e colocar outros no lugar.

Permitir apenas as anulações que tenham uma certa lógica ou que atendam a uma certa proposta. Senão os atores se encontram na obrigação de explicar que a democracia (mesmo neste nível) não significa necessariamente uma bagunça. (GATTI, 1991, p. 279,280)

Voltando a falar da figura do curinga no Teatro-Fórum, mesmo ele tem suas funções contempladas em *A máquina escavadora*, não por meio de um mediador específico para o contato e orientação das intervenções provenientes da platéia, mas pela previsão do autor de possíveis situações e dificuldades que podem encontrar os atores nos momentos de participação direta ou indireta dos espectadores. Tais previsões fazem parte do texto original, como um plano de ação previamente elaborado com vistas a permitir o bom encaminhamento do jogo teatral, exatamente o mesmo objetivo do curinga no Fórum. São nove possibilidades de ação/reação sugeridas por A. Gatti a seus possíveis diretores/encenadores, conforme poderá conferir o leitor na tradução da peça constante ao próximo capítulo.

Esses procedimentos encontrados em *A máquina escavadora* são relativamente uma novidade na poética do autor, mas traduzem sua compreensão do papel da encenação na realização de seus anseios de transformação social, compreensão essa já bem perceptível em textos anteriores.

Lembro que a maioria das peças que escreveu foi, num primeiro momento, encenada por ele e sua *troupe*, o que lhe garantia por completo uma representação ideologicamente alinhada com sua escrita. Apesar disso, parece que o desejo de promover uma palavra errante através de seu teatro não se dá apenas no âmbito da cena - com a circulação da palavra entre palco e platéia, de maneira livremente orientada pelos presentes - mas igualmente na sua dramaturgia escrita, concebida para sair de seus domínios e ser apropriada por quem desejar. O próprio ato de escrever, para ele, já seria uma forma de aprisionamento da palavra que ele, se pudesse, recusaria.

Eu tenho um pouco a sensação de enviar as palavras a um campo de concentração [...] por causa da própria forma do livro, com suas páginas numeradas uma depois da outra, seus becos brancos que são os únicos permitidos; existe a palavra da página 25 linha 14 que ficará definitivamente e para sempre sendo a palavra desta página e que não se moverá mais,

aguardando que o livro se torne um lugar de lembrança, seja simplesmente um cemitério. (GATTI. 1991)

A palavra gattiniana é, portanto, pensada para circular, porque somente em movimento ela pode ser transformadora. Ao mesmo tempo, ele não deseja que sua palavra seja afastada de seus propósitos ideológicos através de representações que encerrem sua escrita naquilo que ele chama de ‘guetos de cultura’, lugares de um teatro que ele define como ancilosado, atrofiado, reacionário.

Visando garantir que suas peças sejam utilizadas para o fim a que se destinam, de criação de novos espaços de criação coletiva e combate poético, nosso autor se faz extremamente presente em seus textos, seja por meio de rubricas ou por uma forma dramaturgica permeada de traços de performatividade. Isso cria uma escrita particular, na qual a orientação para os demais agentes da representação (diretor/encenador, atores e técnicos, entre outros) é quase diretiva, e, em contrapartida, há uma liberação quase total para o espectador, não do ponto de vista da inserção na fábula como atores, como já vimos, mas no que se refere a deixá-los livres para se relacionar com aquela cena.

De maneira geral, é possível afirmar que a escrita dramaturgica de Armand Gatti serve de base de lançamento para sua palavra errante, que tem como principal alvo as consciências dos *loulous*, os marginalizados cujo potencial criativo foi subjugado, quando não apagado e que agora podem novamente despertá-lo por meio do teatro. *Loulous*, cujas palavras empobrecidas agora acrescidas, valorizadas, tornam-se mais fortes. O foco é a profusão de uma palavra que seja de fato uma arma de combate poético e político!

Pelos motivos já anunciados neste capítulo, prossigo ao próximo capítulo, onde apresento a tradução integral da peça *La machine excavatrice – Pour entrer dans le plan de défrichement de la colone d'invasion Che Guevara* que recebe aqui o título de *A máquina escavadora – para entrar no plano de cerceamento da colônia de invasão Che Guevara*. Como já informei na introdução deste trabalho, a tarefa de tradução na qual me lancei foi abordada em sua dimensão criativa, na perspectiva ilustrada pelo Doutor Marcos Barbosa de Albuquerque em sua tese de doutoramento, na qual ele define a

tradução de peças teatrais como um ato de *poiesis* muito mais do que um procedimento de caráter linguístico.

4 A MÁQUINA ESCAVADORA - PARA ENTRAR NO PLANO DE CERCEAMENTO DA COLÔNIA DE INVASÃO CHE GUEVARA

Tradução didática a partir da peça *La machine excavatrice – Pour entrer dans le plan de défrichement de la colone d'invasion Che Guevara*, de Armand Gatti.

CENÁRIO: *Quatro espaços: norte, sul, leste, oeste, feitos com diferentes elementos de uma máquina escavadora.*

No centro, um abrigo meteorológico, no qual trabalha Marianne com toda sorte de instrumentos móveis: pluviômetro, termoscópio, barômetro, anemômetro, hidrômetro, rádiosonda.

Entre o lado sul e o abrigo, um espaço A, completamente nu.

No início, de pernas abertas e com os pés entre os espaços leste e norte, congelados como personagens em uma fotografia, estão Totuy, Dionigi, Cecil e Rogelio.

No abrigo meteorológico, Marianne lê uma carta. Uma vez ou outra ela interrompe a leitura para olhar uma fotografia.

Toda a dramatização (ou a-dramatização, de acordo com o ponto de vista) se apóia em uma troca de cartas. Salvo por alguns contrapontos julgados necessários, os personagens não se falam diretamente, eles apenas se referem uns aos outros. Em última instância, a peça poderia ser encenada por cinco atores que contam seus personagens de frente para a platéia. Esta seria, nós achamos, uma solução facilitadora. A tentativa de integrar à linguagem teatral formas que a priori não o são visa a abrir novas perspectivas de encenação para além daquelas tradicionalmente admitidas.

I: EU, TU, ELES

TOTUY: Deslumbramento e aflição – eis a revolução segundo Totuy (transformado aqui em companheiro Diaz – este representando a culpa do outro). Preocupar-me? Te contá-las? Difícil. A alguns quilômetros de distância, eles seriam cruelmente interceptados pela imagem do revolucionário de exportação, da qual vocês talvez precisem (mesmo se ela não corresponde a quase nada do cotidiano por aqui). Incrível, quantos (às vezes!) daqueles que sonham a revolução em lugar de fazê-la têm necessidade de se consolidar à base de arquétipos sectários que terminam se parecendo com aquilo que a burguesia espera deles. Não se trataria apenas de uma mudança na forma de agir? Ao mesmo tempo, este estado não seria necessário para se privar do homem de antes (sob condição de não ficar estático, bem entendido)? A primeira descoberta voltando para cá: o quanto o revolucionário da véspera com suas verdades (a maior parte das vezes adquiridas a duras penas) se transforma em uma prisão para o revolucionário do dia seguinte. Em consequência (na ausência) de uma imagem que não suporta mais a exportação, eu te envio esta foto. Que ela introduza em sua gaiola de vidro da Bastilha aqueles que compartilham a minha vida de todos os dias (em Cuba).

Como todos eles trazem um pássaro secreto no fundo deles mesmos, eles podem cantar a *Internacional* por cima de seu ombro quando você desejar escutá-la. O primeiro à esquerda (você o reconhece?) é Rogelio. (Ele sempre usa pendurada no pescoço a velha moeda que vocês compraram, juntos, na Rua Dauphine). Os outros (cada um ao seu modo) te conhecem um pouco através de minhas pobres histórias parisienses. O negro alto se chama Cecil. Enquanto eu te escrevo, ele me pergunta:

CECIL: É para a mulher que trabalha nos raios, nas nuvens (e no arco-íris)?

Cecil ri, debochado.

TOTUY: (E ele explode de rir).

CECIL: Você é pior do que um negro. Se você aparece no meu bairro (com uma mulher assim) a gente te chamaria de santo na mesma hora, sem nem mesmo te fazer pagar a patente.

TOTUY: Este tam-tam (é a única palavra que eu possuo para traduzir nossa *tumbadora*³⁶) é também um personagem. Cecil exige que seja deste modo.

CECIL: Ela tem pele. Toque-a – ela fala, ela ama, ela chora, ela ri, ela faz os mortos falarem. Não importa como. No seu ritmo. Isto quer dizer ainda que ela te entende. Ainda melhor que um feiticeiro com um chapéu de bispo sobre a cabeça.

Ao passo que lê a carta, Totuy se desloca dentro da suposta fotografia, para apresentar seus camaradas.

TOTUY: Desta maneira a tam-tam faz parte da colônia de invasão Che Guevara que nós acabamos de constituir. Quinhentas máquinas e três mil homens formando sete batalhões (eu me ocupo de um deles) que devem cercear as terras improdutivas que ainda restam em Cuba. Nós partimos do Oriente. Nós subiremos de novo o Camaguey e iremos até Pinal del Rio. Aquele que você vê à direita é um italiano (uma história em quadrinhos só para ele).

DIONIGI: Pinóquio (vocês conhecem Pinóquio?). No meu tempo (o de Mussolini), Pinóquio era partidário de Émilie. Porque ele era Pinóquio, assim ele acreditava. Mas quando Mussolini foi pendurado em um gancho de açougue – porque ele era Pinóquio - ele pegou (junto com todos os do seu grupo) vinte anos de prisão burguesa. Era a hora errada. Como a madeira de uma marionete apodrece rápido (sobretudo na prisão de Bolonha), ele fugiu até a Iugoslávia. Era a hora errada, e ele se deixou apanhar como stalinista. Como a madeira de uma marionete apodrece rápido (sobretudo em uma prisão iugoslava) ele fugiu até a Tchecoslováquia. Era a hora errada. Considerado stalinista mas não o suficiente, ele preferiu o trabalho nas minas da Hungria ao trabalho nas minas tchecas. Não era mais a hora errada. Mas isto não tardou. Então, ele se ofereceu como mineiro subterrâneo em Cuba. No avião, Pinóquio me disse: "Se você soubesse o quanto é salgado o pão que temos que comer na casa dos outros!...". Então eu compreendi que Pinóquio era Gigi. E que Gigi era eu.

³⁶

A *tumbadora* é um instrumento musical percussivo, similar a um atabaque. Tem corpo feito de madeira abaulada, extremidade inferior aberta e a extremidade superior recoberta de couro, artificial ou não, sobre o qual o músico bate para emissão do som.

TOTUY: À noite (sobre a cama de campanha), ele sonha alto com Bolonha. (No começo eu pensei que Bolonha era uma mulher – a dele). Mas de dia, (ele é meu suplente) frequentemente me substitui. Ele é incansável. Rogelio conduz a escavadora de ponta do batalhão – com Cecil. Um oferece ao outro o que lhe falta. Cecil foi vendedor de bilhetes de loteria (e de certo modo) continua sendo. Diferente de nós (de mim, sobretudo), ele não pensa que vive. Ele vive. E isto é maravilhoso. Eu lamento que você não possa ver na foto os milhares (ou dezenas de milhares) de limoeiros, laranjeiras, coqueiros, pés de tangerina, de lichia, os cedros, eucaliptos, que se põem de pé após nossa passagem – e, entre eles, o café, o tabaco, os abacates, os papaias, as bombas vegetais. Elas se elevam quase até o céu e (suas nuvens) vão dar uma indigestão - com certeza!

O que acontecerá então? A meteorologia é uma ciência frustrante para os não-iniciados como eu. Os eventos de minha ilha podem bater à porta dos extraordinários fenômenos que você acompanha?

Interrompendo a leitura da carta, Marianne se levanta de uma só vez.

MARIANNE: Eles batem (Totuy!). Eles batem, e eles me dizem que você não está lá. As nuvens estão baixas. Elas passam sobre os guardas e os automóveis que enchem as ruas de Paris. O trajeto da Bastilha até Santiago é incompreensível para elas. (E elas desabam no meio do caminho).

Totuy avança para o espaço Oeste

TOTUY: Eu sei – mas (precisamente) não devem passar de nossas curtas dimensões a outras, passíveis de despontarem como uma árvore em uma paisagem descampada! Quando eu tenho dúvidas, eu me sinto banido de tudo aquilo que tínhamos pensado em construir. Para me reintegrar àquilo, eu rapidamente sigo em frente. A verdadeira separação não foi a distância que criou. A verdadeira separação é não pensarmos mais do mesmo modo.

Totuy volta à intersecção dos espaços norte e leste, onde seus companheiros estão reunidos para conversar. Dionigi o observa se aproximar, sacudindo a cabeça.

CECIL: Você deveria nos dar o exemplo. A melhor forma é fazer como a gente. Artigo 1 – nunca desprezar (quaisquer que sejam as circunstâncias e a idade) as mulheres de nossa ilha...

TOTUY: Concordo.

CECIL: (Não!) você não concorda. Um homem que ama apenas uma mulher despreza automaticamente todas as outras. É uma forma de sectarismo.

TOTUY: É menos grave (ainda assim) do que aquela que proíbe uma pessoa de um país socialista de amar outra de um país capitalista.

ROGELIO: Isso é discutível.

Frente às brincadeiras de seus companheiros, Totuy é incisivo:

TOTUY: Vocês estão me condenando por quê?

ROGELIO: Por nada.

TOTUY: Melhor assim.

DIONIGI: (O que eles querem dizer) é que há aqueles que se prendem a um nicho, outros a um galho de árvore, outros a uma mulher. O resultado é sempre o mesmo: para de se avançar. O que você vai procurar lá entre as nuvens, capitão?

TOTUY: Lá eu procuro alguém em quem não tive coragem de confiar. (Vocês sabem muito bem o porquê). Eu procuro lá minha mulher. Mas isto é problema meu. Não é de vocês.

Diante da reação de Totuy, Dionigi tenta sair pela tangente.

DIONIGI: A Europa é uma grande e linda nuvem (capitão) e está cheia de mulheres. Um pouco de vento e a nuvem desaparece – e você, você fica como o caracol branco à espera da chuva. Você devia fazer como Cecil – sempre no abrigo.

CECIL: Para mim é diferente. Se chove, o meu chapéu encolhe e como minha cabeça está dentro dele, ela encolhe junto. Em Guanabacoa se diz: *(ele puxa uma canção marcando o ritmo com as duas mãos em um pedaço de máquina escavadora)*

Se o cachorro não volta

Os velhos anjos morrem duas vezes

(Ele para e hesita)

(A menos que seja o contrário).

TOTUY: Certamente – os anjos não morrem.

CECIL: Você os conhece mal. Eles sucumbem. Nós pelo fígado – por causa do rum gelado. Em outros lugares um anjo que não é um bêbado não merece nenhuma consideração.

Rogelio estende um trago a Totuy.

ROGELIO: (Rum!) E já está gelado.

CECIL: O que liga os velhos anjos entre eles é ainda mais revigorante.

Totuy resiste, depois se controla e esvazia o copo de uma vez só. Rogelio tenta desfazer a situação.

ROGELIO: Ele está com inveja. Faz anos que ele tenta pegar uma nuvem (sem conseguir). Tal como um anjo *honoris causa* (desde que parou de vender bilhetes de loteria), ele anda um pouco cansado das asas. A nuvem que ele não consegue pegar lhe deixa com inveja. Se ele conhecesse Marianne (como eu), ele ficaria com mais inveja ainda.

Eles riem. Param.

CECIL: Então, eu vou fazer a cena de eu a conhecendo.

Cecil começa a caminhar em direção à Marianne. Seus companheiros se instalam ao redor dele para escutá-lo. Enquanto Marianne falar, Cecil vai se contentar em ritmar o que ela disser. É ao público que Marianne se dirige.

MARIANNE: Não! Vocês não vão conhecer Marianne. Vocês não vão conhecer o álbum de família, o avô, a tia, a mãe, o pai, as irmãs. Vocês não vão saber quem está preso aos galhos de sua árvore de imagens. (Louise Michael, Dolorès Ibarurri ou a eterna mulher do mês que surge na capa das revistas com sua arrogância) porque não tem ninguém – pelo menos não no momento. Marianne não será um personagem predefinido que vocês vão aceitar (ou contra o qual vocês irão se opor). Ela é um personagem em gestação (em vocês). Vocês sabem que ela é assistente de meteorologia e que ela ama um homem, o Cubano Diaz (para a guerrilha), Totuy (para ela). A partir daí, os problemas que ela venha a se colocar deverão ser os de vocês (vocês que estão aqui esta noite). Talvez vocês venham a apresentar seus problemas em breve, quando a palavra lhes for dada. Então Marianne se tornará Louise, Dolorès, Birgitte, Chantal, Soraya ou Marie-Hélène. Ela será a mulher das ruas de Paris, com sua bola de cristal (às vezes trincada) dentro do peito, lá onde o sangue se redistribui aos quatro cantos das alegrias e das dores de cada dia. Ela será de acordo com a sua necessidade de dizer aquilo que vocês têm a dizer. No momento, Marianne trabalha. Duas vezes por dia, um balão com uma pequena estação meteorológica transmite a pressão da temperatura e umidade das massas de ar que ela atravessa. (*Cecil termina seu acompanhamento com uma pontuação. Marianne desce do praticável A. Mudança do jogo. Ela retoma o personagem*). Todas as vezes eu penso em um possível desregulamento (a estação meteorológica transmitindo tudo o que você faz em Santiago ou em outros lugares) em uma língua que a cada vez é preciso descobrir, traduzir, inventar. Inventar seus gestos dentro da realidade deles (e não sonhá-los).

II: AQUILO QUE OS AMIGOS DO CAPITÃO GOSTARIAM DE TER DITO E NÃO DISSERAM

O que os personagens não disseram e que eles gostariam de dizer é colocado a seguir como se fossem respondendo à Marianne.

DIONIGI: De forma alguma não, Marianne! (De forma alguma não.)

CECIL: O que nós fazemos aqui, você não deve saber.

ROGELIO: O capitão deveria ter terminado com você. Ele não teve coragem para isso.

CECIL: Dessa falta de coragem que ele é prisioneiro agora.

TOTUY: É difícil de se fazer entender (sobretudo quando se está do mesmo lado).

ROGELIO: Não exatamente. Nós de fato ainda não estamos do mesmo lado. (E talvez esteja aí o drama).

TOTUY: Vocês querem falar sobre a culpa que eu tenho frente a vocês (de não ter terminado minha relação). Mas eu sinto exatamente a mesma culpa frente à Marianne. Eu deveria ter lhe dito (claramente) o que eu vinha fazer aqui – violar, somente por ela (considerando que ela é minha companheira), o pacto de silêncio que me foi imposto.

Eu lambuzei tudo, misturando com golpes de um pincel mal conduzido esse íntimo e tímido romantismo com aquilo que a revolução espera de mim. A única possibilidade de sair disso (e me perdoem o paradoxo) é precisamente não sair disso. Ainda que (neste momento) esta possibilidade me angustie, eu a reivindico. Eu farei co-existir (em meio e contra todos) a forma de romantismo que é minha e a revolução a serviço da qual eu me coloquei. (No fundo) não é deste ponto que vocês me repreendem?

DIONIGI: Você não pode ser os dois ao mesmo tempo. O romantismo (eu o conheço) é uma atitude que pode seduzir aqueles que estão longe de nós, mas que não incomoda ninguém. Aquele que não incomoda não pode ser revolucionário.

ROGELIO: A partir do momento em que aceitei vir às Mines du Froid me submeter a uma instrução e uma disciplina tão específicas, eu aceitei que não tinha mais do que uma única companheira: a América. (Dizer isso me torna um pouco beato, mas do ponto de vista racional, faz sentido).

TOTUY: Talvez a América seja rica demais, aos meus olhos, para não passar de um monastério. De todo modo, ela jamais apagará Marianne.

CECIL: Você insiste (e responde pela metade). Eu não tenho nada contra Marianne.

ROGELIO: Isto que te liga a ela, eu sempre respeitei (e continuo a respeitar).

DIONIGI: O que nós queremos dizer é que você não pode olhar para frente e para trás ao mesmo tempo.

TOTUY: O companheiro Diaz não se confessará culpado. Rogelio (nosso comandante) o chamou. Ele atendeu a seu chamado. Ele está agora entre vocês porque, para ele, Marianne e a América se situam na mesma direção.

ROGELIO: Eu o chamei porque durante a luta contra a ditadura ele percorria a América Latina para reunir o dinheiro necessário para o movimento clandestino. Ele entrou em contato com todos os simpatizantes de nossa revolução. Nós precisávamos de seus contatos.

TOTUY: Mas vocês precisavam de alguma coisa fundamentalmente mais eficaz do que a eficácia que vocês reivindicam (esta coisa que surge fora de qualquer regra, tão justificada por ela mesma). Eu direi mais: é esta alguma coisa que dá a toda regra sua justificativa, senão porque empunhar...

Todos o interrompem: "Shi!"

DIONIGI: O que fazemos aqui, ninguém deve saber (não agora).

III: O ACORDO DOS DOIS TOTUY

MARIANNE: (Às vezes, eu tenho a impressão de que você me esconde alguma coisa.) Nós acreditávamos ter escalado o cume de uma mesma montanha! Eu tenho medo (quando nos reencontrarmos) de constatar que eu não deixei o vale. Eu tenho vontade de te tocar, de me sentir tocada pelo seu olhar, quente no exterior como o café dentro da xícara, e quente no interior como o café, quando a xícara esvazia. Mas é uma vontade

cheia de apreensão. Esta revolução (às vezes exótica para mim), mas que você me levou a abraçar por completo, é com uma outra Marianne que você a faz continuar pulsando (uma Marianne ideal que envelheceu com você – independente de mim). Esta revolução dentro da qual, no interior de nossos abraços, algumas vezes eu acreditei nascer, ela envelheceu comigo – e você faz uma outra revolução.

TOTUY: (Não é uma outra) é sempre a mesma.

MARIANNE: Para você que a vive a cada dia. Mas, período por período, uma revolução muda, evolui em virtude de sua própria dinâmica (senão ela deixaria de ser uma revolução). Isto nós não havíamos previsto no acordo dos dois Totuy. Me abismar lendo o jornal Granma (uma vez por semana) e a revista Cuba (uma vez por mês) termina (quando há apenas isso) por parecer insignificante.

TOTUY: O acordo entre os dois Totuy somos nós. Nunca foi uma lei contra cada uma das horas vividas e que agora vem falhando.

MARIANNE: Você pode pensar de outra maneira?

TOTUY: Eu sempre pensei de outra maneira. (Marianne, você já não tem mais confiança?)

MARIANNE: É você que não tem mais confiança – e quem quis partir.

TOTUY: O que dizia o acordo entre os dois Totuy?

MARIANNE: Eu o repito pra mim há setecentos e cinquenta e nove dias (já).

TOTUY: Então, tudo o que preenchia nossas palavras secou.

MARIANNE: O acordo entre os dois Totuy está vivo como no primeiro dia (senão eu não estaria te escrevendo). Lembre-se. Tudo começou no dia em que você entrou em Belas Artes, (você dobrou suas plantas de arquitetura) e perguntou: "O desperdício? Isso nunca te angustiou?"

Totuy vai para o espaço A, se senta, consulta algumas plantas de arquitetura, reflete e, após um instante, ele se dirige a Marianne sobre o abrigo metrológico. O jogo é realista. Os dois personagens se falam diretamente.

TOTUY: Marianne? O desperdício (isso nunca te angustiou?).

MARIANNE: Ainda não.

TOTUY: Você acredita que existem tipos de desperdício que fazem tudo o que a gente acredita ir embora (como a vida por conta de um fermento)?

MARIANNE: (Talvez)

Totuy se levanta, contrariado pelo pouco interesse que Marianne dá a suas perguntas, depois, de novo, ele pergunta:

TOTUY: Marianne? Como morrem as nuvens?

MARIANNE: Com dificuldade. Mesmo nas estações de chuvas abundantes a evaporação é parcial. Os raios do sol não chegam a fazê-la completamente.

TOTUY: O Sol não consegue fazer isso?

MARIANNE: Em geral, elas morrem apenas para o olho humano.

TOTUY: Para o olho somente?

MARIANNE: O que você quer me fazer dizer? *(Ela desce do abrigo, vai ao espaço A, para diante de Totuy e coloca suas mãos nos ombros dele.)* É maravilhoso ser sua mulher (ainda que às vezes seja difícil).

TOTUY: Eu gostaria de ser seu homem (seu homem, por inteiro) e eu tenho a impressão de que isso nunca vai acontecer.

Marianne vai contornando o praticável e olha diretamente para frente, como se ela estivesse na janela de seu quarto. Totuy se coloca atrás dela.

MARIANNE: No entanto, você o é (Totuy). Você o é multiplicado pelos seis pontos cardeais de Paris (os quatro fixos e os dois errantes que vão de um rio a outro). Qualquer que seja a direção, o meu homem está ao final dela.

TOTUY: Não é com a miséria que seu homem ganha que ele pode prosseguir tardiamente nos estudos de arquitetura. Se ele avança, é graças ao seu trabalho, Marianne. A partir daí, os pontos cardeais se embaralham.

MARIANNE: Não devemos dividir tudo? Sua revolução precisa de arquitetos. (Você será arquiteto).

TOTUY: Um insular-tropical-subdesenvolvido (como eu) precisa de sua própria terra para ser seu macho – não minha terra como tal (mas esta em que ele vive neste momento). Então eu não sei mais até onde minha terra se estende – e por que eu estou obstinado a ser arquiteto.

Na confluência dos espaços norte e leste, Cecil e Rogelio estenderam uma grande folha de papel na qual, em alguns traços, Rogelio desenhou a América do Sul. Enquanto ele finaliza, Dionigi apresenta o problema da reunião deles.

DIONIGI: O problema é simples. De um lado, quatro mortos na América Latina (por minuto). De outro, as perdas ocasionadas pela constituição de novas frentes de guerrilha. É preciso escolher.

Cecil ironiza.

CECIL: Aqueles que morrem de fome não são mortos de verdade. Se eles morrem, é porque não quiseram se safar.

ROGELIO: (Cecil?)

CECIL: Tem ainda a solução do presidente Johnson: "Cinco dólares investidos no controle de natalidade valem mais do que cem dólares destinados àqueles que já tiveram o infortúnio de nascer neste mundo impiedoso de nossos tempos".

ROGELIO: Cecil?

CECIL: Eu me calo.

ROGELIO: O país no qual estamos é pequeno e estreito – atrás dele, está o mar. Não temos espaço para recuar. Então, é preciso avançar – até aqui.

Rogelio fixa um ponto na região amazonense do norte do Brasil – e a partir dali desenha setas em direção ao Peru, à Bolívia, à Colômbia, Venezuela, etc.

ROGELIO: Na Colômbia, há duas frentes (Marulanda e Fabio Vásquez). Na Venezuela, Fabricio Ojeda acaba de ser assassinado pela polícia, mas Douglas Bravo ainda está lá. No Peru, tudo foi desmantelado (esmagado). É a partir do Peru que é preciso começar a criar.

CECIL: (Como?)

ROGELIO: Estabelecendo toda uma série de pontos de contato que nos permitirão criar as primeiras bases.

DIONIGI: Quem vai estabelecê-las?

ROGELIO: Alguém que conheça bem essas regiões, e os simpatizantes que a repressão nos deixou.

DIONIGI: Mais precisamente?

ROGELIO: Eu penso que (na falta de melhor opção) poderia ser um amigo. (Ele estuda arquitetura em Paris). Durante nossa clandestinidade, ele coletou doações em todos esses países para a causa. Ele os conhece.

DIONIGI: Um intelectual?

Cara de desapontamento de Cecil e Dionigi.

TOTUY: Todas as notícias que me chegam são acometidas por uma esterilidade. Aqui, elas não servem pra nada. As facilidades que eu encontro em Paris são insuportáveis quando eu penso nas dificuldades disso aqui.

Pontuação musical. Eles congelam. Mudança de tom.

MARIANNE: Eu preparei as malas.

TOTUY: Você preparou as malas para partir para Cuba. Era, de todo modo, a primeira página do acordo entre os dois Totuy.

MARIANNE: Era apenas a primeira página. Naquela noite, eu o recebi em mim (mais profundamente ainda que nas outras noites).

Eles se deitam lado a lado no praticável. Pontuação musical.

IV: O QUE TOTUY E ROGELIO NÃO DISSERAM NAQUELA NOITE

Após um momento, Totuy se levanta e fala em direção de Rogelio.

TOTUY: Eu percorri Cuba inteira naquela noite (em alguns minutos). Talvez fosse você quem eu procurava, comandante Rogelio Izaguire. Eu te procurava, eu escutava o barulho do coração de Marianne como se fosse o de um mundo novo vindo do espaço. E para responder-lhe eu tinha apenas este fogo que trazemos em nós, como o filho que vem de nossos filhos – de quem não sabemos nada. Eu gostaria de te dizer – frequentemente quando uma tempestade se aproxima, vêm-se estrelas brilhantes furando a escuridão da noite em uma longa trilha luminosa. Mas da trilha vemos apenas o rastro. Eu precisava que você citasse Marx e Gramsci, Lênin e Marti e todos os nomes-refúgio quando o pensamento hesita e não consegue mais enxergar. Onde você estava naquela noite (Rogelio)? Quarenta e oito horas antes do telegrama anunciando sua chegada?

ROGELIO: Eu estava no ginásio da velha Havana, onde o irmão de Cecil disputava a final amadora de peso-pluma. (Foi uma bela luta). Eu estava no ginásio da velha Havana naquela noite. Mas, pelo fuso horário, já era dia em Paris.

TOTUY: Quando amanheceu em Paris, eu disse a Marianne. "Desfaça as malas. Eu fico aqui".

Pontuação musical.

V: O VÔO Nº 403

Rogelio se despede de Dionigi e Cecil.

CECIL: Você vai a Paris (comandante)?

ROGELIO: Não, a Berlim Oriental. (Minha permissão ainda não inclui Paris).

DIONIGI: O seu arquiteto (você vai vê-lo?)

ROGELIO: Eu marquei um encontro com ele em Berlim Ocidental.

Pontuação musical.

Em Paris, Marianne explica a situação a Totuy.

MARIANNE: Rogelio estará em Paris antes do final da semana. Eu enviei ao endereço que ele indicou em Berlim (no seu telegrama) um bilhete de ida-volta.

TOTUY: (Você me disse que temia a sua vinda...)

MARIANNE: Eu a recuso. Combatê-la é perder antecipadamente. Então eu tento me colocar do seu lado.

Marianne sobe de novo na estação.

Rogelio chega ao praticável A.

ROGELIO: Nós precisamos de você, companheiro Diaz. – mas apenas de você. Você entendeu? (Mesmo sua mulher você deve ignorar).

TOTUY: Eu entendi. É preciso que eu prepare a minha mulher com antecedência para ignorá-la. Até logo, comandante.

ROGELIO: Até logo.

Rogelio sai.

Totuy sobe na estação onde se encontra Marianne.

TOTUY: O comandante Izaguire veio – e agora ele partiu.

MARIANNE: E você?

TOTUY: Eu continuo a estudar (para avançar). Em alguns anos, eu serei arquiteto por minha conta. (Mas isso eu não chego a entender). E se eu não entendo, é porque eu não amo a arquitetura.

MARIANNE: Ao menos você sabe o que você ama?

TOTUY: É duro isso que você diz.

MARIANNE: (Desculpe-me). Paris certos dias é cortante, cansativa, e eu conheço todas as arestas nas quais você se machuca (e às vezes mesmo nas quais você fracassa). Eu já me informei. Eu vou estudar as nuvens em Cuba.

TOTUY: E você não vai sentir falta das nuvens parisienses?

MARIANNE: Elas circulam baixo (baixo demais há alguns dias). Elas me impedem de ver o ar.

TOTUY: Elas anunciam a neve. Não existe neve em Cuba. Você deve permanecer entre os seus.

MARIANNE: Estudar as nuvens, aqui ou em Cuba, é a mesma coisa.

TOTUY: Não, elas não vêm as mesmas pessoas.

Pontuação musical. Rogelio retorna.

MARIANNE: O que você lhe contou, comandante Izaguire? Eu nunca soube o que vocês disseram. Rogelio, o que você lhe contou?

ROGELIO: Eu não lhe contei nada. Ele me perguntou o que eu lamentava mais profundamente do dia do ataque ao palácio presidencial. Eu lhe respondi TUDO – porque TUDO não tinha a sua dimensão habitual naquele dia. Hoje isso se tornou algo muito mais vasto. Mas então (na idade que eu tinha), era tão transtornante quanto o primeiro encontro com uma mulher. (A partir dali a gente será um homem!). A gente já o era mesmo antes do desafio. A última noite foi uma das mais incoerentes, mas de uma incoerência que se transformava numa nova forma de compreender as coisas. Ela se transformava. Às vezes eu me dizia – observe bem os que te cercam. Amanhã isto terá terminado. Talvez você nunca mais os veja. E as pessoas, quando você as olha de determinada maneira, elas quintuplicam (ou então elas se tornam minúsculas). Gulliver – você é tanto o anão quanto o gigante (de um rosto pro outro). No pátio, havia um pequeno chafariz, e eu me joguei ali dentro de roupa e tudo – e depois eu distraidamente

fiquei dando socos no ar como um pugilista, com uma alegria selvagem. O menor gesto rompia as amarras da sua prestação de contas cotidianas. Ele se movia numa espécie de eficácia grandiosa (como em um estádio quando cem mil pessoas multiplicam por suas presenças e seus gritos o recorde mundial que acaba de ser batido). Aliás, tudo ecoava em uníssono – as lâmpadas, as xícaras de café, as colheres, as cadeiras eram, ao mesmo tempo, grandes e luminosas – as palmeiras dez vezes mais altas, e mais verdes. Num instante, a noção de beleza. Não aquilo que se chama de belo (a tradição, a referência). Um 'belo' animal (selvagem). Você apontava um dedo para a noite e tocava o céu, lá onde já era dia.

MARIANNE: (Quem teria acreditado que o acordo entre os dois Totuy passaria pelo ataque ao palácio presidencial de Havana, tal como ficou registrado nas lembranças do comandante Izaguirre?) A assinatura no pé do contrato foi o vôo 403 em direção a Praga que o rubricou. (*Pontuação musical. Marianne e Totuy vão ao aeroporto de Orly, sobre o espaço sul. Depois, de escala em escala, Totuy vai se distanciando até o espaço norte, onde se encontram seus camaradas.*). Partida do aeroporto de Orly, 13h.

TOTUY: Nós comemos (pela última vez) no andar mais alto – voltados para a pista de vôo.

MARIANNE: Cada dia às 13h tem alguma coisa de mim que vai embora – e que se perde nos mundos de sofrimento.

TOTUY: Eu gostaria que você pensasse na partida do astronauta, para que você não espere com o tempo (e o espaço) daquele que fica. Os astronautas entram em uma trajetória contínua onde flui um outro tempo (e um outro espaço). Talvez (neste momento) sejamos o astronauta um do outro? E, cada um de seu lado, devemos traçar uma trajetória paralela? Será que você terá a força de traçá-las até que as paralelas estejam reunidas?

MARIANNE: Se você tiver, também terei.

TOTUY: Havia vinte duas pessoas no vôo (eu as contei durante a viagem). Todas, no momento de irem para a aeronave, deram um grande adeus com a mão. E eu fiz exatamente como elas, depois eu corri para minha janela. Eu ainda te via (mas você, você já não me via mais).

MARIANNE: Eu não acreditava naquilo. Eu jamais acreditei. Eu morava já há muitos dias em uma falsa eu-mesma, nutrida pelo desafio (do qual nós só podíamos sair vencedores). No momento em que o avião decolou, tudo se desmoronou. Eu gritava no interior do meu peito: "É meu amor que está partindo". Mas a voz não saía. Ela machucava, mas não saía. Eu acreditava que se minha retina se fixasse no avião o vôo pararia, e que, uma vez interrompido pela força do querer que eu julgava ter, o avião (como num filme projetado ao contrário) voltaria pra trás. E eu te tomaria nos meus braços e te diria: "É cruel demais (desumano). Eu sou incapaz de enfrentar este desafio. Eu não entendo porque é preciso que a gente se separe a qualquer preço" e eu teria te levado de volta à Bastilha, atrás da janela de onde se vê o canal. O avião já não era mais do que um ponto, e você desapareceu por trás das nuvens (uma tímida-cumulus-entreas-tímidas, eu reparei, como se da identificação dela dependesse a resposta de algo). E eu fiquei até a noite no último andar do aeroporto, pensando que o avião talvez voltasse,

que faltaria combustível – e que... (Voltando à Bastilha) havia sob a porta um telegrama de Praga. "Eu te amo. Stop. Totuy." – e eu te amava.

VI – O QUE OS ESPECTADORES NÃO DIZEM

Os atores (que fazem os papéis de Marianne, Cecil, Dionigi, Rogelio ou Totuy) vão se dirigir diretamente aos espectadores.

ATOR/ATRIZ: Até agora, nós representamos para vocês o que dizem os personagens. Nós representamos aqui até mesmo o que os personagens não disseram (ou o que eles gostariam de ter dito). Que (frequentemente) o silêncio esteja preenchido de mais possibilidades expressivas que a palavra não é nenhuma revelação. Se nós o boicotamos (ou tentamos traduzi-lo), é porque o silêncio dos personagens não os conduziria por um caminho diferente do que a palavra deles os conduziu. Dito isto, existe agora um silêncio que nos importa. O de vocês.

ATOR/ATRIZ: Todos vocês têm alguma coisa a dizer. O que?

Primeira possibilidade – *se o debate com o público começa de imediato e prossegue de maneira construtiva, contentar-se em canalizá-lo. Tudo o que os atores disseram até o momento não passará de uma espécie de pré-escritura, pretexto para o debate. Quando o debate terminar, a peça terá acabado.*

Segunda possibilidade – *se a palavra é monopolizada por três ou quatro pessoas que não têm nada a dizer (os inevitáveis sabe-tudo, sempre satisfeitos com eles mesmos e sempre deslumbrados de se ouvirem falar qualquer coisa) fazê-los desviar para a história dos comunistas colombianos, que conta sobre um deles que se viu barrado na entrada do paraíso. São Pedro intervém e pergunta:*

- *Quem é você?*

- *Um comunista colombiano.*

São Pedro ordena imediatamente que o deixem entrar, explicando:

- *Ele não pôde cometer nenhum pecado, porque passou a vida inteira discutindo.*

ATOR/ATRIZ: Não é (exatamente) esta forma de paraíso que nós procuramos esta noite. Vocês estão diante de uma escolha. Ou as pessoas (que nos parecem monopolizar) a discussão continuam o espetáculo – e nós nos tornamos espectadores – ou então nós falamos de problemas diretamente colocados pela peça.

Iniciar uma votação. Se o voto for favorável aos atores, pular diretamente para a quarta possibilidade.

Terceira possibilidade – *Se o debate não acontece (timidez, falta de costume do espectador) explicar-lhes porque a palavra lhes foi dada.*

ATOR/ATRIZ: Nós defendemos o princípio: "Cada homem é um criador". Ele não se torna um, ele já o é. Mas o número de barreiras em torno dele é tamanho que, geralmente, ele não tem consciência disso.

O ator que interpreta Rogelio intervém.

ATOR: Neste caso, antes de proclamar, é preciso quebrar as barreiras. De que forma? Pelo combate ideológico – e a ação política. É isto que lhes diria o comandante Rogelio se ele fosse convocado a dar sua opinião.

ATOR/ATRIZ: Que ele a dê.

ATOR: Antes, é preciso esclarecer um ponto. O que nós queremos representar esta noite: uma história sentimental (como em qualquer refrão)? Ou uma história política (ligada a determinados problemas sul-americanos)?

ATOR/ATRIZ: Os dois.

ATOR: Impossível. Se for uma história sentimental, o comandante é apenas um figurante. (E ele assim permanece). Se for uma história política, Diaz e sua mulher se tornam os figurantes e o comandante toma a palavra. É um ou outro. Não pode ser os dois.

ATOR/ATRIZ: Na vida, os dois não estão misturados?

ATOR: Talvez. Mas no teatro a gente escolhe.

ATOR/ATRIZ: Então, passemos à votação.

ATOR: Concordo.

ATOR/ATRIZ: Mas não entre o sentimental e o político. Entre o seu ponto de vista e o nosso.

ATOR: Concordo.

Fazer a sala votar. Se o ponto de vista do ator que faz Rogelio prevalece, ele irá distribuir o panfleto B, conforme previsto em VII e decretará o entreato.

Na retomada do espetáculo, ele comentará para os espectadores os principais discursos de Fidel Castro, os escritos de Douglas Bravo, os pontos de vista dos guerrilheiros colombianos e o manual de Bérets Verts escrito pelo serviço do Pentágono. Os outros atores vão para platéia e participarão dos debates que vão fechar a noite.

No caso contrário, passar a pergunta 1.

Quarta possibilidade – *Se a discussão gira em torno dos problemas diretamente colocados pela peça, responder em função do trabalho preparatório (ideológico e técnico) e se debruçar sobre a pergunta 1.*

Quinta possibilidade – *Em caso de imprevisto, é necessário partir do princípio que o imprevisto é sempre o mais desejado. Criar a partir dele, qualquer que seja o problema pelo qual o espetáculo for acuado. Não esquecer, antes de ir embora, de agradecer aqueles que o provocaram. A síntese ator-espectador começa aí.*

Sexta possibilidade – *Se o público for fundamentalmente parisiense ou burguês, estender sobre o praticável uma toalha com pães, salsichão e um litro de vinho tinto, e terminar o espetáculo com um lanche em sinal de saúde.*

De acordo com as possibilidades que se apresentarem, passa-se às perguntas.

PERGUNTA 1:

ATOR/ATRIZ: No momento em que nós lhes demos a palavra, Totuy e Marianne estão separados. Um está em Cuba e o outro na França. Como vocês vêem esta separação? Como vocês os vêem ou, melhor ainda, vocês vão fazê-los reagir? Começemos por Totuy.

Registrar as diferentes formas de ver Totuy em Cuba. Depois passar a Marianne. Se não houver resposta, provocá-la representando, por exemplo, um fragmento de uma das possíveis formas como Totuy poderia se comportar.

TOTUY: Totuy se encontra nas montanhas da Mines du Froid, onde ele é submetido junto com os outros a um duro treinamento. Ele cerra os dentes para suportar. Com sucesso às vezes, com menos sucesso noutras vezes. É então que o passado que ele sempre deseja presente lhe bate à porta contra a vida que ele mesmo escolheu. Ele vai abrir? Ele está com Rogelio dentro de uma gruta onde vão passar a noite e Totuy diz a Rogelio: "O zebu é um animal engraçado. Se você orienta seu trabalho (em um sentido), convém não mudar a sua rota no meio do caminho, senão ele se torna melancólico. (E uma melancolia de zebu não é qualquer coisa)".

ROGELIO: É sua corcova que lhe deixa melancólico.

TOTUY: Eu devo ter uma cabeça condicionada como uma corcova de zebu. Desde que cheguei às montanhas eu me sinto um estrangeiro. (É o cúmulo!)

ROGELIO: Para mim, a única coisa que me torna estrangeiro é admitir que a América Latina despeja nos Estados Unidos uma torrente ininterrupta de quase quatro mil dólares por minuto, cinco milhões por dia, dois bilhões por ano. Para cada mil dólares que nós enviamos, a gente deixa um morto. Mil dólares por cadáver (e quatro cadáveres por minuto).

TOTUY: Você está certo, Rogelio. Mas você tem um jeito de ser que me torna ainda mais estrangeiro frente a tudo que me cerca. E Totuy sai da caverna e dá de cara com Dionigi que esquenta uma lata de feijões sobre o fogareiro de acampamento.

DIONIGI: Dionigi escutou tudo – e ele diz: "Você se sente estrangeiro? (Eu sou)."

ROGELIO: Do interior da caverna, Rogelio tenta (embora não seja muito indicado para isso) espantar a tristeza de seu amigo com uma brincadeira. Isto não é grave. (Uma questão de produção). Quando o zebu fornecer tanto leite quanto os outros bovinos, tudo estará resolvido.

TOTUY: Totuy sorri à força. Você poderia pelo menos ter me poupado dos problemas da produção de leite.

DIONIGI: Entre zebus solitários, a gente terminará por criar um circo ambulante. (Talvez só se seja estrangeiro na imaginação). Ainda que os fogos de artifício do circo nos sotierem de estrelas (por um momento), isso não passa de uma face das coisas. Restará a outra.

TOTUY: Até o momento, eu acreditava que a outra face estava aqui – e agora eu tenho a impressão de tê-la deixado em Paris.

Se não houver resposta, emendar com Marianne.

Se houver respostas, registrá-las e emendar da mesma forma com Marianne.

ATOR/ATRIZ: E Marianne, o que ela pode fazer durante este tempo em Paris?

ATOR/ATRIZ: Segundo vocês?

Registrar as diferentes formas de ver Marianne em Paris. Se não houver respostas, provocá-las como no caso de Totuy.

MARIANNE: Para Marianne, as nuvens que ela observa durante seu trabalho têm a forma de um crocodilo (como Cuba). Ela as detesta e escreve isto para Totuy.

TOTUY: E Totuy lhe telefona de Cuba. Eu posso destruir sua carta?

MARIANNE: Eu ainda te escrevi: a revolução transforma os ministros em poetas. Mas quantos poetas parecem com ministros (gordos, arrogantes, cheios de si). E, pela segunda vez, você me telefonou.

TOTUY: Marianne, eu posso destruir sua carta?

MARIANNE: (Foi tudo o que pude escutar.) A distância era mais forte que suas palavras. Eu queria esmiuçar o motivo de você ter partido (a batalha já estava perdida). No entanto, assim que Che deixou a ilha de vocês, eu acreditei que tínhamos a vitória. E você me telefonou.

TOTUY: Eu preciso acreditar em você (te saber forte), embora metade de mim não entenda mais o que te digo (e que eu faço).

MARIANNE: Esta voz que procurava seu caminho através do espaço, atravessando, de num só golpe (com o fuso horário) o dia, o pôr-do-sol, a noite, me pregou no final de sua trajetória. Para Paris, as esperas são longas (cinco, sete, dez e às vezes catorze horas). Eu imaginei todas essas esperas, os gastos significativos que elas deveriam representar, as privações (você que jamais teve dinheiro) às quais aquelas ligações te obrigariam. Eu imaginei – e eu desmoronei.

Se houver respostas, registrá-las.

Se não houver respostas, passar em seguida à pergunta 2.

PERGUNTA 2:

ATOR/ATRIZ: A sequência de telefonemas não devia ser vista pelo ponto de vista de Marianne da maneira indicativa como vocês acabaram de ver. Nós devíamos representá-la a partir de Totuy e tentar fazê-la voar por algum bater de asas romântico.

ATOR/ATRIZ: Totuy estava frente a Marianne. Nós nos agrupamos em torno dele. E Totuy dizia:

Os movimentos de cada um seguem o que diz o ator.

TOTUY: A cada um dos telefonemas, eu desejara aprisionar minhas palavras (não misturar o espanhol ao francês), te mostrar que eu ainda tinha escrúpulos. Mas as palavras já estavam a caminho.

ATOR/ATRIZ: E elas se uniram às palavras e aos silêncios de Marianne.

ATOR/ATRIZ: E agora elas preenchem as noites de Paris.

ATOR/ATRIZ: A menos que um rabo de cometa as ilumine, elas se cristalizarão em uma nebulosa deslumbrante.

ATOR/ATRIZ: E elas iluminarão diversos mundos ao mesmo tempo – e farão surgir deste lado do horizonte um alvorecer antes da hora.

Pontuação musical.

Totuy volta pro meio de seus amigos.

TOTUY: Um alvorecer antes da hora, (Rogelio, você se dá conta) de que é para isso que nós nos preparamos?

Pontuação musical.

ATOR/ATRIZ: Não fizemos isto para não respondermos antes da hora às questões que poderiam surgir.

ATOR/ATRIZ: E, ao mesmo tempo, é permitido que vocês transformem os personagens (segundo sua própria maneira de ver o mundo) antes que estejam traçados seus destinos.

ATOR/ATRIZ: Vocês ainda podem (se julgarem necessário) anular nossos personagens – e colocar outros no lugar.

Permitir apenas as anulações que tenham uma certa lógica ou que atendam a uma certa proposta. Senão, os atores se encontram na obrigação de explicar que a democracia (mesmo neste nível) não significa necessariamente uma bagunça.

PERGUNTA 3:

ATOR/ATRIZ: Em resumo, quais são as questões que lhes parecem colocadas (esta noite)?

Discutir as diferentes respostas. Se não houver respostas, passar em seguida para a pergunta colocada pelo ator que interpreta Totuy.

ATOR: Eu gostaria de colocar uma questão (para a qual até então Totuy não parece ter encontrado uma resposta). O romantismo faz parte de uma necessidade vital do homem (revolucionário ou não)? Ou se trata de uma herança pequeno-burguesa?

ATOR/ATRIZ: Nós aguardamos seus pontos de vista.

ATOR/ATRIZ: A maneira mais clara de expô-los será imaginando a sequência.

ATOR/ATRIZ: Melhor ainda – a representar. Cada homem é um criador, não esqueçam.

ATOR/ATRIZ: Por que não tentar?

ATOR/ATRIZ: Nós redigimos para vocês um panfleto, onde constam as diferentes possibilidades de agir que vão se apresentar para Marianne e Totuy. Isso não passa de um ponto de partida. Não hesitem em buscar outros.

Eles distribuem os panfletos ao público.

O ator que interpreta Rogelio intervém mais uma vez.

ATOR: Está feito. Permitam-me (em nome das insatisfações do personagem que eu represento) continuar não sendo a favor, e distribuir um panfleto que nada tem a ver com esse de vocês. (*Ele distribui os panfletos ao público*). De todo modo, reúnam-se dentro de meia hora (ou mais se vocês julgarem necessário).

VII

O panfleto A:

O que, por fim, Totuy vai escolher? A América? Sua mulher? As duas ao mesmo tempo?

Se ele partir para as florestas sul-americanas, vai romper com sua mulher? Caso contrário, quais meios ele vai empregar para ainda fazê-la esperar? Se ele voltar para sua mulher, qual pretexto vai usar diante de seus amigos?

Por sua vez, Marianne pode continuar a se sacrificar por uma aventura que ela não conhece? Caso contrário, o que ela vai fazer?

Quais as possibilidades que vocês vão dar a este casal para que eles escapem? Por quê?

O panfleto B:

Você conhece a Primeira e a Segunda Declaração de Havana? Se sim, o que acha delas?

Você conhece o contexto sul-americano?

O que você pensa da luta armada nesse contexto?

Você acredita que os cubanos que vão combater em outros países latino-americanos estão se intrometendo em questões de um Estado que não é deles?

Ou, por outro lado, que isto é uma prova de internacionalismo?

O combate de um jovem europeu em um conflito americano tem algum sentido? Por quê? Você conhece Régis Debray? Michèle Firck?

Você sabe quem é Inti Paredo? Marulanda? Fabio Vásquez? Douglas Bravo? Ivan Petrkof? Cesar Montes? Yons Sosa? Por que eles combatem? Camilo Torres talvez seja um exemplo para os católicos?

Segundo seu ponto de vista, a que se deve a popularidade de Che?

Por que Marulanda é praticamente desconhecido entre nós?

Você tem a impressão de que este questionário se destina unicamente aos conhecedores da América Latina? Ou pode ser ao mundo todo?

VIII: RETOMADA DO ESPETÁCULO

Pergunta IV:

ATOR/ATRIZ: Quem vai começar?

Sétima possibilidade – *se o começo é difícil, fazer perguntas a partir dos panfletos.*

Oitava possibilidade – *Se o jogo começa, os atores irão se sentar nas cadeiras vagas e terminarão a noite como espectadores.*

Nona possibilidade – *Se o jogo for breve (ou se nada acontecer), deixar claro que essa atitude não passa de um adiamento. A cultura não é um jardim de referências, mas uma arma que as classes exploradas devem forjar por elas mesmas. Mostrar, a partir da cultura de classes, até que ponto os revolucionários são frequentemente reacionários (ou ignorantes) quando eles tratam dos problemas da cultura. Explicar porque nós devemos fazer nossa revolução cultural.*

Depois disso, fazer uma votação. Os espectadores querem que os atores dêem prosseguimento à Máquina Escavadora? Se sim, emendar diretamente com a parte IX. Se não, lhes perguntar por que e terminar com uma discussão envolvendo todos.

IX: (se o voto é a favor)

A COLÔNIA DE INVASÃO CHE GUEVARA

Cecil, marcando o ritmo com as mãos, dita uma carta a Dionigi. Sua inspiração, ele procura em alguns jornais e revistas ilustrados.

CECIL: Marianne, ho! Marianne, ho, ho!

Nós queremos chamar nossa máquina escavadora de Marianne – você quer?

Diante dela árvores e vegetações caem como se derrubadas por um furacão de outono.

O cheiro da resina substituiu o de poeira. *Qué waghé yé.* Aqui Che e Camilo passaram o tempo da guerrilha - *Qué waghé yé, qué waghé yé.*

Os camponeses sacodem a cabeça e dizem: "É preciso sempre que haja uma guerra contra alguma coisa."

(Ele ri, para, depois retoma).

Atrás de nós passam os D.T. 250 de nove toneladas.

Está pronto para semeá-los.

(Ele para de novo e pergunta a Dionigi)

Ainda resta quanto de espaço antes do "Eu te amo, Totuy"?

DIONIGI: Duas linhas.

Cecil recomeça.

CECIL: Debaixo deste sol sagrado, não passa nenhuma nuvem.

Ele explode de rir.

Pontuação musical.

MARIANNE: Você escreve à máquina agora. (Você sempre me dizia que isto-mecanizava-o-pensamento). Eu não quero que você chame a escavadora de Marianne. (Eu quero ser a única).

Cecil recomeça o mesmo jogo de antes.

CECIL: Marianne – ho! Marianne – ho, ho!

Não há apenas a caça aos parasitas (com duas a catorze patas), existem também as cidades que nascem: casas, bibliotecas, enfermarias, hospital, cafeteria, teatro, jardim de infância, 'casas de mulheres', tudo. (*Cecil se detém*). Gigi, o que vamos colocar na escavadora? É preciso falar sobre o batismo.

DIONIGI: Difícil. (Corremos o risco de cometer erros).

Cecil recomeça.

CECIL: Impossível escrever Marianne na máquina escavadora no momento; iria desaparecer sob a poeira. Ela é tão densa em determinados momentos que a gente devia usar máscaras.

DIONIGI: Atenção, não tem mais espaço.

CECIL: P.S. Nós comemoramos a memória de um dos nossos.

Durante um ataque a um bairro militar, ele tinha dito

Papai não me espere esta noite, eu vou ao carnaval.

Ele morreu, mas ele esteve mesmo no carnaval naquela noite.

(Ele para).

Isto irá prepará-la (você entende).

DIONIGI: Isso irá prepará-la mal.

CECIL: Então sem P.S.

Pontuação musical.

MARIANNE: Talvez você não note, mas de carta em carta você se metamorfoseia. Eu começo a entender o realismo socialismo.

Cecil recomeça o mesmo jogo.

CECIL: Marianne – ho! Marianne – ho, ho!

Os camaradas querem que eu te conte como se desenrola a vida deles.

Às onze horas, nós estamos prontos para rendermos aqueles que começaram às três horas da manhã.

A gente se apronta, toma café e retorna à máquina escavadora. Aqui tudo é militar (a disciplina e o treinamento).

DIONIGI: Atenção! Isto pode induzi-la.

CECIL: Da próxima vez, é você que vai se dedicar a isso (sozinho). Eu já estarei entre os indígenas (à procura das Cidades Solares).

Ele envia os papéis e vai embora.

MARIANNE: No começo eu me disse – Totuy se metamorfoseia (esta transformação corresponde bem pouco a tudo que eu conheço de você). O que pensar agora? Ou você se atrofia (como uma planta transplantada) ou nosso amor morreu. Você devia tomar como exemplo as nuvens (mesmo que elas às vezes elas sejam objeto de suas piadas). Esta agitação contínua de um mar que se move sob o sopro do vento. É um mundo em evolução (um pensamento vivo). Talvez o melhor de você aconteça na ação – e, nessa perspectiva, o que você escreve pouco importa. (Eu já não sei mais...)

Com dificuldade mas determinado, Dionigi bate à máquina uma nova carta.

DIONIGI: Os tratores avançaram contra o monte La Perrera (o mais difícil). A linha do Rio Hormiguero e o sul do canal devem ser vencidos até 15 de dezembro. Em 26 deste mês, Dionigi deve avançar até a linha do Jobabo. E me diz em italiano: "Todos os batalhões estão em risco se eles atacarem os espinhos de Marabout. Os C.D. 8 chegarão em novembro. Os C.D. 6, em dezembro.

Pontuação musical.

MARIANNE: Você disse que a verdadeira separação era não lutar mais pelas mesmas coisas. É ainda mais grave. Nós não nos entendemos mais. Eu te escrevo uma coisa e você me responde outra. Eu não posso viver mais nessa incerteza. E não consigo respirar. Totuy, eu pego o avião. Eu chego a Cuba o mais rápido possível (ainda que seja para entender que eu não sou nada mais que um nome sobre uma máquina escavadora).

Dos quatro pontos cardeais surgem os quatro homens; eles lançam em direção de Marianne a Canção para dar o troco.

CANÇÃO PARA DAR O TROCO (*Chanson pour donner le change*)

Fique entre os seus

para ser o melhor dos nossos.

Abata os ciclones em sua casa

e você abaterá os nossos.

Fique entre os seus

e vocês será um dos nossos.

Marianne sobe no espaço oeste e se desloca em direção do espaço norte.

MARIANNE: Cuba. Um crocodilo. No ventre desse crocodilo, uma máquina escavadora (e sobre esta máquina escavadora, o companheiro Diaz). (*Ela circula pelos quatro espaços e termina parando no espaço norte*). Você não estava no aeroporto. Você não estava em Havana. Você não estava na colônia de invasão Che Guevara. Seus amigos também não estavam mais lá. Eu comprei tudo o que foi publicado sobre os cerceamentos da guerrilha em Cuba. As cartas do companheiro Diaz: um calhamaço empilhado à direita e à esquerda dos jornais que foram publicados. Eu devo ser uma primitiva (sem limites para sua incansável credulidade).

A leste, por trás de um pedaço de máquina escavadora, aparece Dionigi.

DIONIGI: A senhora procura mal (Marianne). Nem todos os amigos do capitão desapareceram. Ninguém desapareceu. Eu ainda estou em Cuba. Eu não sabia que você viria. Eu havia entendido que você o procuraria e que nos procuraria. Eu pedi uma permissão – e eu a obtive. Encontre-nos esta noite na frente do hotel da cidade da velha Havana.

Dionigi e Marianne se reencontram no espaço Norte

MARIANNE: É você, Dionigi?

DIONIGI: Sim, sou eu. (Eu reconheci você prontamente), o capitão me falou frequentemente de você.

MARIANNE: Qual capitão?

DIONIGI: Desculpe-me (é assim que o chamamos entre amigos).

MARIANNE: Onde ele está?

DIONIGI: Ele não pôde estar aqui (se pudesse, certamente ele estaria).

MARIANNE: O que aconteceu com ele?

DIONIGI: Ele seguiu seu destino (como cada um de nós). Eu posso te afirmar que o dele nunca esteve separado do seu.

MARIANNE: Por que tanto mistério (Dionigi)? Eu não sou mais uma criança. Você pode me dizer tudo.

DIONIGI: Eu estou dizendo.

MARIANNE: Você diz muito pouco (e em geral de forma confusa).

DIONIGI: Eu terei faltado com todos os meus deveres de amizade se você partir daqui desesperada. E eu também ficarei. (O capitão vai ficar). Se ele não está aqui, é porque ele não pode estar.

MARIANNE: Admitamos que eu possa entender sua ausência. (Mas, e as cartas?)

DIONIGI: As cartas não têm nenhuma importância. O que importa é o que ele pensa de você – e o que você pensa dele.

MARIANNE: Nas suas cartas ele não pensava grande coisa.

DIONIGI: Eu não posso permitir que ponha o capitão em dúvida. Se suas cartas não te agradavam, cabia a você colocar isso. (Pelo menos eu suponho).

MARIANNE: Ele copiava artigos de jornal.

DIONIGI: Sem dúvida ele pensava que isso poderia interessar a você, não? Ele poderia muito bem não ter enviado as cartas. Se ele lhe enviou os artigos de jornal talvez pensasse que eles poderiam lhe interessar.

MARIANNE: Mas por que ele mentiu?

DIONIGI: O capitão não mente. Se você se refere à máquina escavadora, ele não mentiu. Ninguém mentiu.

MARIANNE: Nem você, nem ele, nem Cecil, nem Rogelio jamais fizeram parte dessa colônia de cerceamento. Eu fui lá. Eu vi os responsáveis. Eu os enchi de perguntas. Ninguém jamais ouviu falar de vocês. Tanto no estado-maior como nos locais de trabalho. Ninguém.

DIONIGI: A máquina escavadora existe. Meus três amigos estão com ela. (Eu espero me juntar a eles). Talvez não seja uma máquina escavadora como aquela que você tenha visto nos jornais, mas ela existe. É de terras mais vastas que aquelas que você viu devastadas que ela precisa.

Você não é obrigada a acreditar em mim. Mas eu falo para que você acredite (porque assim que as coisas são.)

MARIANNE: Eu não tenho nenhuma outra solução (para manter tudo intacto) a não ser voltar para trás de minha janela que observa o canal da Bastilha – e me dizer: Eu sou a mulher de um astronauta que desapareceu há três anos.

DIONIGI: E quando ele voltar?

MARIANNE: Não será nada mais do que uma lembrança de tempos passados que voltaram. As lembranças se fazem e se desfazem. Elas mudam frequentemente de aparência (de ano em ano). Esta será a lembrança de um astronauta que desapareceu há três anos.

DIONIGI: No seu retorno, uma lembrança (tão viva quanto ele) ameaça tomar muito espaço.

MARIANNE: Ele já não é mais tão vivo. Fizeram ele desaparecer. Não sobre uma estrela ou um planeta. Fizeram ele desaparecer porque ele foi muito longe. (Um lugar que eu não poderei nem ver nem imaginar). É preciso sobreviver, Dionigi.

DIONIGI: Bastaria você esperar, Marianne.

MARIANNE: Não! É preciso sobreviver a um astronauta que desapareceu já há dois anos.

X: AS CIDADES SOLARES

Cecil, com seu instrumento debaixo do braço, avança por entre os espectadores.

CECIL: Agora vocês escutam o companheiro Diaz se interrogar: Há milhares de anos, a gente lutou contra a gravidade e ficou de pé. A gente voou. Mas há uma gravidade outra no fundo de cada homem. O que nos leva (nesse sentido) a querer colocar todos os homens de pé? O que nos impulsiona a obrigá-los a voar? Para mim (um negro!), talvez vocês creiam que, desde a infância, eu tenha sob a camisa um par de asas completamente prontas. Não é assim tão simples. Para responder à questão do companheiro, tive que me enfiar na lama até a cintura (atrás dos sonhos e das realidades de homens que eu quase não conhecia), com uma chuva pesada que caía por todos os lados – durante meses e meses. Minha resposta? Ela virá oportunamente. Ela não impediu a Terra de girar, mas é minha resposta. A de vocês? Cabe a vocês pensarem. *(Ele comenta o que Cecil vai fazer)*. Cecil vai se sentar entre vocês (e ele ficará aí até o final), como se ele assistisse à projeção de um filme de sua própria aventura. Suas réplicas ele dará de seu lugar. Toda a dinâmica de sequências que se segue vai se basear em suas intervenções. (Sejam cooperativos com ele). E agora olhem diante de vocês. Chove. Não para de chover. Hei! Apareçam!

Dionigi, montando guarda, dá cem passos. Rogelio se aproxima de Totuy que está escrevendo atrás do pedaço de máquina escavadora no espaço Norte.

ROGELIO: O que você está fazendo? Escrevendo?

CECIL: Dionigi se juntou a nós desde ontem. O falso representante de inseticidas que faz a ponte vai partir. E o companheiro Diaz escreve.

Pontuação musical.

TOTUY: Marianne – o astronauta não morreu. Ele não desapareceu. Ele se encontra em um planeta onde chove sempre. A máquina escavadora tem muita dificuldade para avançar. Contudo (ainda que patinando sobre as crateras de lama) ela avança – apenas por sua vontade. (Mesmo com necessidade de mais gasolina) o desejo de avançar é suficiente. A chuva a tornou quase irreconhecível, mas (de certo modo) ela se endureceu. Salvo por Gigi, que só se juntou a nós ontem, nós sofremos as mesmas metamorfoses que ela. São grandes as dificuldades para se comunicar de um planeta a outro. Tenha paciência. Isto que eu acredito ter sido, e que eu continuarei a ser, você tem em casa dentro de um livro que você me fez ler, *A Cabra do Sr. Séguin*. Frente aos homens, e às mulheres, do passado àqueles do futuro (que eu vejo livres, impressionantes, de modos completamente reinventados, e pelos quais eu luto), é sempre ela que eu escolho. Eu falei do passado, do futuro, mas não do presente. Você tem que tomar seu lugar. (*Passar agora aos registros feitos ao longo da primeira parte, quando os espectadores disseram como viam Totuy em Cuba*). *Post-scriptum* – Talvez você vá me procurar naquilo que os outros dizem sobre mim. Esta navegação através dos outros faz parte do trajeto daqueles que se vão. É possível continuar sem os outros? (Existência perigosa). Os outros, às vezes, se sentirão obrigados a se sacrificarem por sua imagem ou pelo que assim lhes pareça. Há imagens que permanecem de portas fechadas. Só aceite de mim as imagens de portas abertas (se você puder).

Continuação e fim do registro sobre Totuy.

MARIANNE: Como não ficar alerta com tudo o que me contam sobre o astronauta desaparecido? (*Se nada tiver sido gravado, as duas réplicas - o post-scriptum de Totuy e a aquela de Marianne - são puladas. Emenda-se diretamente com a resposta de Marianne a seguir*). Você me escreve do Brasil, Totuy? O que você está fazendo no Brasil? Eu queria ser como minhas nuvens – chover-me também sobre o planeta onde você está. Nós estamos presos dentro de um tufão com uma velocidade que nos ultrapassa – e com uma trajetória que eu já não compreendo. (A aspiração brutal da água de uma poça é o bastante para os sapos viajarem dentro das nuvens) e eles caem muito mais longe, sob a forma de chuva de batráquios. Eu gostaria de ser um desses sapos.

Cecil golpeia com força a tam-tam e grita:

CECIL: Aí está! A enxurrada!

TOTUY: Por que grita?

CECIL: Por que estou com dor de dente.

ROGELIO: Gritar não serve pra nada.

Cecil continua gritando.

CECIL: O quê você sabe?

Dionigi se aproxima e faz a cena voltar-se bruscamente para situação tal como se apresentava no momento da enxurrada.

DIONIGI: Mais prudente seria não tentar atravessá-la. O rio (com toda essa chuva) vai demorar de baixar por completo.

Rogelio entra em cena falando.

ROGELIO: Precisávamos ainda prever um novo acampamento – este aqui está alagando.

TOTUY: Aonde você quer ir? Chove sem parar. (A verdade é que estamos todos como uns panos de chão).

ROGELIO: Se a gente ficar no mesmo lugar esperando que o vento transforme os panos de chão em bandeiras, corremos o risco de esperarmos por muito tempo. (*Rogelio fala com Totuy à parte*). Restam, no total e para todos, somente doze latas de leite concentrado pros dezoito homens. É preciso avançar custe o que custar (nem que seja a moral).

TOTUY: Para ir aonde?

ROGELIO: Você vai saber quando tivermos chegado.

Cecil grita de novo.

CECIL: Para ir às Cidades do Sol – com esta chuva, elas devem pulsar como cogumelos. (É isto a guerrilha). Procurar as cidades torcidas que havia dentro da cabeça dos avôs indígenas!

TOTUY: Pare de gritar, Cecil!

CECIL: Eu não posso (estou com dor de dente).

ROGELIO: Você não tem uma pinça, Dionigi? Vamos arrancar-lhe o mal.

Cecil explica:

CECIL: O dia da dor de dentes (e da enxurrada) é uma data para mim. Eu sempre me lembro. Ai! Ai! Ai! Ai! Talvez não a data mais importante de minha vida (comandante Izaguire). Mas certamente mais importante que todas as datas assinadas por Marti, Bolivar, San Martin, Abraham Lincoln, que você me ensinou durante a formação.

Cecil pontua. Marianne, sobre o seu espaço afastado, se faz perguntas e se dá respostas.

MARIANNE: Novamente sem notícias. Fazem três meses (Marianne, você me está me escutando?), é preciso tomar uma decisão de uma vez por todas.

- Eu não posso o esquecer.

- É ele que te esquece.

- Você não se dá conta? Todas essas certezas ridículas quebraram ao primeiro sinal de vinda dele. Um sinal me dizendo que ele era a cabra do sr. Seguin. Se ao menos eu pudesse escrever para ele. – será que ele me responderia?

- Marianne! Seu marido é um astronauta (um astronauta morto há dois anos). Você não vê então que o terceiro ano começou?

As respostas que Totuy, na forma de cartas, vai dar não devem ser lançadas de uma só vez, como se estivessem escritas sobre uma mesa. Elas devem ser mais fragmentadas, intercaladas por uma série de deslocamentos e pausas inspiradas em certas atitudes de guerrilha.

Para Totuy (como para Rogelio e Dionigi), o essencial será circular, indo de um lugar a outro, de um ponto a outro, parar, assistir, participar. Dar a impressão (desde que seja de forma simbólica que Totuy transmita sua experiência) que a máquina escavadora destruída faz nascer em torno dela todo universo da guerrilha.

TOTUY: Abril. Impressão de não ser mais si mesmo, mas de se unir a uma voz estrangeira: a da chuva. Nós falamos sob a forma de centenas de poças, de filetes de água, de gotas ricocheteando sobre as pedras, de escorrer-se sobre a vegetação. Impressão de crescer, mas ao mesmo tempo de nos tornar estrangeiro de nós mesmos. Nós não temos mais os gestos que aprendemos. Eles se recolheram em nós. O automatismo não parece nada além de uma velha fábula. Estar alerta, estar atento se tornou uma aventura que conduz ao final do homem. De repente, no meio disso tudo, o saque. O primeiro saque. Nada resistiu à máquina escavadora. (Te dizer de que é feito um saque neste planeta é impossível).

CECIL: Isto que o capitão chama de saque é nosso primeiro encontro com os soldados do exército do governo. (Que bom esconder isso hoje.) Todas as rádios sul-americanas falaram disso.

ROGELIO: Cinco Springfield, cinco Garand, dois Thompson, dez Browning calibre 30, sessenta quilos de ração americana (e doze prisioneiros), é de fato um saque.

TOTUY: Sob a chuva, Gigi partiu em reconhecimento. Novo saque. Golpe a golpe. Nós desbravamos um pouco dessa vegetação pegajosa para nos abrigarmos. Esta noite, Rogelio quer que nós realizemos este primeiro passo. Mas nós ainda estamos longe das Cidades do Sol. (A expressão é de Cecil – todo mundo a adotou).

Cecil ri e se aplaude sozinho, batendo em seu instrumento.

MARIANNE: Do Peru (desta vez)? Os astronautas deveriam ressuscitar cada um em um país da Terra que eles abandonaram?

Cecil interpela Dionigi

CECIL: Gigi! Você não saberia (por acaso) a que distância estamos da Cidade Solar?

DIONIGI: Eu não sei. Na Venezuela, há dez anos que a procuram (e ainda continuam).

CECIL: No que nos diz respeito, você não poderia dar um chute?

Com um humor frio, Dionigi olha para seu relógio.

DIONIGI: Uma hora ou duas.

CECIL: Eu fui curiosamente inspirado a não partir na balsa esta manhã.

Totuy, perto de Rogelio, conta em tom de relato. Cecil acompanha marcando levemente o ritmo.

TOTUY: Cecil (e um jovem recruta local) lançaram a balsa para o transporte de uma parte do material e dos mantimentos. Eles foram pegos por uma tromba d'água. O material foi perdido. O jovem recruta (o melhor dos novos que chegaram) foi levado. Somente Cecil conseguiu retornar do rio.

ROGELIO: Prepare uma segunda balsa.

Cecil para seu acompanhamento musical com uma pontuação.

MARIANNE: Sem notícias, Marianne está presa no meio da neblina. (Esta neblina que corre sobre o mar e parece estar sempre na sua frente para lhe tirar do caminho do encontro). Os peixes-galo, que procuram seus navios invisíveis com grandes golpes de testa nas brumas, são cegos.

CECIL: Você recebeu a carta que ele te enviou depois do encontro de junho – quando ele se viu cara a cara com um sub-oficial do Governo? (Eles descarregaram suas metralhadoras um no outro).

TOTUY: Junho. O encontro do jaguar e da cabra. Os caminhos que levam a este encontro são complicados. Em direção do encontro, no entanto, tudo se tornou bem simples. Uma única questão se coloca (ainda assim ela é importante): Quem é, neste momento, a cabra – e quem é o jaguar? Nosso combate nos permite impedir o seu avanço, mas há sempre um sentimento de incompletude nos impiedosos encontros nos quais caímos. Talvez seja necessário. Em outro tempo, por decreto superior, sempre deixamos, no lugar do palácio que construíamos, um prédio inacabado.

CECIL: Receber uma rajada de metralhadora (o pior é que ele, que só estava machucado, se estirou no chão, enquanto o sub-oficial assassinado continuava de pé, sem dúvida pregado à parede por conta da rajada) e à noite falar do jaguar, da cabra, do palácio e de prédios inacabados, isto é o companheiro Diaz para nós.

TOTUY: Agosto. Nós retomamos a estrada (o pântano, o limo, os detritos). A chuva sobre as orelhas, os olhos, a boca, a barba – é assim que a máquina escavadora avança (muitas vezes para andar em círculos). Nós nos deixamos surpreender: dois mortos – e lá no alto uma tempestade cheia de eletricidade, grossos raios e couro queimado. Nós tentamos seguir o caminho que ela abria. Nós comemos qualquer coisa, os homens desfaleciam.

CECIL: Eu, se tivesse te escrito naquele momento, teria dito: Pelo meu amor, fique nua em pelo e então dance. Dance em volta de latas de leite concentrado. Dance ao redor de um leitão assado. Faça o seu corpo colar-se ao café quente (e espesso como alcatrão). Dance e pise o pão, sapateie no arroz e no feijão crus. Fique nua em pelo e dance. É a única forma de chegar até nós .

TOTUY: Era preciso fazer uma pausa para Rogelio. (Quem teria acreditado?). Então eu aproveitei. A partir daí, um pé na frente do outro, e depois outro, assim avançou a máquina escavadora. (Furúnculos, edemas, cólicas, vômitos). O sentimento do Eu se tornou alguma coisa eminentemente transitória – até a evidência diante da qual tudo se bloqueia. Ontem, Rogelio, nosso guia, foi esmagado. Antes de partir, ele me devolveu a

moeda de 1789 que vocês tinham comprado em Paris. Mas ele me devolveu de uma maneira que me pareceu estranha (como se de repente ela tivesse se tornado falsa – ou como se ele bruscamente tivesse percebido que ela não estava mais em circulação). Eu lhe disse: - Nós vamos reencontrar a Cidade Solar. E não chove mais. No centro, tem um sol. Onde a gente se aquece. E ele me respondeu:

Rogelio, Totuy e Dionigi estão pé, lado a lado. Eles gesticulam apenas o mínimo necessário para a situação.

ROGELIO: Um cubano que deixa Cuba está sempre à procura da Cidade Solar.

TOTUY: Cecil então entrou em colapso. (Terrível!).

Cecil se levanta e encena a situação. Ao passo que ele vai falando, ele vai e volta por entre seus companheiros.

CECIL: Eu conheço sua Cidade. Ela está vazia. Escura. Sem sol. Sem comida. De cada telhado a chuva cai. Ela cai sobre o rosto, sobre o crânio.

TOTUY: Rogelio sorriu e disse:

ROGELIO: É preciso partir outra vez, irmãozinho.

CECIL: Não antes de ter dormido, comido e recuperado as forças.

Ele se coloca de joelhos em uma atitude de prostração.

TOTUY: Neste meio tempo, Rogelio morria. Tanta leitura, discussão, relatos, análises, recapitulações, dedicação, generosidade feroz bloqueados naquele olhar fixo. (*Rogelio se inclina e vai se sentar na platéia*). Se agora Rogelio se senta entre vocês, é em virtude dessa obscura lei que diz que um soldado morto em guerrilha deve sempre ter espaço entre as expectativas dos vivos.

Às palavras 'expectativas dos vivos', Marianne salta e se volta para os quatro pontos cardeais ao mesmo tempo.

MARIANNE: Eu dancei. Eu dancei (sozinha, até ficar tonta). A mulher do astronauta tem um corpo. E este corpo dançou – na frente das latas de leite, na frente do leitão assado, na frente da xícara de café quente, na frente de toda sorte de mantimentos. Dançou dentro dos bares, nos supermercados, na frente de quilômetros de mercadorias à espera de comprador, de refrigeradores a crédito, entre a respiração contínua dos motores nas ruas, nos parques de exposição, debaixo dos letreiros luminosos de propaganda, e dentro das latas de noite (onde os cubanos exilados cantam sua tristeza). Seu corpo agora sabe que são eles o mundo de Marianne. Não você. (Você faz parte da arqueologia). Se exumarmos uma fivela de cinto, ela pode se tornar atual, sem deixar de ser ao mesmo tempo anacrônica. Se eu disse a mesma coisa durante anos, não é porque as palavras fossem as mesmas, é porque a resposta do outro (que eu esperava) era sempre a mesma. O que dizia ela? Que mesmo sendo uma resposta, ela não poderia por fim sê-la dentro de um mundo (o meu) que ela negava. Mas esse mundo existe. Ele fala. (*Passar aos registros feitos ao longo da primeira parte, quando os espectadores disseram de que forma eles viam Marianne*). Eu sou a lata de leite, o leitão assado, os

mantimentos, as mercadorias, os refrigeradores a crédito, os bares, os supermercados e as latas de noite (onde os cubanos exilados cantam sua tristeza).

Continuação e fim do registro.

Cecil, sempre de joelhos, se abaixa até tocar a testa no chão. Ele tampa as orelhas e revive o período de grande depressão vivido nas florestas do 'país onde chove'.

CECIL: Os diabos! (Eles se esquivam por toda parte).

MARIANNE: O que fazer lá onde não existo? A Marianne que você inventou não tem corpo. Eu sou apenas uma referência, uma nostalgia. Enquanto o bairro da Bastilha onde circulo, aquele das arenas de Lutèce em que circulo e toda Paris onde eu posso circular me reinventam através do que eu posso ser. Cabe a mim destruir isso se eu quiser, mas com minha realidade (meu corpo), e não mais com o terror, ao mesmo tempo teórico e sentimental, que vocês instituem para dizer que o homem não morreu. Se eu disser isto um dia, será em voz alta, lendo na surda gramática dos objetos que se multiplicam ao nosso redor. No mundo onde eu estou, quando um objeto (por uma razão ou por outra) parou de servir, eu o jogo fora. Um homem também (*Marianne fraqueja*). (No entanto) quando Solange, uma colega minha, me explicou que ela fazia – isto - por higiene, a cada quinze dias, de preferência com um desconhecido, eu a olhei com horror. (*Ela se recompõe, com dificuldade*). Isto quer dizer que eu não dancei o bastante.

Cecil se recupera um pouco.

CECIL: O diabo (ele se esquivava por toda parte). Vocês se lembram? Depois da morte de nosso comandante, ele me levou na sua casa no inferno (sem dúvida para que eu ficasse mais aquecido). E um belo dia eu lhes anunciei: - Meus irmãos, eu comi todas as flores que eu precisava. Amanhã eu vou acordar completamente mudado.

Sentados lado a lado, Totuy e Dionigi discutem sobre o caso de Cecil.

TOTUY: Nós dissemos: Mais remédios. O que fazer?

DIONIGI: (Está mais grave ainda). Ele começa a acreditar que ganhou o poder de ficar invisível. Pelo menos agachado ele não vai sair daí (isto é certo).

TOTUY: Nós o amarraremos. Nós o transportaremos amarrado, mas não é preciso... Quando caminhamos pelo meio da água, quando a gente disfarça o menor barulho de galho quebrado, quando, tendo escalado os paredões escorregadios, recolhemos as raízes que nos ajudaram a subir, eu sempre tenho a impressão que a gente apaga todos os rastros para que Rogelio não se junte mais a nós.

DIONIGI: Eu (ao contrário) eu sempre tenho a impressão de que no cume das montanhas que subimos vamos encontrar com ele.

TOTUY: Na frente ou atrás (ele sempre está lá).

DIONIGI: Se ele se transformou num peso morto, é preciso que você o largue.

TOTUY: (Gigi?) Quem me carregou em suas costas quando eu recebi a rajada de metralhadora?

DIONIGI: Ele, mas se ele se transformou num peso morto, é preciso que você o largue. E ao menos uma vez você vai estar de acordo com a maneira dele pensar.

TOTUY: Pobre máquina escavadora.

DIONIGI: O que você disse?

TOTUY: Nada (*Mudança de tom*). Marianne, você pode dizer sobre nós: - A máquina escavadora avança com dificuldade.

DIONIGI: Ela perdeu muitas peças.

TOTUY: Mais medicamentos.

DIONIGI: Um círculo de aço e munição se refaz todo dia ao redor de nós. Nós sentimos tragicamente a nossa solidão.

TOTUY: Quase sem mais contatos. Marianne?

Cecil se aproxima deles e lhe dá um tapa sobre os ombros.

CECIL: Hei! Acordem! Eu deixei de ficar invisível.

DIONIGI: Merda de negro. Você nos deu um susto daqueles. Pode-se dizer que você retornou de longe.

CECIL: Porque eu sou superior aos santos. Os santos não vão ao inferno, e não ressuscitam. Eu faço os dois – como o Grande Chefe.

Cecil vai de novo se sentar entre os espectadores.

TOTUY: Há milhares de anos lutamos contra a gravidade, nos pusemos de pé, voamos. Mas há uma gravidade outra no fundo de cada homem. O que o impulsionou, Cecil, a querer colocar os homens de pé (sobre ela)? O que impulsionava Rogelio a obrigá-los a voar, ainda que a maior parte se sinta (talvez) feliz ao rés-do-chão?

Rogelio intervém bruscamente.

ROGELIO: Eu te suplico (meu irmãozinho). Não se deixe desencorajar. Pior do que uma batalha perdida é isso que você acaba de dizer.

CECIL: Ao rés-do-chão se evita levantar - nem sempre é um erro de cálculo.

ROGELIO: Foi isso que você respondeu a ele?

CECIL: Eu estava de saco cheio, de costas cheias, de corpo cheio, de orelhas cheias, de olhos cheios. Eu tive que dizer ao capitão: - Fique tranquilo, todo mundo morre (mesmo aqueles que não abandonam nada). Seja lá o que se faça, vale mais morrer de pé pois isso amplia a paisagem. Mas não sei mais se era para tranquilizá-lo (ou para me consolar).

Totuy se indigna

TOTUY: Eu falei de Cecil, eu falei de você como quem conta aos seus sobre um pedaço de árvore queimado de onde ainda saía uma chama. Isso talvez tenha lhe

queimado as mãos e a barba mas, quando a colocou num punhado de gravetos secos, doou aos homens um verão contínuo. E sempre haverá quem deseje arrancar um pouco da carne de sua época, tirar um pouco do sangue que circula através de seu tempo, colher um pouco do movimento que faz nascerem as galáxias para forjar uma espécie de pensamento que abata com um só golpe a solidão dos homens.

ROGELIO: Você não pode forçar ninguém a se colocar de pé, nem obrigar ninguém a voar. Senão você leva a uma aventura pessoal que nada tem a ver com o que temos tentado fazer. Isto que fizemos com o apoio e adesão dos habitantes do país era (naquele momento) um trabalho revolucionário. Fazer a mesma coisa sem eles seria andar em círculos. Não se trata de estar à frente das massas ou no seu rastro. É preciso estar entre elas. Aprender delas sua própria força, se colocar na sua linguagem, na sua forma de lutar contra a adversidade, de rir, de chorar. As asas da massa estão engaioladas pela exploração, mas elas existem. Às vezes elas são aparadas (até mesmo cortadas), mas elas se refazem. Você só pode voar, companheiro Diaz, se a massa já tiver voado.

Cecil tenta, a seu modo, conciliar os dois pontos de vista.

CECIL: Simplifiquem (companheiros) e falem como Cecil. Eu, se eu estou aqui apodrecendo (me desculpem senhores e senhoras) é porque me sinto alegre por estar vivo.

Ele manifesta sua alegria com seu instrumento. Dionigi o detém.

DIONIGI: Não é suficiente. Rogelio tem razão. (*Dionigi e Totuy retomam o seu caminhar em círculos, cada vez mais arrasados e extenuados*). Você acha que seria necessário se dividir em dois grupos?

TOTUY: Com os cinco camponeses recrutados no mês passado, Cecil parece ter rompido com o círculo.

DIONIGI: O lugar do encontro?

TOTUY: No cume das montanhas que não aparecem no mapa.

DIONIGI: Atenção! Pressinto a patrulha.

Os dois homens olham em uma determinada direção e voltam a caminhar, andando cada vez mais rápido. Em certo momento, Dionigi para. Totuy continua, depois também para. Dionigi vai se sentar perto de Rogelio.

TOTUY: O insubstituível Gigi morreu. Abatido. Perfurado de um lado a outro. E ele ficou sozinho. (Tantas fronteiras atravessadas, tantos países de cabo a rabo, tantos mares, tantas montanhas) para não mais ser. Ao final do caminho, ele ainda está só. Ele sequer teve tempo de procurar refúgio em Bolonha (como ele fazia praticamente toda noite), de esconder-se numa barricada e ali morrer. A última imagem (no momento de nossa fuga), seu corpo abandonado no meio da vegetação e da chuva. Nós não somos mais do que três. É preciso refazer (custe o que custar) a ligação com os outros.

Marianne, lendo um jornal, como se fosse um elo, vai reler as cartas de Totuy e depois retornar a seu jornal. Ao final deste momento, ela deixa o jornal cair no chão.

XI: A BARRICADA

MARIANNE: Totuy! Eu li o jornal, eu entendi tudo. Eu li suas cartas – e eu entendi (mesmo o que eu não queria entender). Dez linhas em um jornal. "Guerrilheiros assassinados na fronteira do Brasil. Um grupo de guerrilheiros, à frente do qual foi identificado um capitão cubano, foi destruído. Na fronteira do Peru, um outro grupo teve praticamente o mesmo fim. Alguns fugitivos que conseguiram passar a fronteira são intensamente perseguidos." Totuy, (não ouça ninguém). O que importa é o que você pensa de mim. O que importa é o que eu penso de você. (Foi Gigi quem disse isso). Eu queria me defender. (Contra quem?) Minha vida sacrificada? E a sua, Totuy (e a sua)? Eu queria não sofrer – ainda que meu astronauta continuasse a morrer nos quatro cantos das Américas. Totuy, nosso quarto continua a olhar o canal da Bastilha (porque) é por lá que chegam os sobreviventes de outro planeta. Eles virão com o cheiro das árvores de lá (com a chuva sobre elas) e nós faremos a guerrilha em Paris, as latas de leite, os letreiros de propaganda, as lojas de jogos, os parques de exposição, nas nuvens, através do mundo. Eles virão e nós estaremos todos reunidos (Cecil? Gigi? Rogelio? – Totuy?).

Cecil escreve para Marianne da mesma forma como escrevia na Colônia de Invasão Che Guevara. Ele marca o ritmo com seu instrumento.

CECIL: Marianne, oh! – Marianne, oh, oh!

Se ele veio a Cuba é para combater, mas para combater longe de Cuba. Esperando por isso que ele te deixou na França, sua terra (e não há nada melhor do que sua terra). Marianne, oh!

Te dizer o que ele ia fazer era proibido.

As cartas fui eu que escrevi quando ele já tinha partido.

Eu queria te fazer ter paciência – e te dar notícias das árvores do país dele era como dar notícias dele.

Ele tinha nos falado de fazer cartas coletivas. Gigi me ajudou. Desculpe-nos se fizemos mal.

Quando ele soube por Gigi que você estava desesperada, ele te mandou suas palavras pelos correios que faziam a conexão. Se ele te falou de um planeta distante, era porque a prudência e a guerra exigiam isso.

O capitão Diaz morreu em um país...

MARIANNE: Não! Ele não morreu em um país. Ele não morreu em um outro planeta. Nem sobre as estrelas às quais estamos ligados. Sua nave espacial caiu dentro de um outro sol (aquele das Cidades Solares) e aquele sol lá é impiedoso.

Cecil termina.

CECIL: Eles disseram certa noite (eles, os companheiros) que eles continuavam a luta porque eles se sentiam alegres por estarem vivos. Então você também. Então você também – Marianne – oh! (*Cecil se aproxima do gravador e o liga*). Eu não penso que seja especialmente para você que ele gravou isso. Mas eu te envio mesmo assim.

Escuta-se a voz de Totuy gravada.

TOTUY: O deslumbramento e a aflição (as dosagens podem variar, mas nunca foi outra coisa), um homem no limiar de uma porta prestes a ser aberta. Se a porta se abre, não há mais aflição. Se ela permanece obstinadamente fechada, não há mais o deslumbramento. Ao passo que eu sempre fui os dois (deslumbramento e aflição). Onde os outros se obstinam a ver apenas um muro, eu sempre estou obstinado a colocar ali uma porta (a ponto de ser aberta). Daí a incompreensão. Daí a impressão (às vezes dolorosa) de não se mover no mesmo espaço que os outros. (Se acontecer alguma coisa) eu te deixo esta porta de legado, minha aflição e meu deslumbramento. Você vai reunir os pedaços de máquina escavadora. É por sua conta (lá onde você está) fazê-la avançar.

Rogelio se levanta. Era o comandante. Ele permanece como tal.

ROGELIO: Destrua essa gravação, Cecil. É Totuy que o capitão Diaz deixa de legado para os outros. Aos outros o capitão Diaz deve deixar a luta (o combate). Destrua essa gravação, Cecil. O capitão Diaz morreu, e ele tem direito a seu velório.

Neste tempo, Marianne reuniu os pedaços de máquina espalhados pelo espaço A. Ela se faz perguntas e se dá as respostas.

MARIANNE:

- O que você está fazendo (Marianne)?
- Reconstruindo a máquina escavadora da colônia de invasão (os arrozais, os eucaliptos, os limoeiros).
- Isto não é uma máquina escavadora. É uma barricada. (Marianne, você acredita que uma tomada de consciência puramente sentimental é suficiente?)
- (Uma barricada?) Por que não? – A Comuna, é quando mesmo o primeiro passo.
- Você tem razão. (A Comuna, é o primeiro passo.) Você acredita que uma tomada de consciência é suficiente?
- Todos tomam consciência (no fundo). A barricada é certamente o primeiro modelo da máquina escavadora da colônia de invasão Che Guevara. Através do tempo e do espaço, os revolucionários têm, assim, a sua própria ficção-científica.
- O que você faz, Marianne, na frente do canal?
- Uma barricada.
- Em uma rua da Bastilha?
- Mesmo na rua da Bastilha, o futuro reconhecerá os seus.

FIM

5. A ESCRITA PERFORMATIVA DE ARMAND GATTI

5.1 A TRAJETÓRIA DA PALAVRA ERRANTE

Como visto no capítulo terceiro deste trabalho, a escolha pelo texto *A máquina escavadora* se dá baseada na compreensão de que é nesta peça que A. Gatti melhor atinge os objetivos do *Pequeno manual de guerrilha urbana*, de mobilização sócio-política daqueles que chama de *loulous*. Com esse texto, nosso autor se aproxima bastante de outras poéticas politicamente engajadas, nas quais o lugar do espectador é revisto com a intenção de promover uma maior conscientização dos sujeitos envolvidos no jogo teatral: com a previsão da entrada do espectador na cena em determinado ponto do espetáculo, Gatti nos faz lembrar do Teatro-Fórum de Boal, ao passo que, em termos de organização dramática da fábula, *A Máquina Escavadora* nos remete às peças didáticas de Brecht.

É também em *A máquina escavadora* que a performatividade da dramaturgia gattiniana está mais flagrante, sendo palpável o trajeto pretendido pela sua escrita a caminho de uma platéia participativa: há indicações claras, nos textos primários e secundários da peça, do interesse em fazer o espectador tão engajado na fábula quanto estão os seus atores. O mesmo se dá com a abertura textual que percebo na obra, a qual visa o engajamento desse espectador potencialmente projetado desde o Drama, através de mecanismos de cooperação que visam garantir-lhe responsabilidade no andamento da fábula e amplo acolhimento às diversas interpretações que venha a construir.

Diante de tais constatações sobre o texto de *A máquina escavadora*, faz-se necessário um embasamento teórico mais apurado, para o que, retraço o caminho realizado desde que iniciei a presente pesquisa e que me trouxe até as afirmações ora feitas. A partir do momento em que escolhi a dramaturgia de Armand Gatti como ponto de partida para um estudo detalhado de sua poética, uma questão se impôs: os critérios de análise adotados deveriam ser da ordem da cena ou da literatura dramática? Afinal, a poética de Gatti - escolhida como objeto justamente pela capacidade de unir asserções político-sociais a uma dramaturgia rigorosamente elaborada - não se resume à leitura de seus

textos, pois trata-se de um teatro de ação, em que a representação é uma etapa importante na gestação das pretendidas mudanças.

Tornou-se, portanto, o enfoque de minha investigação verificar em que medida as asserções de conscientização da poética gattiniana se realizam através de diversas estratégias, que passam pela relação com o leitor de seus textos teatrais (tratados na perspectiva de sua concretização cênica) e pela orientação dos demais agentes da encenação, tomada como etapa extremamente importante para sua poética.

Sabemos que, tal como defendido por Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro* (2005), nada impede que uma peça teatral seja lida como um romance e a recíproca é igualmente verdadeira. No entanto, por tudo já afirmado aqui sobre o autor até agora, não seria lógico tomar a produção dramaturgica de A. Gatti como um objeto literário apartado da sua cena. Por outro lado, não caberia adentrar o amplo domínio da recepção teatral e dos estudos ligados à fenomenologia, por exemplo, pois meu interesse não é adotar o ponto de vista do espectador para observar o percurso que a palavra errante de Gatti fez para alcançá-lo e sim seguir na direção oposta, através da observação dos procedimentos dramaturgicos utilizados pelo autor para fazer essa palavra realmente dotada de fôlego, capaz de alcançar o espectador, tocá-lo e mobilizá-lo. Meu olhar se volta, portanto, para o âmbito da criação e não da recepção, ainda que a relação entre as pontas desse fio não sejam nada imaginárias.

A fim de sobrepor os primeiros obstáculos surgidos na tentativa de estabelecer pontos de ligação mais diretos entre uma dramaturgia escrita e os possíveis espectadores teatrais na poética gattiniana, tracei o seguinte trajeto de abordagem: primeiro, delinear claramente os domínios do Drama e do Teatro, a partir de estudos ligados à dramaturgia e à semiologia teatral e, em seguida, delinear o tipo de espectador final que A. Gatti tem em mente no ato de sua criação e que seria o destinatário primeiro dessa palavra errante. Por fim, analisar os procedimentos que o autor utiliza para deslocar-se de um domínio para o outro, através de uma escrita eminentemente performativa e não hierárquica, sempre me valendo de exemplos extraídos de *A máquina escavadora* e, em casos pontuais, de outras peças do *Pequeno manual*.

5.2 TEATRO E DRAMA, PALCO E TEXTO, ESPECTADOR E LEITOR

Quando se trata de relacionar Drama e Teatro, alguns termos costumam gerar confusões. Demarcar os limites dos domínios do texto e da cena se faz, portanto, necessário sob pena de deixar transparecer que haja uma contiguidade óbvia entre escritura dramática e escritura cênica, coisa que não há. Inclusive, posso afirmar que, se texto e cena fossem necessariamente contínuos ou contíguos, a referida performatividade apontada na escrita gattiniana não teria qualquer coisa de extraordinário, pois apenas viria reiterar uma relação natural entre a palavra escrita e a palavra encenada – a qual já sabemos que, simplesmente, não se realiza por conta própria.

As discussões ligadas às semelhanças e distinções entre Drama e Teatro não são matéria recente para os que se dedicam à linguagem teatral. Desde o século XIX, novas compreensões de Drama, nas quais os traços diferenciais entre texto e cena eram pela primeira vez apresentados, vieram se opor à veiculada por Aristóteles em sua *Poética* já largamente difundida naquele momento.

A maneira indistinta de se tomar texto e cena como sinônimos trazia a reboque a imagem da encenação como uma extensão da palavra escrita, ambas como sendo a mesma coisa apresentada em suportes diferentes, sugerindo ser a cena capaz de concretizar as exatas ideias expressas pela palavra do dramaturgo. Durante séculos, não apenas a qualidade de uma representação era analisada a partir do rigor estético do texto que lhe originava, como a efetividade e competência do trabalho de um mestre de cerimônias, *metteur en scène* ou ensaiador³⁷, tinha como referência o texto escrito. Era sempre a partir dele que se media o quão fiel ao original a cena conseguia ser, demonstrando a hierarquia rígida entre Drama e Teatro, sempre acentuando a superioridade do primeiro em relação ao segundo.

³⁷ Diferentes denominações – respectivamente no Teatro Elizabetano, nos mistérios medievais e no Classicismo Francês – daqueles profissionais responsáveis por dispor no palco os elementos da representação.

As discussões sobre se cena e texto poderiam ou não ser compreendidos como um coisa única são provenientes de acepções históricas que datam da Grécia Antiga, como destaca Bernard Dort no livro *Le spectateur em dialogue*:

Por muito tempo, o teatro foi definido apenas como texto. A estética clássica o tratava sob a rubrica de ‘poesia dramática’. Aristóteles o colocava dentro da ‘arte que se serve somente do discurso, seja em prosa, seja em verso, que estes estejam misturados de maneiras diversas ou sejam todos do mesmo gênero’. Esta arte que, completa Aristóteles, ‘não recebeu até agora um nome’, nós chamamos hoje de literatura. . (DORT. 1995. p. 245.)

Essa tese de que o teatro não passava de uma expressão cênica do texto dramático resistiu aos séculos, de maneira que Hegel, já no século XVIII, apresentava uma compreensão similar à aristotélica, na qual sugere ser a representação de uma tragédia não mais do que “a execução exterior da obra de arte dramática”, sendo o poeta a principal e mais importante peça nesse empreendimento.

No início do século XX, o ator e diretor Gordon Craig (1872-1966) apresentou uma das primeiras teses contrárias a essa percepção unificadora que tendia a tratar Teatro e Drama como sinônimos, Ao distinguir o Poema Dramático do Drama, ele destacou a natureza diversa de cada um: “São duas coisas diferentes. O primeiro é feito para ser lido, o segundo para ser visto, posto em cena.” (DORT, 1995, p. 247) Para além dos suportes diferentes do poema dramático e do teatro, G. Craig chama atenção sobre as ferramentas de um que não necessariamente servem ao outro: “O gesto é necessário para o drama” - aqui entendido como teatro - mas seria “inútil para o poema.” (DORT, 1995, p. 247)

As teorias semiológicas de Ferdinand de Saussure (1857-1913) vieram trazer novos elementos para alimentar essa discussão: em meados da primeira década do século XX, o pesquisador francês desenvolveu um modelo sógnico³⁸ baseado na tríade signo, significante e significado, como sendo respectivamente a totalidade, o conceito e a imagem acústica de um objeto ou sua ideia. Quando vêm a público, as teorias de

³⁸ Entre seus esforços na elaboração de um projeto semiológico estava o de definir os traços distintivos da língua em relação a outros sistemas sógnicos. Para Saussure, a língua seria marcada por seu alto grau de arbitrariedade, sua imutabilidade e sua manifestação acústica, dentre outros aspectos. Ainda que posteriormente as teorias saussurianas viessem a ser aplicadas a outros sistemas de signos, não podemos esquecer que elas foram construídas a partir de seus conhecimentos como linguista, de maneira que a língua, sobretudo quando falada, funciona como uma espécie de pedra fundamental para os estudos do autor.

Saussure encontraram grande aceitação, e passaram a ser aplicadas em inúmeras áreas de estudo, inclusive nas artes. É certo que grande parte dos atores, diretores e críticos da época ainda consideravam válidas as percepções do teatro como nada mais do que uma expressão do texto dramático. No entanto, a tentativa de aplicação das teorias do autor sem quaisquer adaptações ao universo da cena pôs em xeque essas certezas.

Mesmo com as teorias saussurianas sendo utilizadas com grande êxito na análise de textos escritos, quando se tentou fazer o mesmo com a cena teatral, tomando-a naturalmente como de igual natureza que o texto, o desencontro entre teoria e aplicação mostrou impossível criar uma equivalência semântica entre texto e representação, colocando em dúvida a tese sustentada durante séculos na história do Teatro.

Ao tomar Drama e Teatro como sendo a mesma coisa, na primeira tentativa de aplicação dos esquemas de Saussure à linguagem teatral, ficaria sublinhado o equívoco reducionista de se tratar a encenação como uma transposição do texto escrito para o palco. Tudo porque as naturezas diferentes dos signos linguísticos (do texto dramático) e não-linguísticos (da cena, onde coexistem com signos linguísticos) exigem, mesmo na mais simplória das análises, uma adaptação do olhar para as distinções de ambos os domínios.

Polifônica, simultânea e não-arbitrária, a cena teatral revelou-se bastante específica no que se refere à construção de sentidos, ficando clara, a partir daquele momento, a necessidade de novas teorias e abordagens adequadas para analisar os aspectos semiológicos da representação.

5.2.1 Uma nova teoria para o teatro

A concepção de texto e cena como sendo faces de uma mesma coisa ainda subsistiria por muitos anos, de maneira que, apenas em 1996, Anne Ubersfeld lança *Lire le théâtre*

*I*³⁹, num esforço claro de prover a análise do teatro de ferramentas específicas para a natureza da representação. Os estudos da autora se fundamentam justamente na compreensão de que a “razão principal das confusões que se estabelecem nas análises de semiologia teatral origina-se da recusa em distinguir o que é próprio do texto e o que é próprio da representação” (UBERSFELD, 2005, p.5) e ela se presta justamente a esta tarefa.

Ela inicia sua teoria marcando os traços distintivos do palco no processo de construção de sentido, tendo como ponto de partida a recusa a qualquer dimensão arbitrária do signo teatral, dimensão esta atribuída ao signo linguístico saussuriano:

No campo da representação, os signos, verbais ou não, são em princípio todos sinais, na medida em que são teoricamente todos intencionais; o que não os impede de serem também índices (de outra coisa que não o denotado principal); o que não impede a presença de uma multidão de signos índices que podem não ser considerados, voluntariamente, pelo encenador ou pelo ator, e que, no entanto, funcionam. (UBERSFELD. 2005. p. 11).

Para compor sua teoria, A. Ubersfeld recorre inicialmente ao trabalho de diversos teóricos, em busca de um conceito justo do que seria a teatralidade, sem encontrar uma definição satisfatória. Indo de encontro à concepção de Roland Barthes - para quem a teatralidade necessariamente excluiria a dimensão textual da representação - a autora lembra que o texto teatral aparece na representação sob a forma de enunciação, de *phoné*, que é marcado pela dupla existência: primeiro precede a representação e, em seguida, a acompanha. Ela fala, ainda, da existência, já no texto dramático, de matrizes de representatividade, numa relação bem próxima à ideia de performatividade apresentada por J. Austin em seus estudos sobre os atos de fala, como tratarei um pouco mais à frente.

A. Ubersfeld afirma que o texto teatral é composto por duas partes distintas e indissociáveis: os diálogos e as rubricas (ou didascálias, como prefere a autora). Tais elementos são marcados por uma diferença fundamental, que tem relações com a enunciação daquele texto. Para identificar, no corpo do texto dramático, o que diz respeito a cada elemento, basta responder à pergunta: quem fala? “No diálogo, é este ser

³⁹ UBERSFELD, Anne. Éditions Berlin-Paris, 1996. Neste trabalho usamos como referência a versão brasileira (UBERSFELD, 2005)

de papel a quem chamamos personagem (distinta do autor); nas didascálias é o próprio autor”. (UBERSFELD, 2005, p. 7), seja nomeando um personagem, dando informações sobre o espaço e elementos que o compõem ou indicando as ações dos personagens.

O resultado visível no palco seria, portanto, algo como uma amálgama desses signos textuais e para-textuais e não mais apenas a transposição da linguagem escrita do papel para sua forma falada na cena. Na perspectiva de Ubersfeld, fica mais simples deduzir-se que um texto, ao ser encenado, é naturalmente alterado pela realidade concreta do palco, tendo em vista que a representação é composta por elementos linguísticos e não-linguísticos, que se influenciam semanticamente de forma mútua e contínua, permitindo que mesmo as palavras do texto escrito que são ditas em cena possam ganhar novos significados imprevistos.

Outros autores adotam o mesmo ponto de vista de A. Ubersfeld, segundo o qual a cena não pode ser pensada apenas como espaço de “revelação” da realidade universal alocada no texto. Para Patrice Pavis:

A encenação de um texto sempre tem uma palavra a dizer: intervenção capital pois será, para representação, a ‘última palavra’; não existe discurso universal e definitivo da obra que a representação deve trazer à luz. A alternativa que hoje vigora entre os grandes encenadores – ‘levar o texto’ ou ‘levar a representação’ – é, portanto, falseada desde o início. Não se poderia privilegiar impunemente um dos dois termos. Quase não se pensa mais, hoje, que o texto é o ponto de referência congelado numa única representação possível, texto que só teria uma única ‘verdadeira’ encenação (PAVIS. 2007. p. 125.).

A realidade da cena não tem, portanto, o objetivo de remontar ao sentido oculto de um original escrito, ao qual estaria submetido. Quando no palco, um texto escrito se torna uma obra outra, diferente daquela que a derivou. O diretor/encenador não transpõe, não traduz nada: ele cria *a partir* de um texto dramático dado, um texto cênico, e ambos se encontram em cena, numa relação suplementar e indissociável.

5.3 AS TEORIAS DE UMBERTO ECO APLICADAS AO TEATRO DE GATTI

Da mesma maneira que não podemos reduzir o papel do encenador a “tradutor” de um texto escrito para a cena, não devemos desconsiderar a participação do dramaturgo no

resultado cênico final de uma peça de teatro. Mesmo ciente dos recentes estudos relativos à autonomia total do espectador - nos quais se defende não haver rastros de uma interpretação unívoca da obra e ser tudo apenas leitura possível, alçando o observador à função de um novo autor e colocando o texto dramático no lugar apenas de pretexto da encenação -, opto aqui pela abordagem do dramaturgo em sua acepção mais clássica, conforme delineamento apresentado no terceiro capítulo deste trabalho.

Nesse terceiro capítulo, foram citadas também às teorias quanto aos traços distintivos do texto dramático, marcado pela presença de um texto primário (que corresponderia ao diálogo na teoria de A. Ubersfeld) e secundário (que seriam as didascálias e demais informações para-textuais), e o trabalho de A. Gatti como dramaturgo contempla tais aspectos. Sendo, portanto, uma palavra pensada para a cena, a escrita de Gatti vislumbra a presença de outros sujeitos e trava uma espécie de diálogo com eles, informando-os sobre a melhor maneira de abordar aquele texto caso ele seja encenado, e, principalmente, buscando aproximar-se tanto quanto possível dos destinatários finais daquela escrita, que são os espectadores.

A já afirmada importância do espectador gattiniano como uma espécie de co-criador em suas peças faz com que Gatti não apenas preveja este sujeito colaborativo como ajude-o na construção da sua interpretação da fábula para, em seguida, poder torná-lo agente da realidade. Tais esforços de postulação de um público engajado permeiam toda sua dramaturgia, de maneira que é interessante identificar quais os caminhos que nosso autor toma para essa colaboração se efetivar; para que o manejo da palavra errante tenha lugar, e se construa um espaço de interação entre as múltiplas possibilidades semânticas de seus textos e a autonomia interpretativa de seus espectadores.

Para tanto, vou buscar, nas teorias de cooperação textual do italiano Umberto Eco, algumas ferramentas para analisar essa relação de projeção e cooperação entre um autor e seu leitor. As reflexões do autor italiano sobre os papéis dos sujeitos envolvidos no processo de fruição de uma obra de arte são esclarecedoras para pensarmos nessa relação virtual de Gatti com esses sujeitos.

Lembrado de forma recorrente pelo conceito de “obra aberta”, o italiano Umberto Eco (1932-) desenvolve, a partir da premissa inicial de que a obra artística é sempre um produto inacabado (premissa esta longamente explicada em diversos de seus livros), uma sólida teorização sobre a função dos destinatários na obra de arte, seja o leitor de romance, o espectador de teatro ou mesmo o observador de uma pintura. Essa ampla possibilidade de aplicação de suas teorias se daria porque, como deixa claro em diversos pontos de seus livros, quando fala de *textos* ou de *leitores* não significa que suas teorias fiquem restritas à literatura: seu recorte tem caráter didático, oferecendo-lhe suporte para demonstrar algumas aplicações de suas hipóteses.

Para o autor, é possível reconhecer, em diversas outras linguagens, movimentos interpretativos e de cooperação semelhantes aos por ele delineados acerca de textos narrativos:

(...) o conceito semiótico de texto é mais amplo do que aquele meramente linguístico, e as propostas teóricas que apresento aspiram, com os oportunos ajustamentos, tornarem-se aplicáveis também a textos não literários e não-verbais. (ECO, 1994, p 7)

Doravante, onde apresentar o termo leitor, estarei me referindo ao observador final de toda e qualquer obra de arte, a partir das perspectivas econianas de cooperação interpretativa, sendo que esse poderá ser substituído pelo termo destinatário, tomado aqui como seu equivalente. No nosso caso particular, dado o objeto central ser a dramaturgia de Armand Gatti, na maior parte das vezes este destinatário é o espectador de montagem realizada a partir dos textos do *Pequeno Manual*, através de uma relação virtual entre texto escrito e plateia final, observada numa perspectiva da concretização cênica da palavra grafada textualmente.

5.3.1 O leitor e a construção da obra

Mais do que falar das impressões que uma obra causa em quem se põe em contato com ela, Umberto Eco afirma que o “leitor é ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p. XIV). Neste

sentido, o autor relembra, em *Lector in Fabula* (1979)⁴⁰, a ideia de qualquer texto como sendo uma máquina preguiçosa e incompleta, que necessita da colaboração ativa do leitor para fazê-la funcionar. De forma que “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo.” (ECO, 2008, p.39)

À exceção de alguns textos onde tudo deve estar claramente dito⁴¹, essa máquina irá mover-se sempre a partir da participação ativa de um leitor, a quem cabe grande parte do trabalho. Na compreensão de U. Eco, o papel do leitor é o de atualizar semanticamente o texto, atualização que nada mais significa do que completar os espaços de não-dito ali identificados utilizando seu conhecimento anterior e os dados fornecidos pela própria obra. “Não existe um enunciado que não requeira um co-texto, para ser semanticamente atualizado em todas suas possibilidades de significação”. (ECO, 2008, p.6). Mais do que compreender o que o autor diz em um texto, parte da atribuição do leitor é identificar o que o autor *quis dizer*, mas deixou apenas implícito, subentendido ou sugerido:

Um texto distingue-se, porém, de outros tipos de expressão por sua maior complexidade. E motivo principal da sua complexidade é justamente o fato de ser entremeado do não-dito (DUCROT, *apud* ECO, 2008, p. 36).

‘Não-dito’ significa não manifestado em superfície, em nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado em nível de atualização do conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (ECO, 2008, p. 36)

Essas atualizações são necessárias para que o leitor possa interpretar corretamente o texto para, no mínimo, compreender as ações que se desenrolam na história contada pelo autor. Portanto, não se trata de atualizar os sentidos “ocultos” de um texto, ou fazer emergir as mensagens ideológicas inseridas pelo autor; trata-se, antes de qualquer coisa, de um movimento cooperativo para se ler um texto a partir do que ele nos indica como leitura possível.

Esse interesse em permitir ao leitor um espaço de atualização dos conteúdos não explicitados no texto é bastante visível em *A Máquina Escavadora*, tendo em vista que

⁴⁰ A fim de localizar historicamente as teorias ecoianas, foi tomado como ano de referência a data de publicação do original da obra, em italiano.

⁴¹ Há alguns exemplos de textos que têm em sua natureza a intrínseca necessidade de ter tudo claramente dito, como aqueles de caráter demasiadamente didático, como os manuais de instruções; os demasiado formais como os textos jurídicos; ou, por fim, em casos de extrema repressividade na criação, por qualquer motivo.

o autor, inclusive, realiza, junto à platéia, verificações sobre estar ela ou não acompanhando os meandros da história. Há o momento na peça em que o silêncio do espectador, mesmo sendo reconhecido como potencialmente expressivo, é boicotado em prol de um desejo do autor em saber se o seu interlocutor o está acompanhando. “(...) *existe um silêncio que nos importa. O de vocês*”, revela a atriz ao público. Veja que a rubrica indica que esta frase seja dita por um dos atores ou atriz, e não pelos personagens. Trata-se, portanto, de para-texto, e não de texto, pois revela a voz do autor Armand Gatti se comunicando diretamente com seus espectadores e fazendo-se avançar sobre a cena.

No mesmo texto, a *Pergunta 3*, dirigida diretamente aos espectadores na parte “VI – *O que os espectadores não dizem*”, é a expressão extremada desse interesse do autor. Diz a atriz: “*Em resumo, quais são as questões que lhes parecem colocadas (esta noite)?*”. É quase como perguntar: “*vocês estão me acompanhando?*” Tal atitude marca uma posição tão clara do autor que mesmo a ausência de resposta já informará algo àquele que lançou a pergunta. É a partir dos possíveis caminhos escolhidos pelo público presente que o autor sugere novos trajetos, a serem construídos junto com o seu leitor/espectador.

5.3.2 Indicando caminhos ao leitor

No sentido de melhor compreender esse jogo proposto por A. Gatti no que se liga à construção de caminhos de evolução de sua fábula, retomamos as teorias de Umberto Eco e os procedimentos cooperativos entre autor e leitor.

U. Eco afirma que todo texto está permeado de interstícios a serem preenchidos e quem o escreveu não apenas sabia desses espaços em branco como optou por colocá-los ali; primeiro porque o texto tem necessidade do leitor para fazê-lo funcionar bem e, em segundo lugar, porque “à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa”(ECO, 2008, p.37).

Esta afirmação do autor não é nova. Desde a publicação de *A Obra Aberta*, em 1962, U. Eco discute a relação de cooperação que se estabelece entre autor e leitor, relação esta mediada pelo texto:

Em 1962, quando publiquei o meu trabalho *A Obra Aberta*, eu me perguntava como é que uma obra de arte podia postular, de um lado, a livre intervenção interpretativa a ser feita pelos próprios destinatários e, de outro, apresentar características estruturais que ao mesmo tempo estimulassem e regulassem a ordem de suas interpretações. Conforme aprendi mais tarde, sem saber eu estava então às voltas com a pragmática do texto; (...) ou seja, a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implica), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina, e para a qual acabará confluindo. Trata-se, pois, de movimentos cooperativos que (...) produzem o prazer e – em casos privilegiados – a fruição do texto. (ECO, 2008. p.9. grifo meu.)

O destinatário da obra, qualquer que seja o gênero, age como um operador dessa preguiçosa máquina, cabendo a ele a função de encontrar os espaços em branco do texto e preenchê-los a fim de extrair prazer desse processo. Para tanto, deve, não apenas se valer de suas próprias experiências e paixões, mas principalmente seguir os indícios interpretativos presentes no próprio texto; pois se a obra de arte não diz tudo ao leitor, ela também não deixa de indicar muitas trilhas que o autor julgava como sendo as mais adequadas a serem seguidas.

Em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, a metáfora do bosque surge para falar de cooperação textual justamente com fins à explicação dessa forma de autonomia particular do destinatário de uma obra de arte:

Usando uma metáfora criada por Jorge Luís Borges (...), um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO. 1994. p. 12)

O destinatário, em maior ou menor medida, é sempre levado em consideração no ato da criação, partindo do pressuposto de que nenhum artista empreende esforços numa obra para não mostrá-la a alguém. A consciência da presença, ainda que virtual, desse observador já seria suficiente para o destinador preocupar-se com a indicação de determinados procedimentos de fruição daquela obra, não tanto para conduzir a leitura desse destinatário, mas inclusive para torná-la possível. É como se, pelo fato de saber

que será seguido no “bosque” que está criando, o autor devesse orientar os que nele adentram para não se perderem por completo sem pistas ou sinais indicativos do melhor rumo a tomar.

As marcas indicativas que o autor deixa para o leitor nas trilhas desse bosque não são únicas ou definitivas; cada um pode tomar os rumos que considerar mais adequados e ignorar os caminhos sugeridos pelo artista, mas cabe a este criador indicá-los aos que desejam segui-los. Nada impede que um leitor desobedeça completamente à sinalização deixada pelo autor nas trilhas por ele construídas, mas o resultado será certamente bem diverso daquele previsto no momento da concepção da obra.

Desejando que isso não aconteça, em determinado ponto de *A máquina escavadora*, diante das tantas possibilidades já indicadas pelo autor para aquela fábula se desenrolar e notando o amplo espaço que o não-dito ganhou, se faz necessário ‘trazer pela mão’ o espectador e informá-lo de sua localização.

Neste momento a fábula é suspensa e os personagens cedem o lugar aos atores, que entoam nada mais do que a voz do autor. Ele diz, por meio de um ator:

Que (frequentemente) o silêncio esteja preenchido de mais possibilidades expressivas que a palavra não é nenhuma revelação. Se nós o boicotamos (ou tentamos traduzi-lo), é porque o silêncio dos personagens não os conduziria por um caminho diferente do que a palavra deles os conduziu. (GATTI, 1991, p. 273)

Essa ‘condução’ realizada pela palavra dos personagens nada mais é do que as ‘pistas’ citadas por Eco em suas teorias, mas que, em dado momento, Gatti julga insuficientes e, por isso, volta-se diretamente para o espectador com o intuito de não deixá-lo perdido no meio do bosque da fábula que construiu até ali.

É importante destacar que, nesse momento do texto, o espectador tem poucos dados sobre o lugar em que os personagens estão, e mesmo qual o tempo do desenrolar da história, seja ele o passado, o presente ou o futuro daqueles homens e daquela mulher, o que justifica tamanha intervenção de Gatti para uma atualização do espectador acerca da trilha que está tomando.

Mas por que essa insistência de A. Gatti em saber se o espectador o está acompanhando pelo bosque que criou por meio de sua fábula? Uma das explicações pode ser dada pelo tipo de destinatário que a escrita gattiniana se destina: ele quer falar aos da palavra empobrecida, aos da linguagem como um instrumento de combate mal manuseado. Já foi trazida aqui a imagem da *'barra mais e mais alta'* quando se trata da elaboração da linguagem no teatro gattiniano; mas se a barra estiver alta demais a ponto de não ser alcançada mesmo sob um grande esforço, toda motivação de sua poética se perde. O jogo é de aproximar os *loulous* da linguagem e não afastá-los pela intimidação; incluí-los pela poesia e não excluí-los em definitivo, portanto.

Daí surgem as perguntas, diretamente postas ao espectador, como um convite ao passeio assistido através dos bosques, funcionando também como uma afirmação de que a sua presença ali é tão importante para o desenrolar do jogo que estão todos dispostos a orientá-los nos caminhos que venham a escolher. E é importante ressaltar isso: em alguma medida, o leitor/espectador sempre pode escolher as trilhas que irá tomar no teatro de Armand Gatti.

5.3.3 Obras “abertas” e obras “fechadas”

Essa compreensão de uma *cooperação*, em que autor e leitor se apóiam mutuamente para operação do sentido da obra, vai de encontro às teorias que concentram na mão do autor o poder pleno sobre a mensagem ali veiculada. A propriedade de “abertura” que U. Eco sugere haver na obra de arte reserva ao destinatário não apenas as escolhas interpretativas como Ihe postula uma grande responsabilidade na construção do seu sentido final.

Suas teorias defendem um espaço para o leitor sem que isso se dê em detrimento da autonomia do autor, em um processo dialético mediado pelo próprio texto a ser interpretado. São conclusões que se baseiam na ideia do suporte mútuo dos principais sujeitos do processo interpretativo, que são o autor e o leitor, sem atribuir a nenhuma das partes completa autoridade sobre a obra.

O nível de liberdade interpretativa do leitor será tanto quanto forem os espaços de não-dito daquele texto, o que leva o autor a diferenciar entre obras abertas e obras fechadas. Se os bosques por onde circulam o leitor de determinada obra são pouco sinalizados, os passeios que ele será obrigado a fazer, são bem mais aventureiros, por assim dizer. O romance contemporâneo, aponta U. Eco, às vezes admite até que o leitor possa escolher qualquer trilha e ainda assim passear pelo bosque sem se perder.

Uma obra é fechada quando o autor não admite nenhuma alternativa à trilha definida por ele para se percorrer o seu texto. “A cada disjunção de probabilidade, o leitor pode arriscar várias hipóteses (...) mas é claro que só e apenas uma será a boa hipótese” (ECO, 2008, p. 101). Em resumo: o que aconteceu, aconteceu, e o que não aconteceu não tem mais importância.

Já as obras abertas, ao final, abrem várias possibilidades previsionais, cada uma capaz de tornar coerente (...) a história inteira. Ou então nenhuma capaz de restituir uma história coerente. Quanto ao texto, não se compromete, não faz afirmações sobre o estado final da fábula: ele prevê um Leitor-Modelo tão cooperativo que é capaz de criar sozinho as suas fábulas. (ECO, 2002, p. 102)

A compreensão econiana de abertura do texto se adéqua muito bem aos propósitos do teatro gattiniano. Diz Eco, sobre os autores de obras abertas e com múltiplas possibilidades de interpretação: “Só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente.” (ECO, 2008, p.42). Esse parece ser igualmente o propósito da poética gattiniana.

Pensando nas peças do *Pequeno manual*, por exemplo, conhecer o contexto sócio-político em que foram criadas auxilia a se posicionar perante as provocações feitas pelo autor aos seus espectadores. Se souber que, mais do que contar uma história, A. Gatti pretende rever as antigas estruturas de teatro que resistiam às novas formas de pensamento pós-1968, o espectador certamente irá se sentir menos ansioso por encontrar respostas unívocas aos questionamentos trazidos em cena. Por outro lado, desconhecer o contexto de criação da peça não o exclui do jogo, e suas diversas disjunções interpretativas devem ser acolhidas.

De todo modo, o autor (via seu texto) ajuda o espectador a reconhecer que aquelas histórias serão abordadas por um viés diferente das antigas formas tradicionais de teatro dispondo, por exemplo, de indícios como um cenário não-realista e uma disposição da plateia diferente e que rompe com a noção de quarta parede. É como se o que a peça “diz” auxiliasse a compreender o que ela apenas sugere ao espectador.

5.3.4 Leitor-empírico e Leitor-Modelo

O grande diferencial das teorias econianas reside na defesa da obra como um objeto que se localiza *entre* o autor e o leitor, numa relação dialética onde ambos os sujeitos precisam fazer movimentos colaborativos para se encontrarem, a fim de que essa mensagem diferenciada, que é a obra, cumpra a sua trajetória prevista. Neste sentido, parte do papel do autor é definir a direção em que essa mensagem será lançada, voltando esforços a fim de alcançar um determinado tipo de destinatário ideal para sua mensagem. Através de escolhas de ordem estética e operacionais, o autor constrói uma rota virtual para essa mensagem, exigindo do destinatário alguns pré-requisitos que colaborem para essa trajetória se efetivar, ou seja, para a real apreensão daquela mensagem.

Essa intenção, intrínseca à obra, de orientar sua posterior interpretação – e, por que não dizer, fruição – termina por delinear dois entes ideais que se localizam nas extremidades da rota da mensagem: o autor-modelo e o leitor-modelo.

O leitor modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1994, p.7)

Ao escrever, o autor empírico - ou seja, o autor concreto do texto, não um conceito semiótico – projeta o sujeito mais adequado para fazer as atualizações previstas em seu texto. Nesse momento, ele tenta prever de que modo seu texto será lido, e, nessa tentativa de previsão, ele ajuda a delinear um leitor ideal para aquela obra, chamado por U. Eco de **leitor-modelo**. Este leitor não é uma pessoa concreta, e sim um ente virtual,

um conceito forjado para facilitar a compreensão dos estudos econianos de cooperação textual.

Existe um leitor-modelo distinto para cada obra criada. Entre outros aspectos, ele detém um dicionário suficientemente extenso para compreensão integral das palavras e expressões presentes no texto; detém ainda referências históricas e culturais próximas às do destinatador; além de estar disposto a preencher os espaços em branco do texto com as indicações sugeridas pela própria obra, fruindo do texto tal como previsto pelo autor empírico. São essas e outras habilidades que o tornam potencialmente capaz de seguir todos os caminhos indicados ao longo do bosque que o autor construiu.

Longe de tentar afirmar que é exclusiva desse leitor ideal a “correta” leitura da obra de arte, o que U. Eco defende é a possibilidade de um acesso maior a todas as riquezas semanticamente oferecidas pelo texto quanto menor for a distância entre o leitor empírico e o leitor-modelo:

Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. (...) Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos ‘lendo’ o filme de maneira errada. Mas ‘errada’ em relação a quê? Em relação a tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, 1994, p. 15)

Por outro lado, o autor-modelo é um ente igualmente projetado, desta vez pelo leitor-empírico, que deve tomá-lo como referência para fazer as escolhas interpretativas dentro de um texto. A partir de balizadores como o contexto histórico e social no momento de criação, a biografia do autor e mesmo o título da obra, por exemplo, o leitor-empírico delineia em sua cabeça um autor-modelo, e, a partir do perfil virtualmente traçado, encontra indícios do que o autor estaria tentando dizer-lhe no que se refere à leitura daquele texto.

É importante notar que U. Eco não toma o leitor como um simples recuperador de sentidos; ele não nega a possibilidade do leitor empírico adentrar por caminhos imprevisos pelo autor e, ainda assim, fazer um bom trajeto pelos bosques semânticos. O autor empírico, como muitos casos mostram, por várias vezes tem a compreensão

sobre sua própria obra enriquecida por leituras divergentes, que podem, inclusive, ser assimiladas por ele, alterando, assim, sua produção a partir dali. O que nos cabe assinalar aqui é que a produção de sentido em um texto de caráter estético tem duplo gestor: autor e leitor, podendo ambas as posições ser ocupadas por mais de um indivíduo.

5.4 O ESPECTADOR-MODELO DO PEQUENO MANUAL DE GUERRILHA URBANA

A partir dessas afirmações, podemos pensar em quem seria o leitor-modelo do *Pequeno manual de guerrilha urbana*, e mesmo, podemos compreender um pouco mais sobre a noção de palavra errante no teatro de Gatti. Que perfil de espectador-modelo vemos delineado nas peças do *Pequeno manual*? Para além das exigências primárias de interpretação dos aspectos linguísticos da dramaturgia gattiniana – como o domínio do idioma das peças - é importante compreender as competências extralexicais desse intérprete gattiniano.

Em termos gerais, A. Gatti visa alcançar e contribuir para construir um sujeito criativo e criador e que não tenha se calado por completo diante das imposições no uso de sua palavra; a tal “luzinha” a que Gatti se refere deve estar lá, ou pelo menos o espectador deve estar decidido a buscá-la. Além disto, a compreensão de um teatro não-hierárquico, no qual sua opinião seja tão importante quanto a dos demais agentes da representação, sendo, portanto de grande valia expressá-la, é também relevante. A disposição para acessar suas próprias experiências é igualmente válida para ampliar o potencial de fruição desse espectador, porque o real tema de todos seus textos é o das relações entre os homens que crêem, em maior ou menor grau, no seu potencial de transformar uma determinada realidade social dada. Mais relevante do que conhecer Totuy e Marianne em *A máquina escavadora*; Xuan e Pham de *Os Planaltos*, Louise de *Um dia na vida de uma enfermeira* ou toda a cúpula política apaponète de *Não perca tempo...*, o que de fato importa é o reencontro do homem com o próprio homem.

O teatro de A. Gatti é o espaço por excelência desse reencontro consigo mesmo. “Lá, onde o homem é maior que o homem, onde ele toma enfim consciência da medida de

sua desmedida” (GATTI, 2009). Ambiente privilegiado de reflexão poética e política, o autor volta-se com todas as ferramentas para a viabilização desse projeto de transformar os homens e mulheres que se colocam em contato com sua poética, num constante exercício de criadores. Uma produção que visa, sempre, e acima de tudo, a promoção de um espaço potencialmente revolucionário para seus *loulous*.

Quando o autor apresenta a proposta de uma palavra que possa errar livremente pelo espaço, podendo ser utilizada por qualquer pessoa, não significa dizer que se trate de um teatro onde todos necessariamente se comportem como atores. O uso da palavra não se dá unicamente no nível da sua emissão, mas especialmente no que se refere à sua interpretação. Pensando na diferenciação apresentada por U. Eco entre “uso” e “interpretação” de um texto, o que o dramaturgo A. Gatti parece almejar é a redução dos limites entre as duas formas de cada espectador se relacionar com aquela palavra: tanto faz se ele irá buscar interpretar o texto seguindo as pistas deixadas pelo autor ou se ele ignorará os indícios e se servirá do texto para pensar sobre si mesmo. O que importa é o exercício de encontro com seus valores mais pessoais.

Isto se dá pela realização de um teatro onde qualquer trilha dos seus “bosques” ficcionais possa ser acessada, sem que isso leve o espectador a um beco sem saída. É um teatro de trilhas potenciais, no qual o desejo de desbravar as possibilidades interpretativas daquelas palavras é sempre bem-vindo, ainda que leve por caminhos imprevistos para o autor. O objetivo é sempre o mesmo: restituir aos excluídos o direito à linguagem, retirá-los da margem e transformá-los em indivíduos mais conscientes.

Em que eles se transformam depois? Se há 30 indivíduos, há 30 maneiras diferentes disto se dar. Existe aquele que vai vender cigarros. É esta a verdade.

Mas há também o exemplo daquele outro que foi transformado, e responde a um desses órgãos sociais: “Eu encontrei o meu caminho. Colocaram-me de fora e toda experiência que eu tive foi estando de fora. Eu fui salvo.” (GATTI, 1996)

A. Gatti, através de sua escrita dramatúrgica, cria um arcabouço para o desenvolvimento de temas que promovam uma conscientização dos seus futuros espectadores. Isto significa que ele tem em mente um perfil bem específico de espectador, para o qual a

intenção do autor de restituir-lhe um espaço de expressão irá fazer uma diferença importante. Não é possível imaginar que todos os espectadores que se dirigem a uma sala de espetáculo pretendam “ser salvos” em qualquer dimensão que seja. Isso, por si, já é suficiente para indicar com clareza algumas das características que definem o espectador-modelo gattiniano.

Certamente, de acordo com o perfil do espectador, as reações serão diferentes; Vejamos dois exemplos de *A máquina escavadora*, no momento em que o debate é aberto ao público:

Terceira possibilidade – *Se o debate não acontece (timidez, falta de costume do espectador) explicar-lhes porque a palavra lhes foi dada.*

ATOR/ATRIZ: Nós defendemos o princípio: "Cada homem é um criador". Ele não se torna um, ele já o é. Mas o número de barreiras em torno dele é tamanho que, geralmente, ele não tem consciência disso.

(...)

Sexta possibilidade – *Se o público for fundamentalmente parisiense ou burguês, estender sobre o praticável uma toalha com pães, salsichão e um litro de vinho tinto, e terminar o espetáculo com um lanche em sinal de saúde.* (GATTI, 1991, p. 274 e 276)

Está lá, indiretamente informado no texto, quem é o leitor-modelo do *Pequeno manual*: pessoas afastadas de seus potenciais expressivos, *loulous*, que tiveram o seu potencial criador tolhido. Não há cabimento, portanto, em se dirigir aos burgueses e parisienses, os quais ele acredita que terão bem pouco interesse em suas palavras: diante deste público, o espetáculo deve simplesmente ser encerrado mais cedo. Uma medida sem dúvida radical do autor, na garantia de ver sua palavra errante efetivamente aplicada para os fins a que se destina.

Por que eu faço tudo isso? De início, é para que eles tomem consciência de seu Verbo, de sua palavra. As revoluções só existem a partir do momento em que elas são veiculadas pela linguagem. Só existe a linguagem. E, depois, eu faço isso também para que eles sejam mais belos saindo do que entrando. *Voilà!* (GATTI, 1996)

Mas quem são esses *eles*? As rubricas são essenciais para compreender como Gatti concebe seu espectador-modelo, mesmo nos momentos em que ele não trata diretamente sobre o perfil de platéia que mais lhe interessa.

A primeira característica é que se trata de um espectador aberto a formas teatrais não-convencionais, disposto a acompanhar uma fábula pouco linear, apresentada por meio de um jogo não-realista. Mesmo nas peças em que ele não coloca personagens falando diretamente ao público, ele indica a organização do espaço cênico misturando ou avançando sobre os espectadores, em uma clara tentativa de des-hierarquização entre palco e plateia, tornando todas as áreas da representação aptas à criação. Isso informa o quão importante é que esse espectador não se comporte apenas como um observador passível, mas disponível para jogar cenicamente.

Outro aspecto é relativo à enciclopédia extra-lexical desses indivíduos: diferentemente do que se poderia prever, não é exigido ao espectador conhecer profundamente qualquer um dos *métiers* profissionais (enfermeiras, políticos ou mesmo guerrilheiros) nem a realidade política tratada nas peças. Ainda que isso venha ampliar o horizonte interpretativo do espectador, o próprio autor dá conta de apresentar informações básicas que permitam acompanhar o enredo. Talvez as duas peças mais distantes da realidade de um habitante de uma grande cidade sejam *Os planaltos* e *Não perca tempo com um título...*, mas, para aproximá-las, o autor dispõe de estratégias interessantes.

Na primeira, o subtítulo da peça (*ou Cinco lições para a pesquisa sobre o Vietnã para uma estudante de Maio*) já sugere como o assunto será apresentado: em formas de lições, revelando, paulatinamente, detalhes da rotina da guerra no país. Juntamente com a estudante Ariane, para quem seu pai Juan prepara as lições, o espectador vai aprendendo como se organizam as vidas de cidadãos tão diferentes como o militar vietnamita Xuan e os camponeses da etnia jaraí Quoc e Pham, compreendendo em que medida eles têm suas vidas alteradas pelos conflitos e como precisam que haja uma guerra para se reconhecerem em suas semelhanças. Introduzindo o tema aos poucos, sempre apresentando informações sobre a rotina daqueles personagens com clara inspiração em guerras reais, o espectador pode se aproximar do tema a ponto de alcançar o cerne da fábula: uma discussão sobre a possibilidade de homens de culturas diferentes se reconhecerem como semelhantes, admitindo ser possível compartilhar valores individuais e coletivos mesmo com seus supostos inimigos.

Já em *Não perca tempo com um título...*, são as máscaras de personagens da televisão (o Piu-Piu, o Coiote, Coelho Fracassado, dentre outros) que nos ajudam a compreender o caráter dúbio daqueles personagens políticos, que disputam permanentemente em cena vantagens e benefícios pessoais em detrimento dos interesses do povo a quem deveriam representar. As máscaras adotadas por governantes corruptos, reacionários ou incompetentes (ou tudo isso junto, como no caso da peça), mesmo quando aparentemente cômicas, não costumam ser inofensivas para a sociedade que lhes está submetida; cabe ao cidadão resistir heroicamente para não se render às aparências e combatê-las ativamente.

O que podemos apreender daí: o conteúdo aparentemente complexo e distante dos textos é apenas pano de fundo para o desenrolar da fábula e não impede o espectador de aproximar-se da história. A enciclopédia semântica que irão acessar (e, portanto, dominar), em verdade, tem muito menos a ver com disputas políticas e mais com as tensões individuais de um homem testemunha de novos tempos, tempos de mudanças. Não se precisa, portanto, ser um intelectual ou grande conhecedor do panorama mundial da época para acompanhar aquelas histórias com grande autonomia e liberdade interpretativa.

Mais uma vez, Gatti demonstra que a escolha é pelo engajamento de seus espectadores e, para isso, ele faz esforços perceptíveis na escolha de suas fábulas e, principalmente, na organização de instruções a seus possíveis encenadores. Através de suas rubricas e informações para-textuais outras, o autor ultrapassa os limites do papel para prover os demais agentes da encenação de material cênico que promova uma maior proximidade da platéia. Neste sentido, a escrita performativa de A. Gatti se revela mais a cada nova peça do *Pequeno manual*, culminando em uma escrita dramática que inclui não somente o movimento da palavra do papel até o espectador como tenta prever as possíveis reverberações dessa palavra que fazem o caminho contrário, da platéia até a cena

5.5 PERFORMATIVIDADE NA DRAMATURGIA DE A. GATTI

Após demonstrar as diferenças entre os domínios do Drama e do Teatro, os aspectos dramaturgicos particulares das mini peças e as estratégias de postulação de um leitor colaborativo, chega o momento de analisar de que maneira A. Gatti faz sua escrita avançar sobre a cena, através de uma escrita elaborada na emergência da representação.

Para tanto, reportamo-nos às teorias de performatividade, em especial as ligadas às noções de atos de fala de J. Austin, apresentadas em seu livro “*How to do things with words*” (1975)⁴². Certamente o seu trabalho mais influente, através dele o autor apresenta a ideia de que enunciados linguísticos não apenas se referem a uma realidade previamente existente como, igualmente e em caso específicos, podem realizar ações através de sua emissão. J. Austin desenvolveu suas teorias com fins de análise da linguagem falada e cotidiana, porém as mesmas foram aplicadas a diversas áreas, inclusive às artes.

No que concerne à aplicação das teorias austinianas no teatro, recorremos a um artigo de Antônia Pereira Bezerra, intitulado *Não atirem no dramaturgo, é apenas uma questão de performatividade!* (2007). Nele, a pesquisadora se refere à encenação virtual que todo dramaturgo empreende no momento da escrita de um texto, colocando-o sempre em relação a um espectador igualmente projetado. Reconhecendo na escrita de A. Gatti o seu interesse em provocar emoções e aguçar sentimentos de seus espectadores através de um arranjo de palavras, podemos caracterizá-lo como um autor **performativo**. Mas o que seria essa tal performatividade da escrita teatral? De onde surge a definição?

É a partir da década de 1950 que esta palavra passa a ser empregada em relação à escrita dramática, para se referir a determinados dramaturgos que buscavam reagir à valorização excessiva dos aspectos literários do texto teatral, escrevendo suas peças na perspectiva de sua realização cênica e não apenas literária, de forma que eles foram agrupados sob a alcunha de ‘novo teatro’.

(...) em suas obras, esses dramaturgos revelam uma preocupação em explorar, desde o processo da escrita, os recursos próprios aos meios da expressão cênica, demonstrando uma perfeita maestria na construção dos diálogos, das

⁴² A edição brasileira adotou o título *Quando falar é fazer*.

situações, das personagens, bem como na produção de efeitos sonoros e visuais. (BEZERRA, 2007, p. 59)

Os aspectos de performatividade na escrita teatral não surgem nos anos 1950: desde o Teatro Grego, diversos dramaturgos empreendem esforços para orientar aspectos cênicos de suas fábulas: Ésquilo, por exemplo, inventa a máscara, adota o uso do coturno para seus atores, institui a cena sobrelevada, cria um segundo personagem, introduz danças dramáticas, isto para citar apenas ele. São muitos exemplos, na história do teatro, de autores que previam, desde a escrita, aspectos ligados ao espaço cênico, à movimentação dos atores e à musicalidade de suas peças – características do domínio da cena e não do texto, como devemos frisar. Mas a definição ‘performativos’ é bem mais recente, e data da segunda metade do século XX.

O que traz destaque àqueles autores de 1950 é o fato de terem tornado visível a pulsão dessa palavra que deseja escapar do papel e se ver encarnada por meio da representação cênica.

Doravante, essa escrita será produzida na perspectiva imediata da encenação, incluindo amplamente e vantajosamente os componentes cênicos. Essa perspectiva confere a esses autores o duplo status de dramaturgo e “encenador”. (BEZERRA, 2007, p. 59)

É necessário afirmar: toda escrita dramática é, em alguma medida, performativa; uma peça de teatro é uma verdadeira **escrita-ação**, porque ela sempre cumpre o que anuncia. Cada personagem, ação ou cenário não é apresentado ao observador pela via do relato e sim pela representação no tempo presente daquilo que se faz surgir no momento em que se fala ou age. Enunciar, no teatro, é criar, conceber, fazer surgir ações realizadas por aqueles seres de papel, os personagens, incapazes de preexistirem ao momento de criação por seu dramaturgo ou, como preferem alguns, o demiurgo.

Salvo alguns autores contemporâneos, uma peça teatral apresenta palavras que funcionam como enunciados ilocutórios. Estes, em um só golpe, apresentam e concretizam a existência de acontecimentos da fábula instalados em um tempo infinitamente presente. A ação de um personagem não se fixa no tempo passado, como ocorre na narrativa épica, e sim no momento exato em que ela é mostrada. Mesmo quando vemos um personagem contando uma história já ocorrida, a ação ali realizada

cenicamente é a de *contar o que aconteceu*, através da criação de um instante compartilhado com aqueles leitores-espectadores a testemunharem aquele relato.

O termo performatividade vem importado da filosofia da linguagem como algo que se realiza ao ser anunciado. Esta definição nos remete à teoria dos **atos de fala** de J. Austin. O teórico francês apresenta, em seu livro *How to do things with words* (1975), a ideia de que os enunciados linguísticos são divididos entre constativos e performativos. Os primeiros se destinam a informar sobre um fato ou realidade, ao passo que os segundos já executam uma ação no ato de sua emissão, ou seja, são enunciados que cumprem ações que eles mesmos designam de forma direta ou indireta. Para esta segunda categoria, ele utiliza o verbo inglês *to perform*, daí a proveniência do termo performatividade.

Face às duas categorias de enunciados linguísticos apresentadas por Austin, não seria coerente atribuir à escrita teatral a função de reprodução de um fato já ocorrido, como um registro escrito de uma realidade concreta. Mesmo quando se inspira em eventos reais do além-cena, como no caso de peças históricas, o autor dramático tem liberdade para forjar uma nova realidade por meio de suas palavras. É exatamente esse o seu trabalho: criar mundos, sejam eles habitados por personagens reais ou fantásticos, fatos conhecidos ou absolutamente inventados, pouco importa; do autor de teatro não é exigido prestar contas a nada mais do que sua imaginação. Salvo condições particulares de escrita, o dramaturgo não tem compromisso prévio com a documentação de uma realidade dada e, por isso, aquilo que inscreve no texto existe a partir daquele instante.

Compreendido isto, é natural concluir que a escrita dramática não tem a atribuição de constatar coisa alguma, de recontar o que quer que seja. Seu papel é, por vocação, o de *fazer surgir* novas realidades.

De natureza autorreferencial, o texto dramático enquanto expressão não é de modalidade constativa; ele é performativo na medida em que executa uma ação ao enunciá-la. Assim para A-J. Greimas e J. Courtés, o aspecto performativo – qualquer que seja a forma em que Austin pôde reconhecê-lo – não está relacionado, de fato, a uma forma linguística particular: ele depende essencialmente de certas condições relativas à natureza do contrato enunciativo e à competência modal dos sujeitos implicados na comunicação. (BEZERRA, 2007, p. 60).

O teatro se inscreve, portanto não em uma dimensão constativa da comunicação, mas sim performativa, dimensão esta que Austin dividiu em duas categorias diferentes:

(...) Austin distinguiu diferentes modalidades de performatividade e, mais especificamente, duas categorias de atos performativos: os atos ilocutórios (cujo efeito é produzido concomitantemente ao enunciado), e os atos perlocutórios (cujo efeito é produzido pelo fato de falar como consequência do enunciado). (BEZERRA, 2007, p. 60)

A potência do teatro se revela em sua enunciação: é pela entrada do ator em cena que o personagem passa a existir para o público, assim como é pelos diálogos que a ação dramática se desenrola e a fábula se constrói diante dos espectadores. Enunciar o texto dramático é fazê-lo existir como materialidade, como ato concreto, como performance, causando algum efeito já por sua simples enunciação.

Essa potência está presente não apenas na representação, mas igualmente no texto dramático: o mundo descrito pelo autor se realiza a partir do momento em que ele o redige. Mas é importante lembrar que a escrita dramática é pensada na perspectiva de ultrapassar o espaço da folha, sendo ela uma ação potencial. A. Pereira Bezerra aponta a presença de um primeiro encenador existente em todo autor dramático:

(...), defendendo alguns pressupostos a propósito do texto teatral, a saber: no interior deste existem matrizes textuais de representatividade, de performatividade; a escrita do texto teatral exige procedimentos especificamente performativos e em perfeita harmonia com a noção de teatralidade. Esta dimensão performativa, presente em muitas convenções passadas e contemporâneas já estaria inscrita no âmbito da primeira versão do texto e não estaria, somente e totalmente, sujeita à leitura ou interpretação resultantes. (BEZERRA, 2007, p. 57).

Assumindo que há duas fontes de criação dramática – a palavra e o gesto – a pesquisadora separa os elementos do teatro de acordo com sua natureza: se a palavra pode ser naturalmente atribuída ao domínio do texto escrito, o gesto pressupõe uma materialidade que só encontra expressão na cena, e a relação entre esses domínios se dá por meio das disdascálias.

É através delas, que seriam “o lugar por excelência, embora não seja o único, onde o dramaturgo inscreveria essa dimensão performativa” (BEZERRA, 2007), que o autor informa, já na escrita do texto, determinados procedimentos que desejaria realizar em cena, orientando, assim, a representação, seja ela executada pelo próprio autor ou por terceiros:

Segundo as noções de performatividade, o ato de escrita dramática pressupõe virtualizações de uma encenação potencial, com vistas a tornar mais efetiva a relação entre a idéia que o autor expressa no texto escrito e o que, por fim, chegará à cena. Os textos didascálicos e os demais elementos de performatividade presentes em um texto dramático nos parecem inicialmente destinados à assimilação do encenador/diretor, que pode ou não levá-los em consideração no momento de sua criação. Essas marcas textuais funcionam como uma espécie de mapa da encenação virtual que o dramaturgo concebe em sua mente enquanto está escrevendo o texto de uma peça.

As didascálias, ao filtrar os elementos considerados como pertinentes na produção de sentidos, deixam marcas tangíveis no texto de teatro. (...) Isso tende a corroborar a tese inicial da representação que o autor se faz do seu texto, se posicionando antes da escrita dramática, projetando-a. (BEZERRA, 2007, p. 58)

Finalizada a escrita do texto, o dramaturgo transfere para diretor/encenador e demais agentes da representação teatral a responsabilidade na veiculação da mensagem que alcançará seu destinatário final, e é natural que sejam realizados esforços para influenciar, orientar ou, em alguns casos, determinar as interferências de tais co criadores. Quanto mais performativa for a escrita do autor, mais será visível a sua tentativa de, através de textos e paratextos, fazê-la avançar sobre a cena. Ressalte-se que, assim com Pereira Bezerra, estamos nos distanciando da linguística para conferir à noção de performatividade o caráter de cenicidade, donde se justificaria uma análise do grau de performatividade na escrita gattiniana através da didascália.

Todavia, a performatividade da escrita gattiniana se revela igualmente na grande quantidade de perguntas diretamente postas ao espectador, em um ato que posso compreender perfeitamente como perlocutório: diante de uma pergunta, o interlocutor é convidado a agir. Mesmo o silêncio já constitui uma ação (a de se calar), e isso destaca o interesse do autor de se lançar sobre o público, obrigando-o a tomar posicionamentos diante da realidade que se constrói a sua frente. O jogo estabelecido por meio das perguntas é o da reflexão, e, mesmo quando não responde ao que lhe é perguntado, o espectador já está de alguma forma engajado na proposta gattiniana de um teatro mobilizador. Vamos a alguns trechos que revelam estes aspectos:

MARIANNE: Não! Vocês não vão conhecer Marianne. Vocês não vão conhecer o álbum de família, o avô, a tia, a mãe, o pai, as irmãs. Vocês não vão saber quem está preso aos galhos de sua árvore de imagens. (Louise Michael, Dolorès Ibarurri ou a eterna mulher do mês que surge na capa das revistas com sua arrogância) porque não tem ninguém – pelo menos não no momento. Marianne não será um personagem predefinido que vocês vão aceitar (ou contra o qual vocês irão se opor). Ela é um personagem em gestação (em vocês). Vocês sabem que ela é assistente de meteorologia e que ela ama um homem, o Cubano Diaz (para a guerrilha), Totuy (para ela). A partir daí, os problemas que ela venha a se colocar deverão ser os de vocês (vocês que estão aqui esta noite). Talvez vocês venham a apresentar seus problemas em breve, quando a palavra lhes for dada. Então Marianne se tornará Louise, Dolorès, Birgitte, Chantal, Soraya ou Marie-Hélène. (...) Ela será de acordo com a sua necessidade de dizer aquilo que vocês têm a dizer. No momento, Marianne trabalha. Duas vezes por dia, um balão com uma pequena estação meteorológica transmite a pressão da temperatura e umidade das massas de ar que ela atravessa. (*Cecil termina seu acompanhamento com uma pontuação. Marianne desce do praticável A. Mudança do jogo. Ela retoma o personagem*). (GATTI, 1991, p. 260)

O que mais está revelado nesta réplica é a necessidade da personagem representada pela atriz que fala em ouvir dos espectadores suas colocações, opiniões e experiências para poder construí-la. De maneira poética e indireta, o que ela afirma é nada mais do que a condição de ter os espectadores como participantes do jogo para que ele possa caminhar: ela está lhes fazendo um pedido. Atendê-lo ou não são, igualmente, opções de ação que a atriz apresenta à platéia, platéia esta que está prevista pelo autor desde a elaboração do texto, no momento em que, por um arranjo de palavras a serem proferidas em cena, já tenta influenciá-la a agir.

Outro trecho:

ATOR/ATRIZ: E Marianne, que ela pode fazer durante este tempo em Paris?

ATOR/ATRIZ: Segundo vocês?

Registrar as diferentes formas de ver Marianne em Paris. Se não houver respostas, provocá-las como no caso de Totuy. (GATTI, 1991, p. 278)

Neste caso, o curioso é que, além de lançar uma pergunta ao público, impelindo-o a uma ação (de responder ou silenciar), o autor igualmente oferece ao público a possibilidade de fazer surgir novas realidades: à qualquer indicação do público de como ele vê Marianne em Paris, a opção que ele apresentar irá diretamente influenciar o desenrolar da trama, permitindo-lhe modificar por meio de palavras a realidade material da cena ao passo que a anuncia. Esse trecho, portanto, combina as duas formas de performatividade

– ilocutória e perlocutória – com procedimentos muito simples e que podem mesmo passar despercebidos no jogo teatral.

Por fim, antes de prosseguirmos à análise de demais aspectos das peças do *Pequeno manual*, um exemplo onde o autor pretende conduzir a platéia em suas ações, tanto guiando-a nas intervenções que poderá fazer sobre a cena, como impelindo os espectadores a uma ação interior, de reflexão acerca daquele contexto que lhes está sendo apresentado:

ATOR/ATRIZ: Nós redigimos para vocês um panfleto, onde constam as diferentes possibilidades de agir que vão se apresentar para Marianne e Totuy. Isso não passa de um ponto de partida. Não hesitem em buscar outros. *Eles distribuem os panfletos ao público.*

O ator que interpreta Rogelio intervém mais uma vez.

ATOR: Está feito. Permitam-me (em nome das insatisfações do personagem que eu represento) continuar não sendo a favor, e distribuir um panfleto que nada tem a ver com esse de vocês. *(Ele distribui os panfletos ao público).* De todo modo, reúnam-se dentro de meia hora (ou mais se vocês julgarem necessário).

VII

O panfleto A: *O que por fim Totuy vai escolher? A América? Sua mulher? As duas ao mesmo tempo?*

(...) Quais as possibilidades que vocês vão dar a este casal para que eles escapem? Por quê?

O panfleto B: *Você conhece a Primeira e a Segunda Declaração de Havana? Se sim, o que acha delas?*

Você conhece o contexto sul-americano?

O que você pensa da luta armada nesse contexto?

(...) Você tem a impressão de que este questionário se destina unicamente aos conhecedores da América Latina? Ou pode ser ao mundo todo? (GATTI, 1991, p. 281, 282)

São questões que se combinam a indicações de ações, tudo com o claro objetivo de trazer o espectador para dentro daquele espetáculo, por meio de estratégias múltiplas e que cortam toda a ação dramática. Observados esses aspectos que torno mais visíveis por meio dos excertos do texto de Gatti, e tendo em vista que os trechos escolhidos são, em sua maioria, destinados a ser verbalizados em cena, portanto apreensíveis pelos espectadores, passo agora à análise de uma última região da escrita do *Pequeno Manual* em que são flagrantes outros traços de cooperação textual e performatividade: as didascálias.

5.5.1 A escrita didascálica como encenação potencial

Tomar as réplicas de um texto dramático como ponto de referência para pensar em uma relação do dramaturgo com seu espectador é um caminho natural a ser adotado, tendo em vista que aquele texto irá alcançar mais diretamente o espectador, que o acessa por meio da fala dos atores da representação. No Drama, o diálogo é a grande força de movimento da ação cênica que, em geral, se desenvolve a partir das falas dos personagens. É um conteúdo que igualmente informa aos demais agentes da encenação aspectos psicológicos das personagens, seus desejos e ações anteriores e, atores, diretor/encenador, técnicos e espectadores poderão visualizá-las em cena.

No que concerne às didascálias ou rubricas, o seu principal diferencial é que não foram feitas para serem verbalizadas na cena: elas servem mais como instruções escritas para orientar uma ação material no palco.

A ideia de uma indicação cênica ou instrução de montagem, nasce na própria Grécia, na prática dos tragediógrafos de explicarem a seus atores e coros a forma e as condições da representação do drama. Um sinônimo de rubrica em português, didascália, remete à palavra grega que está nesta origem. É só a partir dela que se consolida a noção de que uma parte do texto dramático tem funções a tributos específicos, e identidade própria. (RAMOS, 1999, p. 24)

Assim, compreendendo que ali existe um valioso material de comunicação do autor dramático com os demais agentes da representação. Luiz Fernando Ramos se dedicou a uma detida avaliação do papel da rubrica como instrumento expressivo acerca dos propósitos do dramaturgo em relação à construção de uma obra em constante iminência de sua concretização cênica. Diz ele:

A definição da rubrica como objeto de análise estabelece um olhar seletivo frente à dramaturgia. Compreende a literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo. Pressupõe, também, que as rubricas sejam, no fenômeno, teatral, um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico. (RAMOS, 1999, p. 15)

Essa compreensão da rubrica como um espaço de tensão entre o texto e a cena está em perfeito alinhamento com a forma de tomar a escrita de Armand Gatti em sua dimensão performativa para pensar em sua efetividade como poética mobilizadora de um espectador potencialmente criativo. Não tendo em mãos registros materiais das

encenações das mini peças, aportar nas rubricas dos textos permite, mais uma vez, reconhecer o esforço de Gatti em fazer avançar sua palavra errante sobre o espaço da representação, local que serve de base de lançamento para essa palavra livre a orientar sua produção artística. Se estou, até então, pensando em A. Gatti em relação com seus *loulous*, nada melhor do que pensar nessa forma particular de ligar os domínios do texto e da cena:

O estudo do teatro através das rubricas não valoriza o espetáculo contra o texto literário, nem, ao contrário, prioriza a literatura dramática, mas foca nas relações e eventuais tensões entre estes dois níveis do processo teatral. (RAMOS, 1999, p. 15)

A. Gatti, tendo larga experiência como encenador, parece reconhecer os limites da influência do dramaturgo sobre a atividade dos demais agentes da encenação, mas ainda assim não poupa detalhes no que se refere à movimentação dos personagens e, especialmente, ao espaço das fábulas, demonstrando claramente como *ele* encenaria aquele texto através das rubricas:

Naquele espaço específico do texto dramático está esboçada uma primeira encenação virtual, transcorrida simultaneamente à sua criação. Muitas outras encenações virtuais do próprio autor e de todos os seus leitores serão ainda possíveis, e algumas concretizações em espetáculo resultarão de outras leituras, mais pragmáticas, de diretores, atores, e de todo o tipo de artesãos que participam de uma produção. A cena que resultará a cada tentativa é uma incógnita, na medida em que, diante de tantas possibilidades e numa espécie de hipertrofia referencial, tornar-se-á impossível delinear uma versão definitiva daquela potencialidade. (RAMOS, 1999, p. 16)

Mais do que tentar visualizar a encenação virtualmente projetada a se revelar pelas rubricas do *Pequeno Manual*, interessa-nos observar como, em todas as dimensões de sua poética, Gatti age em prol de uma cena teatral não hierárquica, livre de modelos, pautada no desejo de aproximar os espectadores de seu potencial como transformadores de uma realidade.

Demonstrando essa maneira de Gatti se relacionar com as marcas para-textuais de suas peças, trago como exemplo a rubrica de abertura de *Os Treze Sóis da Rua Saint-Blaise*, exceção dentro de meu recorte que se justifica porque é esta peça que inaugura a guinada na poética gattiniana e o leva ao *Pequeno Manual*. Tal rubrica é marcada por uma forma de descrever a cena a ser construída muito mais pelo viés de seus desdobramentos no além cena – des-hierarquização palco-plateia; ruptura com formatos

tradicionais de um teatro tradicional recusado pelo autor; espaço para o improvisado; adaptabilidade da peça a diferentes espaços não tradicionais de encenação – do que voltando-se para os resultados estéticos imediatos daquelas escolhas.

Duas possibilidades de cenário. Uma caracterização realista com bancos de escola, quadro-negro, janelas, escrivatinhas, paredes até os sóis, que surgem aos poucos, fazendo-o rebentar para depois alterar o seu sentido. Outra possibilidade reservaria ao prosclênio um espaço realista, sobre o qual, frontalmente, os alunos do curso iriam tomando seus lugares. O espaço da representação seria feito de pedaços de papel de diferentes tamanhos, que os sóis rasgariam para aparecer nos níveis mais variados. (...) O cenário será também reinventado a cada apresentação. (...) Entre o palco e o espaço realista no prosclênio, um praticável, (...) sobre o qual se atuarão os sóis e que se transformará de acordo com as cenas. Uma escolha (forçosamente híbrida) entre as duas possibilidades – ou ainda um cenário puramente simbolista – está proibida. (GATTI, 1991, p. 218) (Grifo meu)

Por que Gatti se ocupa em dar tantas indicações e, principalmente, em proibir uma abordagem simbolista de sua peça? Porque ele fala de ações concretas que tocam no cotidiano de atores e espectadores naquele momento histórico e porque ele quer trazer para o teatro a rua que lhe fora afastada.

Essa necessidade de determinar limites para a liberdade criativa do diretor/encenador é, no mínimo, curiosa, mas nos parece absolutamente alinhada com a compreensão gattiniana de ter na arte uma efetiva arma de combate social. Tal arma não pode ser desperdiçada, lembra A. Gatti na rubrica de *A máquina escavadora*:

(...) A cultura não é um jardim de referências, mas uma arma que as classes exploradas devem forjar por elas mesmas. Mostrar, a partir da cultura de classes, até que ponto os revolucionários são frequentemente reacionários (ou ignorantes) quando eles tratam dos problemas da cultura. Explicar porque nós devemos fazer nossa revolução cultural.(...) (GATTI, 1991, p. 283)

Nas rubricas, vemos o quanto o autor leva isso como premissa de sua poética, pois, como nos lembra Ramos, “O estilo de cada encenador e, ou, dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, estará estampado nas didascálias” (1999, p.17).

Apesar de todos os esforços de A Gatti em desvencilhar-se dos valores de um teatro classicista dentro de moldes que considera ultrapassados e apartados da nova realidade que se constrói a partir dos eventos de 1968, revela-se, na rubrica gattiniana, uma aceção de diretor/encenador de certo modo alinhada com o antigo status que a

literatura dramática deteve até o século XIX. A tentativa de agenciamento da cena por Gatti, em determinadas rubricas, se afirma a ponto de desconsiderar a autonomia do diretor/encenador na construção de um discurso cênico independente do discurso do texto dramático gattiniano. Por mais nobres que sejam os intuitos do dramaturgo, não passa despercebido que o seu interesse na livre circulação de um verbo conscientizador adquire contornos mais rígidos quando o autor investe na garantia de um diretor/encenador apto para fazer valer os intuitos do *Pequeno Manual*.

5.5.2 As didascálias do Pequeno Manual e a tentativa de agenciamento de uma cena mobilizadora

Passemos agora à análise da escrita didascálica de Armand Gatti inscrita no *Pequeno manual*, para observar a grande influência que o autor pretende exercer sobre o trabalho dos possíveis diretores/encenadores, a fim de mantê-los alinhados com o propósito de sua Palavra Errante. A partir de seus textos, o autor pretende mobilizar seus espectadores e necessita que atores e diretor/encenador apoiem as proposições de sua poética no momento da encenação: se a representação se dá através do texto teatral, é essencial que diretor/encenador esteja familiarizado com os intuitos da poética, a fim de otimizar o aspecto mobilizador do texto.

A performatividade surge neste momento em dupla função. A primeira é de orientar, através de didascálias e demais para-textos presentes em suas peças teatrais, os profissionais (ou não) que irão levar seu texto ao palco. Além de orientar a leitura, Gatti visa garantir que o sentido de sua escrita alcance o espectador, sem se perder durante a representação.

A rubrica de abertura de *A máquina escavadora* é um bom exemplo de como o autor tenta se adiantar a possíveis tentativas de enquadrar seus textos em formatos mais tradicionais de encenação:

Toda dramatização (ou a-dramatização, de acordo com o ponto de vista) se apóia em uma troca de cartas. Salvo por alguns contrapontos julgados necessários, os personagens não se falam diretamente, eles apenas se referem uns aos outros. Em última instância, a peça poderia ser encenada por cinco atores que representam seus personagens de frente para a platéia. Esta seria, nós pensamos, uma solução facilitadora. A tentativa de integrar à linguagem teatral formas que a priori não o são visa a mostrar novas perspectivas de encenação para além daquelas tradicionalmente admitidas. (GATTI, 1969, p. 254.) (Grifo meu)

Considerando toda trajetória gattiniana, podemos depreender que essa rubrica não diz respeito a uma indicação cênica pura e simplesmente. Essa orientação figura na primeira “fala” do autor ao diretor/encenador como uma advertência do melhor uso a se fazer daquela obra, sob pena de, desconsideradas suas recomendações, a peça perder sua razão de ser. É como um alerta: “não tente adequar meu texto aos formatos tradicionalmente instaurados nos *guetos de cultura*” ou, em referência aos críticos da obra de Gatti, esse alerta pode ser lido como “não me tire da margem onde eu escolhi estar”.

E A. Gatti parece decidido a fazer-se entender e revelar a encenação virtual que tinha em mente no ato da criação daquela peça, sempre tomando distância das formas tradicionais de teatro que orientavam as encenações da época em que produziu os textos do *Pequeno manual*. Vejamos a rubrica de abertura de *Um dia na Vida de uma enfermeira*:

“CENÁRIO

Oito relógios situados em círculo (simetricamente), nos pontos norte, sul, leste, oeste, noroeste, nordeste, sudoeste e sudeste.

Diante de cada um deles, repartidas em oito grupos, as cadeiras dos espectadores.

No centro, um gato estilizado: Zampano.

Este centro não é um espaço realista, é o lugar onde se desenrola a parte-realista-trampolim do início. Louise entrará ao toque de um telefone e atenderá a ligação, de costas para o gato. Depois ela irá se virar para falar com ele. Até aí somente um projetor isola Louise do resto da sala. A partir do momento em que se entra em seu imaginário, a luz irá se acender em toda a sala – os espectadores fazendo parte do cenário e do jogo. Louise se imagina na verdade assistindo a um espetáculo que fala sobre a vida de uma enfermeira (que ela é no Hospital Saint-Luc). Cada relógio localiza um dos lugares em que ela se encontra ao longo de seu dia: casa, metrô, pavilhão Lister, enfermaria, refeitório, etc. Em cada lugar, ela irá explicar seu dia e irá

situar (de acordo com os espectadores) este ou aquele colega que está assistindo o espetáculo.” (GATTI, 1995. p. 226. Tradução minha)

O desejo de Gatti de libertar o teatro da sua senilidade faz com que ele avance para além de sua função inicial de autor dramático, passando a dar indicações que concernem diretamente à encenação de seu texto. No que seria uma rubrica informando apenas sobre o espaço em que se desenrola a ação, ele define muito mais: o formato de disposição do público, a ação da personagem, a iluminação e até a relação com os espectadores! Esta rubrica se refere às primeiras três réplicas da peça, localizadas na parte intitulada *O telefone*, momento em que os espectadores estão reconhecendo os códigos da representação que irão assistir: e é desde aí que o dramaturgo deseja atuar.

Como já vimos, nessa peça, alguns personagens são, definidos “segundo a idade, a aparência, o sexo dos espectadores presentes a cada noite de apresentação” (p. 225). mas, ainda assim, a estrutura textual está toda ali, oferecendo um suporte prévio em termos dramaturgicos, com conflitos, personagens e ações bem definidos. Mesmo as formas de abordagem da atriz para com os espectadores aos quais serão atribuídos personagens são listadas no texto, como se elas fossem previsíveis ou controláveis: elogiar o vestido da Sra. Sandoz (p. 234), a presença repreensiva de Sra. Kopalewski (p. 235), o silêncio dos colegas da rádio (p. 241), o insistente panfleto que receberá de Nouné (p. 248), as relações com os espectadores-personagens, tudo é maestrado pelo autor, que parece dar pouco espaço para o livre improvisado na representação.

Pensando nos cenários das quatro peças do *Pequeno manual*, notamos que, sem exceção, todos se tratam de descrições de espaços pouco realistas, com partes aleatórias compondo um ambiente que mais abre caminhos no bosque citado por Eco do que sinaliza um bom caminho de interpretação; pelo menos para o espectador. Afinal, o que poderia informar sobre a Guerra do Vietnã três quadros-negros dispostos nas áreas leste, norte e oeste de um palco? Como pode a distribuição da plateia nos pontos cardeais do espaço cênico ser capaz de construir a espacialidade de lugares tão diversos quanto uma Universidade (*Não perca tempo com um título...*); uma sala de aula/área de conflitos (*Os planaltos*); uma cidade (*Um dia na vida de uma enfermeira*) ou, num só golpe, campos de guerrilha da América Latina e as margens do Sena em Paris (*A máquina*

escavadora)? Certamente não é possível realizar uma representação realista dessas fábulas com tais elementos cênicos, tão detalhadamente definidos pelo autor em suas rubricas. Mas é possível evocá-los, presentificá-los em ação e é isso o que o autor visa garantir com tantas descrições.

Um dos elementos que funciona como uma exceção ao campo de influência de A. Gatti é o figurino. O autor praticamente não faz referências às vestimentas dos personagens, o que poderíamos atribuir a alguns aspectos de sua poética. Primeiramente, o interesse de que as peças do *Pequeno manual* sejam material para a encenação em locais não convencionais de representação e por não atores, de maneira que indicar vestimentas específicas para as personagens seria um obstáculo à produção dessas apresentações.

Segundo, porque, em todas as mini peças, há o objetivo de engajar os espectadores na representação, nem sempre de maneira direta – atuando como personagens da encenação -, mas, em todos os casos, trazendo o público para uma proximidade espacial da fábula, com atores circulando pela plateia, com os assentos dos espectadores integrados ao espaço cênico, com uma espacialidade em que todos estão no mesmo nível. Daí, podemos depreender que o figurino não deva ser tratado de forma diferente, não lhe dando o status de uma vestimenta lúdica para o personagem, interessando mais a utilização de peças de uso cotidiano que poderiam ser usadas por qualquer uma das pessoas que assistem ao espetáculo: mais uma vez, visa-se aproximar a realidade de atuadores e observadores, mobilizando-os sempre como criadores em potencial.

A errância de uma palavra acessível a todos, reunidos em um espaço de proximidade e compartilhamento parece, portanto, superar o interesse do autor nos outros aspectos estéticos da encenação, que, mesmo sem serem negligenciados, não recebem igual atenção do dramaturgo. E isso não deve ser desconsiderado pelo encenador.

O que pretende A. Gatti com essas rubricas é a garantia de que os possíveis agentes da representação não cedam à tentação de uma representação mais tradicional,

no sentido de estar alinhada com as antigas formas de teatro “atrofiadas e ancilosadas” recusadas pelo autor. Para além disso, o autor imprime, em seus personagens, através de falas e ações, diversas instruções de recepção de seu teatro, metaforicamente fazendo-se representar em seus propósitos artísticos por meio desses ‘seres de papel’ que cria.

Todo interesse é trazer à tona certos valores dessa palavra errante no corpo da representação e lançá-los diretamente aos espectadores. Por meio de uma dramaturgia política, performativa e colaborativa, Armand Gatti engaja-os como co-autores da escrita dramática e da ação que se desenrola para e com eles. Mais do que apontar-lhes o potencial criativo de todo homem, Gatti amplia o poder desses espectadores e procura estratégias variadas para fazê-los passar de observadores ao status de performers de uma realidade dada!

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debruçar-me sobre a poética de Armand Gatti foi uma experiência conduzida necessariamente pela paixão gattiniana pela palavra. A percepção o mundo que o nosso autor construiu desde sua infância lhe permite acessar muitas regiões pouco acessadas por mim em meu cotidiano. E, tal como os seus *loulous*, aceitar este convite de me tornar Deus por meio da sua palavra foi etapa essencial de meu processo de pesquisa.

Iniciar estas considerações conclusivas afirmando que eu mesma me vi envolvida pelos propósitos mobilizadores da poética gattiniana já denota que considero bem-sucedidas suas tentativas de criar uma relação diferenciada entre sua escrita dramática e os que a acessam, ancorando este encontro nos mesmos valores que sua mãe e seu pai insistiram para passar-lhe: amor pela linguagem e pela luta cotidiana pela livre expressão.

Nesse sentido, o consistente engajamento político de Armand Gatti é encontrado em todas as suas peças, através de formas diferentes de abordagem, mas sempre afirmando repetidamente a inexistência de barreiras entre o artista e o militante. Não há separação e não deve haver, porque somente por meio do engajamento dos sujeitos que se deparam com suas fábulas é que seu jogo teatral pode se realizar. Não há possibilidade de basear sua luta empreendida desde a juventude em uma imagem esvaziada do combatente: é preciso fazer suas ideologias presentes por meio de seu teatro e vice-versa. A maneira de cada pessoa que se aproxima de sua poética engajar-se em seus propósitos pode ser diversa, mas necessariamente deve ser preenchida pelas crenças, vivências e paixões de cada um para que se sustentem.

Isso me remete à primeira réplica de *A máquina escavadora*, onde o autor parece afirmar ao público a necessidade de deslocar-se dos lugares esvaziados de suas certezas e lançar-se sem medo nas possibilidades criativas dos questionamentos. Num processo de deslumbrar-se e afligir-se, a revolução pretendida por Gatti passa pelo íntimo da cada um:

TOTUY: Deslumbramento e aflição – eis a revolução segundo Totuy (transformado aqui em companheiro Diaz – este representando a culpa do outro). Preocupar-me? Te contá-las? Difícil. A alguns quilômetros de distância, eles seriam cruelmente interceptados pela imagem do revolucionário de exportação, da qual vocês talvez precisem (mesmo se ela não corresponde a quase nada do cotidiano por aqui). Incrível, quantos (às

vezes!) daqueles que sonham a revolução em lugar de fazê-la têm necessidade de se consolidar a base de arquétipos sectários que terminam se parecendo com aquilo que a burguesia espera deles. Não se trataria apenas de uma mudança na forma de agir? Ao mesmo tempo, este estado não seria necessário para se privar do homem de antes (sob condição de não ficar estático, bem entendido)? A primeira descoberta voltando para cá: o quanto o revolucionário da véspera com suas verdades (a maior parte das vezes adquiridas a duras penas) se transforma em uma prisão para o revolucionário do dia seguinte. Em consequência (na ausência) de uma imagem que não suporta mais a exportação, eu te envio esta foto.(GATTI, 1991, p, 255)

Esses mecanismos escolhidos por Gatti para libertar o revolucionário de amanhã das imposições e certezas do revolucionário da véspera passam, como vimos aqui, necessariamente, pela linguagem. Através de uma escrita dramática exaustivamente elaborada e repleta de imagens poéticas, nosso autor se aproximou de autores igualmente engajados na proposta de modificar o mundo por meio do teatro. Augusto Boal e Bertolt Brecht ecoam nas peças de Gatti, e não há risco em afirmar que os três desejam ampliar o potencial de mudanças do homem comum, o qual eles desejam mais consciente e criador.

Uma rubrica de *A máquina escavadora* já nos alerta: os revolucionários ‘oficiais’ podem ser muito reacionários; é essencial fazermos nós mesmos a nossa revolução cultural, longe de heroísmos de qualquer tipo. Mas essa compreensão não pode ser imposta a quem quer que seja; é preciso conquistar pela razão e emoção para que tais mudanças possam se sustentar. É preciso fazer os sujeitos engajados nessa importante luta aproximarem-se, e o teatro é o espaço escolhido para esse encontro de criadores e revolucionários.

ROGELIO: Você não pode forçar ninguém a se colocar de pé, nem obrigar ninguém a voar. Senão você leva a uma aventura pessoal que nada tem a ver com o que temos tentado fazer. (...). Não se trata de estar à frente das massas ou no seu rastro. É preciso estar entre elas. Aprender delas sua própria força, se colocar na sua linguagem, na sua forma de lutar contra a adversidade, de rir, de chorar. As asas da massa estão engaioladas pela exploração, mas elas existem. Às vezes elas são aparadas (até mesmo cortadas), mas elas se refazem. Você só pode voar, companheiro Diaz, se a massa já tiver voado. (GATTI, 1991, p. 302)

Se é preciso voar junto com outros, o desejo de ter na cena esse espaço de preparação e reunião prévia dos sujeito engajados nessa luta imprime, na poética gattiniana, uma lógica diferenciada de tratar o texto dramático. Ao escrever para teatro, Gatti parece tentar reunir, desde o papel, todos os que se interessam por esse combate, inscrevendo

poeticamente inúmeras estratégias de ação em suas peças. Em especial no *Pequeno Manual*, como já defendi neste trabalho, noto a contínua tensão entre a suposta imobilidade da palavra escrita e o imenso desejo de vôo conjunto que o autor traz em si. É por isso que, em suas peças, Gatti precipita-se sobre a cena, com o objetivo declarado de alcançar a platéia, tornando sua escrita extremamente performativa, sempre visando ampliar o potencial mobilizador daquele verbo, sempre tentando engajar mais um *loulou* na luta contra as inúmeras formas de apaziguamento e opressão.

CECIL: Agora vocês escutam o companheiro Diaz se interrogar: Há milhares de anos, a gente lutou contra a gravidade e ficou de pé. A gente voou. Mas há uma gravidade outra no fundo de cada homem. O que nos leva (nesse sentido) a querer colocar todos os homens de pé? O que nos impulsiona a obrigá-los a voar? Para mim (um negro!), talvez vocês creiam que, desde a infância, eu tenha sob a camisa um par de asas completamente prontas. Não é assim tão simples. (GATTI, 1991, p. 290)

O personagem Cecil fala de sua condição de negro, mas poderia tranquilamente falar da condição do imigrante, do estrangeiro, do desempregado. Homens e mulheres que têm que aprender a combater cotidianamente, de preferência ‘no terreno do outro’, como ensinava Laetitia ao jovem filho Dante. Gatti afirma de diversas maneiras que todo homem pode se colocar de pé, no sentido em que afirma Cecil na réplica acima, e seu papel como homem de teatro é apresentar o caminho aqueles que se perderam.

Para tanto, sua escrita se desenvolve levando em consideração o perfil desses sujeitos marginalizados, condenados pelo mau uso da linguagem, pela afirmação coletiva da sociedade de que eles não podem porque não sabem se expressar. Gatti reverte isso por meio de uma escrita marcada por uma grande abertura textual; uma amplitude que dê conta desse despreparo no uso da linguagem e dessa heterogeneidade de referências pessoais e culturais; ele escreve poeticamente para se opor ao caminho socialmente imposto do certo e errado. Gatti organiza seu teatro desse modo porque sabe - como filho de imigrantes, por sua infância pobre de estrangeiro, pela condição de condenado de guerra que foi -, que, para aqueles sujeitos aos quais se dirige, é preciso multiplicar-lhes as chances de acerto:

TOTUY: (...) Os outros às vezes se sentirão obrigados a se sacrificarem por sua imagem ou pelo que assim lhes pareça. Há imagens que permanecem de

portas fechadas. Só aceite de mim as imagens de portas abertas (se você puder). (GATTI, 1991, p. 291,292)

Reapresentar a esses *loulous* a palavra é etapa importante, por isso, Gatti a adjetiva de errante, palavra que aceita diversos usos e que suporta o erro sem enfraquecer. Esta palavra não tem medo de usos imprevistos e está continuamente aberta para intervenções dos que se colocam em contato com ela. Afinal, esse reencontro com a linguagem é igualmente um novo aprendizado do potencial da palavra e, como toda aprendizagem, deve prever (e acolher) os tropeços e equívocos daquele que se lança no desafio.

Compreendo, por fim, que Armand Gatti alcança êxito em seu propósito de realizar um teatro mobilizador por meio de uma dramaturgia que alia apuro estético e engajamento político, oferecendo, assim, a seus espectadores, a possibilidade de ocupar um novo lugar não somente nas platéias de suas peças como igualmente na sua existência cotidiana. Afirmado isto, posso dizer que sinto, agora, a necessidade de verificar que novos desdobramentos essa potência criativa da dramaturgia gattiniana ganha ao ser realizada cenicamente. Reservo, portanto, para meus estudos futuros, seja em proposta de Doutorado ou por outros caminhos acadêmicos, esse desejo de levar à cena o texto de *A máquina escavadora* ou outras peças do *Pequeno manual de guerrilha urbana*, com vistas a experimentar a dimensão prática dessa Palavra Errante quando ela se confronta com a presença real do espectador.

Aqui, finalizo este trabalho, sentindo-me um pouco como imagino que se sentem os *loulous* gattinianos: deslumbrada com os insuspeitos usos que a linguagem pode ter, consciente de meu potencial expressivo e muito, mas muito mais rica em quantidade de palavras. Sem nem mesmo informá-lo, eu aceitei a provocação:

- Sim, Gatti, eu aceito ser Deus com você.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcos Barbosa de. **Reflexo de sombras: Mímesis e jogo em uma tradução de *A tragédia de Ricardo Terceiro*, de William Shakespeare**. 2008. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1990.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955**. Oxford. Clarendon Press. 1962

ATTALI, Marc. **Foto**. <http://www.editions-verdier.fr/v3/index-photographes.html#gatti>

BERTHOLD, Margot. **História do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEZERRA, Antônia Pereira. **O papel do espectador-ator e da pessoa-personagem nas poéticas de Augusto Boal e Armand Gatti: Um estudo teórico-prático**. Salvador: UFBA, 2003 (Projeto de Pesquisa e Ensino).

BEZERRA, Antônia Pereira. **O teatro-fórum e o Lerhstuck: a questão do espectador**. São Paulo: Annablume, 2000.

BEZERRA, Antônia Pereira. Não atirem no dramaturgo, é apenas uma questão de performatividade! In: **Repertório** – Ano 10 - nº 10. 2007.2 – Salvador – BA.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Civilização Brasileira, 6^a edição, 1991.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CHOLLET, Mona. **Les racines du ciel**. In: <http://www.peripheries.net/article200.html>. Acesso em 02.jan.2011.

DORT, Bernard. **Le jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue**. P.O.L editeurs, 1995.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. 9^a reimpressão. Companhia das Letras. São Paulo. 1994.

FOTO. <http://imagesfrom.us/image/dfd7a10d/>. Autor desconhecido.

GATTI, Armand. **Excertos de entrevista concedida ao jornal Le Monde Libertaire, de maio/junho de 1995.** In : <http://pimentanegra.blogspot.com/2005/03/armand-gatti-poeta-libertrio.html>. Acesso em 28.abr.2009.

GATTI, Armand. <http://www.armand-gatti.org>. Acesso em 15.maio.2009.

GATTI, Armand. **Oeuvres théâtrales**, Tomes I, II, III. Lagrasse, Dijon-Quetigny: Éditions Verdier, 1991. Tradução minha.

GATTI, Armand. **Travail théâtral**, nº3, junho 1971

HUNZINGER, Chloé. **Entrevista realizada por Chloé Hunzinger.** In: La Revue des Ressources. Primeira publicação em 1996. Entrevista publicada em 03 de março de 2002. Disponível em <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article111> (Tradução minha).

LÓPEZ VÁZQUEZ, Miguel Ángel. http://www.la-ratonera.net/numero24/n24_adoquines.html, em 13. Jul. 2009. (Tradução minha)

MESSINA, Patrick. **Foto.** <http://www.peripheries.net/article200.html>

PAVIS, Patrice: **Dicionário do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo. Perspectiva. 2008

PEY, S: **Entrevista concedida a S. Pey para Le monde libertaire.** Paris. 1982. IN: http://increvablesanarchistes.org/articles/1981_2000/gatti_theatre.htm

RAMOS, Luiz Fernando: **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena.** São Paulo: Huitec /Fapesp, 1999.

ROBERT, Le. **Le Robert Micro – dictionnaire d'apprentissage de la langue française.** Rédaction dirigée par Alain Rey. Nouvelle édition enrichie pour 2006. Le Robert.

RODRIGUES-CAVALCANTI, Jauranice. **O leitor modelo de Eco** (UNICAMP/METROCAMP). In: <http://www.discursividade.pro.br/>

ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** 2000. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** 1991.

SÉONNET, Michel. Introdução da peça Les Treize Soleils de La Rue Saint-Blaise. In:

SILVA, Carolina Vieira. **Curinga. Uma carta fora do baralho. A relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórums.** 2009. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Tradução José Simões [coord.]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WHITTON, David. <http://www.answers.com/topic/armand-gatti>

WIKIPEDIA. http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_F%C3%A9n%C3%A9on Acesso em 30.jan.2011.