



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/UNIVERSIDADE LIVRE DE BERLIM
ESCOLA DE TEATRO-ESCOLA DE DANÇA/INSTITUTO
DE MÚSICA E CIÊNCIAS DO TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**A ENCENAÇÃO DOS DRAMAS
DE LÍNGUA ALEMÃ NA BAHIA**

por

LUIZ CLÁUDIO CAJAIBA SOARES

Salvador - Bahia
2005



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/UNIVERSIDADE LIVRE DE BERLIM
ESCOLA DE TEATRO-ESCOLA DE DANÇA/INSTITUTO
DE MÚSICA E CIÊNCIAS DO TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**A ENCENAÇÃO DOS DRAMAS
DE LÍNGUA ALEMÃ NA BAHIA**

por

LUIZ CLÁUDIO CAJAIBA SOARES

Orientadores:

EWALD HACKLER (UFBA)

BARBARA PANSE (FU-BERLIN)

Salvador - Bahia
2005

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/UNIVERSIDADE LIVRE DE BERLIM
ESCOLA DE TEATRO-ESCOLA DE DANÇA/INSTITUTO
DE MÚSICA E CIÊNCIAS DO TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**A ENCENAÇÃO DOS DRAMAS
DE LÍNGUA ALEMÃ NA BAHIA**

LUIZ CLÁUDIO CAJAIBA SOARES

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas sob a orientação do Prof. Dr. Ewald Hackler e da Profa. Dra. Barbara Panse.

Salvador - Bahia
2005

DEDICATÓRIA

A Neide Gomes
e a

Roberto Wagner Leite (*in memoriam*), meu iniciador científico

AGRADECIMENTOS

A paciência, benevolência e ao entusiasmo do meu eterno *Doktorvater*; Ewald Hackler.

Ao acolhimento da minha “*Doktormutter*”, Bárbara Panse, que com sua alegria tanto colaborou para “quebrar o gelo” na fria Berlim.

As minhas vizinhas de sempre Ana Paula e Iami Rebouças.

A minha irmã Rita, minha mãe e meus irmãos pelo zelo. Aos demais parentes pela torcida.

A Fátima Barreto pela minuciosa atenção ao trabalho.

A Charles Sodré e Grace Kelly, o casal real de irmãos, também meus irmãos em Berlim.

A Janina Möbius pelo carinho, exemplo, pela cumplicidade e pelos “transtornos”.

A Ellen Winkler pela tranquilidade.

Aos meus colegas brasileiros bolsistas do DAAD, Alice, Roberto, Leonardo e Rogério Moura pelo compartilhamento das angústias e das alegrias.

Ao meu *Mitbewohner*; Lothar Schirmer, pelo suporte tecnológico.

A Sérgio Farias por seu pragmatismo e eficiência, a Armindo Bião pelos passeios no GIPE.

As meninas do PPGAC, Verônica, Adelaide, Luciana e Ane, pelo apoio técnico.

A todos os meus professores do idioma alemão, do ICBA, da UFBA, dos Institutos Goethe de Mannheim e de Bremen e da FU-Berlin.

Aos meus *Tandempartners*, Ruth, Francis, Lutch.

Aos professores do Instituto de Música e Ciências do Teatro da FU, Arno Paul, Doris Kolesch e Erika Fischer-Lichte.

A Peter Anders pelo apoio.

A Wagner Carvalho por ter me proporcionado a experiência do Move Berlim.

A Bete pela fidelidade e dedicação.

Aos meus colegas do PPGAC pelos vários momentos de interlocução.

Aos professores do PPGAC, Suzana Martins, Sonia Rangel, Lia Rodrigues, Dulce Aquino, Ciane Fernandes, Antonia Pereira e Leda Muhana.

A Sandra do Axé pelo apoio espiritual.

A Frau Salgado pela prestatividade e colaboração.

A banca do exame de qualificação que atendeu ao desafio hermenêutico de “compreender o todo sem as partes e as partes sem todo” e aos demais membros da banca examinadora.

Aos encenadores pelos concessão dos depoimentos e fotos. A Gordo Neto no Vila.

A CAPES e ao DAAD pelo financiamento.

RESUMO

Sob óticas da filosofia hermenêutica, da filosofia estética e da teoria da recepção trata-se da encenação dos dramas de língua alemã na Bahia. Parte-se de um retrospecto da pré-história da hermenêutica até seu desenvolvimento no século XX. São apresentados os princípios da teoria da recepção literária. Discute-se o lugar da recepção na teoria semiótica e a recepção dos espetáculos teatrais na contemporaneidade. Apresenta-se um retrospecto histórico ilustrado da disposição palco/platéia e uma abordagem da recepção e do papel do espectador na teoria do teatro. Apresentam-se episódios ligados ao intercâmbio cultural no teatro ocidental e as inovações relacionadas ao espectador. São abordados os diferentes sentidos do termo cultura e de suas aplicações. Caracteriza-se a cultura brasileira sob a luz do conceito de identidade. É traçado um perfil dos encenadores dos dramas de língua alemã mais atuantes, acompanhado de uma tabela com o título/nome do espetáculo, ano, autor e diretor das respectivas montagens. São apresentadas ainda fotos das referidas encenações, assim como a reprodução de alguns programas de peças e da agenda cultural do ICBA a partir da década de 1970.

ZUSAMMENFASSUNG

Von der hermeneutischen Philosophie, der Rezeptionstheorie und der ästhetischen Philosophie aus gesehen, handelt es sich um die Inszenierung deutschsprachiger Dramen in Bahia. Dabei geht es im Rückblick um die Vorgeschichte der Hermeneutik bis hin zu ihrer Entwicklung im 20. Jahrhundert. Die Prinzipien der Theorie der literarischen Rezeption werden vorgestellt. Der Ort der Rezeption in der semiotischen Theorie und die Rezeption der Theaterstücke in der Gegenwart werden diskutiert. In einem historischen Rückblick wird das Verhältnis Publikum/Bühne illustriert und es folgt eine Abhandlung der Rezeption und der Rolle des Zuschauers. Episoden, die mit dem kulturellen Austausch im westlichen Theater und den Innovationen in Bezug auf den Zuschauer verbunden sind, werden vorgestellt. Die unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs Kultur und seine Anwendungen werden abgehandelt. Die brasilianische Kultur charakterisiert sich unter der Optik des Identitätskonzepts. Es wird ein Profil der aktivsten Dramaturgen von Dramen in deutscher Sprache gezeichnet, dem eine Tabelle zugrunde liegt, auf der Titel/Name des Stücks, Jahr, Autor und Regisseur der jeweiligen Inszenierungen verzeichnet sind. Darüberhinaus gibt es noch Fotos der genannten Inszenierungen ebenso wie die Reproduktionen von einigen Programmen von Stücken und dem Aufführungsplan des Instituto Cultural Brasil Alemanha / Goethe-Instituts / seit den 70er Jahren.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	14

CAPÍTULO 1

HERMENÊUTICA, ESTÉTICA E RECEPÇÃO	19
I – Definição e pré-história da hermenêutica	20
II – A hermenêutica no século XX	28
III – A reflexão fenomenológica em Merleau-Ponty	41
IV – Outros herdeiros da hermenêutica	44
V – Nietzsche como visionário do teatro	46
VI – Princípios da Recepção Literária: origem, principais autores e idéias	49
VII – A teoria da recepção literária enquanto teoria estética	52
VIII – A teoria da recepção literária sob a ótica de Saringen, autora dedicada à teoria da recepção teatral	53
IX – A recepção de obras literárias estrangeiras	55
X – A encenação de obras estrangeiras e suas implicações	56
XI – Concretização e atualização de obras de arte	58
XII – Contributos para uma estética da recepção teatral	59
XIII – O lugar da recepção na semiótica teatral	61
XIV – Estética, comunicação, recepção e sensibilidade	68
XV – Algumas reflexões sobre os modos de recepção do teatro contemporaneamente	70

CAPÍTULO 2

EM CENA, O ESPECTADOR	75
I – Disposição de palco/platéia ao longo da história	75
II – A bordagem da recepção pela teoria do teatro num apanhado histórico	88

III – O desenvolvimento de métodos de treinamento para atores e sua relação com o público	97
IV – Considerações complementares sobre a recepção do teatro	103
V – A Descoberta do Espectador	105

CAPÍTULO 3

A ENCENAÇÃO DA CULTURA	111
I – Breve histórico do intercâmbio cultural no teatro ocidental	111
II – O espectador e as inovações no teatro do século XX	113
III – Os diferentes usos e sentidos do termo cultura	116
IV – Cultura e Brasil	119
V – Cultura, arte e política	124
VI – Cultura e identidade	126
VII – Cultura e baianidade	129
VIII – Perfil de alguns encenadores dos dramas de língua alemã na Bahia	131
IX – A chegada da dramaturgia de língua alemã na Bahia	178
CONCLUSÃO	192
BIBLIOGRAFIA	201

APRESENTAÇÃO

O teatro é uma das formas de comunicação artística mais antigas de nossa civilização. Essa atividade que há milênios exerce fascínio sobre a humanidade me fez ingressar no curso de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA em 1987.

Minha primeira ida ao teatro aconteceu apenas no início da minha fase adulta. E de forma casual. Atraído pela aglomeração de pessoas defronte à Sala 5 da Escola de Teatro da UFBA, nas minhas primeiras aventuras no bairro boêmio do canela, quis saber o que estava acontecendo. Fui informado que se tratava da apresentação de uma peça, *Em alto mar*¹. Um convite me foi oferecido. Com grande curiosidade entrei na pequena sala onde cada pedaço era disputado. Sentado no chão, um universo absurdo, estranho e fascinante se “descortinava” diante de mim (apesar do teatro não ter cortina).

Posso considerar que foi uma das experiências mais marcantes que vivi e que determinaria meu novo lugar no mundo. Era o ano de 1985 e não havia ainda decidido o que estudaria na Universidade. Fui estreitando relações com as atividades da Escola de Teatro da UFBA, fazendo cursos na Fundação Cultural do Estado e dois anos mais tarde, após uma experiência como ator numa montagem de graduação, me tornava aluno daquela Instituição.

À medida que me envolvia com o labor teatral, a reflexão sobre o teatro enquanto fenômeno de comunicação me intrigava mais e mais. Especialmente as questões concernentes à relação obra/espectador: Quais os motivos que contribuíam para um maior interesse do público por este ou aquele espetáculo?

Paralelamente ao curso de Interpretação em Artes Cênicas, tive a oportunidade de trabalhar em projetos de formação de platéia junto a escolas do ensino médio, coordenado pelo Professor Sérgio Farias, quando novas questões sobre o assunto se apresentavam nas conversas com os interessados alunos da periferia de Salvador.

Enquanto isso presenciava também as mudanças do mercado profissional em Salvador, num período onde o público, atraído por algumas montagens que exploravam um caráter jocoso, voltava a lotar as salas, despertando os profissionais para a viabilidade do teatro como atividade remunerada.

Após o curso na Faculdade, participando como ator em uma montagem promovida pelo Instituto Goethe, do texto escrito pelo alemão Tankred Dorst (*Merlim ou a terra deserta*), me surpreendi com a boa receptividade do público e o seu interesse por tema e personagens tão distintos daqueles presentes em nossa cultura, ao contrário do que apresentavam outras encenações de grande repercussão na cena local.

Porém, uma situação vivida na cidade de São Paulo durante a temporada de *Merlim* me intrigou sobremaneira: a publicação de uma crítica favorável ao espetáculo em jornal de grande circulação, que muito influenciou a lotação do teatro nas apresentações que se seguiram.

¹ Texto do polonês Slawomir Mrozek sob direção de Ewald Hackler.

Através destas e outras experiências, todas ligadas ao fenômeno da recepção, pude compreender a complexidade que a relação obra/espectador estabelece.

A realização do Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia me permitiu entrar em contato com alguns princípios da teoria estética e da teoria da recepção. Desde então pude entender mais um pouco sobre o fenômeno da comunicação, a partir do viés da recepção, ou, mais especificamente, sobre o lugar do receptor em sua relação com uma determinada obra de arte.

Quando analisava as obras cinematográficas dubladas, veiculadas em TV, objeto do meu estudo no referido mestrado (Ver Cajaiba, 2000), pretendia mostrar, inicialmente, o quanto a polêmica substituição de sons que se opera nestes casos interferia na obra de maneira a distorcê-la. Se assim tivesse procedido, estaria restabelecendo uma antiga e bem explorada discussão sobre forma e conteúdo nas obras de arte, que remetia às “formas puras do belo” do romantismo alemão.

Graças ao conhecimento da teoria da recepção, pude compreender (grosso modo) que, mesmo sofrendo esta ou aquela interferência, os referidos filmes dublados dispunham de grande aceitação do público, e que isso não os tornavam menos “legítimos” do que as suas versões com som original. Percebi, então, outra dimensão do receptor. De repente me pareceu inútil argumentar que a modificação de um determinado elemento do filme interferia no seu valor enquanto obra artística. Compreendi, sobretudo, que este valor, muitas vezes, era conferido pelo fruitor, independentemente do que propunham as consagradas análises feitas por renomados teóricos das estéticas do cinema. Minha abordagem da recepção dos filmes dublados, por isso, ganhou novos contornos. Constatava que a fruição de um filme, mesmo dublado, permitia ao sujeito uma experiência estética. E que a mim não cabia valorar ou mensurar essa experiência. Minha compreensão da relação obra/espectador também ganhou novas dimensões.

O universo teórico ao qual fui apresentado pelo professor Monclar Valverde nas disciplinas que abordavam as teorias ligadas à filosofia estética, durante o curso do mestrado, continuava me instigando e desafiando sobremaneira. Minha experiência, em duas áreas distintas de conhecimento – artes e humanidades – mas ao mesmo tempo tão próximas, provocaram-me o desejo de analisar a experiência teatral – em lugar da experiência do cinema – sob a luz das referidas teorias. Por isso proponho aqui uma abordagem das encenações dos dramas de língua alemã em Salvador e da recepção destas obras.

Meu contato com a língua alemã se inicia com o interesse pelo universo onírico, pela atmosfera inusitada que integrava a programação (especialmente a parte gratuita) do Instituto Cultural Brasil Alemanha. Mesmo no final da década de 1980 – comparado ao período “áureo” da década de 1970, como muitos se referem – as experiências ali vividas cingiam meu imaginário despertando-me para novos sentidos do mundo. O fato de me sentir atraído pela produção cultural ali presente, como dito, também despertava uma atração pela língua alemã. O aprendizado de uma língua estrangeira já incorporava meu universo de interesse.

Foram anos dedicados ao idioma alemão, o que para mim foi e continua sendo um grande desafio. No Instituto Goethe em Salvador, através da colaboração da secretária de cursos, Neide Gomes, tinha sempre uma bolsa trabalho, o que me permitia ir sempre adiante apesar das intempéries financeiras comuns à vida de estudante. Era incentivado por professores como Ilona, Antonieta, Lícia, Carmen, Osmar, Adriana,

entre outros. Também na Faculdade de Letras da UFBA, com Carola Rap, ia ganhando cada vez mais intimidade com a língua.

Uma palestra do Professor Henry Thorau (1984) da Universidade de Trier, na Escola de Teatro da UFBA, por volta de 1992, sobre a estrutura do teatro alemão, me despertou o desejo de conhecer aquela realidade de perto. Mas àquela altura já havia ultrapassado a idade limite para ser aceito num dos conservatórios de treinamento de atores. Meu interesse pela práxis teatral, até então, era maior que o interesse pela teoria.

No final do ano de 1999 – após o mestrado, quando meu interesse pelo universo teórico se sobrepôs ao interesse pela prática – fui contemplado com uma bolsa de estudos do próprio Instituto Goethe para um curso intensivo da língua alemã no período de dois meses, na cidade de Mannheim. Já havia feito uma viagem anterior às cidades de Trier e Berlim. Ao visitar a *Humboldt Universität - HU*, em Berlim, fui acometido por um desejo de estudar ali e dessa forma aplicar o conhecimento da língua alemã até ali adquirido. Em 2001, contemplado com uma bolsa de doutorado-sanduíche do DAAD, fui acolhido pela Universidade Livre de Berlim (*Freie Universität Berlin – FU-Berlin*), no Instituto de Música e Ciências do Teatro, onde a teoria das artes cênicas tem lugar mais privilegiado que na HU.

O projeto nasceu da seguinte convergência de interesses: dar os primeiros passos em direção ao conhecimento das teorias relacionadas à filosofia estética e à hermenêutica; investigar a possibilidade de aplicar estas teorias às artes cênicas; aperfeiçoar o conhecimento da língua alemã para abrir as possibilidades de acesso à bibliografia; assistir na Alemanha às encenações de dramas que tivessem sido apresentados em Salvador; experimentar o confronto com o outro, objeto do meu interesse, ou seja, com a cultura alemã.

Foram quatro meses na cidade de Bremen para o aperfeiçoamento do idioma e dois anos em Berlim para cursar disciplinas na FU, quando a minha capacidade de interpretação era explorada ao extremo. Em muitos momentos sentia a presença de Hermes, como se estivesse diante das esfinges e de seus enigmas. E não me refiro às visitas ao Pêrgamo, museu de arte antiga onde se encontram os portões da Babilônia. Falo do desespero a que as situações, a que os mal entendidos que a fase de aprendizado da língua me expunham. Após o período de turbulência, reencontrei a tranqüilidade nos acervos das seguintes instituições: Biblioteca Geral, Biblioteca do Instituto de Ciências do Teatro, Biblioteca do Instituto de Filosofia, da FU, Biblioteca Nacional, Instituto Ibero Americano e Instituto Latino Americano, todos em Berlim.

Havia também os momentos ainda mais aprazíveis como a ida ao teatro quando assisti, entre outras, as seguintes montagens: *Merlim*, com direção de Burkhard, *Na selva das cidades* com direção de Alexander Krebs e *Woyzeck* com direção de Thomas Ostermeier, no *Schaubühne*; *O casamento do pequeno burguês* com direção de Philip Tiedemann e *Leonce e Lena* com direção de Bob Wilson no lendário *Berliner Ensemble*; *Mãe Coragem* com direção de Peter Zadek no *Deutsches Theater*. Era impossível não ser remetido às experiências do contato com as encenações soteropolitanas para os mesmos textos, que já havia assistido.

Na tentativa de conhecer mais sobre o teatro alemão recorri à videoteca do Instituto de Ciências do Teatro da FU, cujo acervo ultrapassa 30.000 títulos. Não consegui ir adiante das primeiras tentativas. Era grande o enfado diante da TV, mesmo assistindo às montagens históricas com grandes nomes do teatro europeu. Convencia-me, assim, que nada substitui a experiência sensível vivida *in loco*, argumento irrefutável

para defesa das artes cênicas. Mas entendia o entusiasmo daqueles que disputavam comigo um lugar na sala de vídeos para proceder suas análises semiológicas.

A experiência como assistente de direção no I Festival de Dança Brasileira Contemporânea em Berlim – Brasil Move Berlim, no ano de 2003, me permitiu “ver o outro lado da moeda”: a presença dos produtos artísticos culturais brasileiros na Alemanha através dos espetáculos de dança apresentados por grupos como o Cena 11 (Florianópolis), Quasar (Goiânia), CiaSeraquê? (Belo Horizonte), Viladança (Salvador) e dos solistas Ivani Santana (São Paulo) e Antonio Nóbrega (Recife) levaram um Brasil distinto entre si e distinto também da reprodução de clichês, comuns nessas relações de intercâmbio.

A recepção calorosa aos espetáculos, que tiveram todas as apresentações esgotadas dias antes, a disputa por vagas nos *workshops*, a presença de grande número de pessoas nas palestras, mesas redondas e conversas com os artistas fizeram do evento um grande êxito. A boa repercussão colaborou para a realização de uma nova edição a ser realizada em abril próximo, que está em fase de produção. Mais uma vez me deparava com questões ligadas à recepção do outro (neste caso o Brasil como o outro), como acontece com a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia.

Ao colaborar com a organização das discussões sobre a dança no Brasil, entrava em contato com aspectos de interesse para este projeto, como a discussão sobre identidade, sobre as características da cultura e da corporeidade brasileira, sobre as condições de produção lá e cá, sobre as diferenças regionais, entre outras. E mesmo não se tratando da encenação de dramas, me mantinha próximo ao universo teórico de interesse deste trabalho, através da troca cultural que o festival promovia.

Durante a estadia na Alemanha minha identidade foi colocada em cheque algumas vezes. Mas uma situação se tornou recorrente: quando era apresentado a outras pessoas – “falando como um gringo” como observou Hackler ao me ouvir no seu idioma materno – ouvia a pergunta: “Você vem da Itália”? (*Kommst du aus Italien?*). Essa foi também a primeira pergunta que me foi feita na chegada ao Instituto Goethe de Bremen. Sabia que o sotaque estrangeiro me denunciava, mas ele não se parecia ao sotaque italiano dos meus colegas de curso. Meu sotaque estava distante de reproduzir aquela deliciosa melodia que os italianos guardam ao falar o idioma *tedesco*, pensava. Mas, ao que tudo indica, as pessoas se apraziam com o jogo de tentar adivinhar a origem do estrangeiro, do estranho, do outro. Era preciso identificar-me o quanto antes. Mas porque vir da Itália, e porque a reiteração da pergunta? Talvez por causa do nome com o qual me apresentava: Cláudio (do latim *Claudius*, o manco, aquele que claudica).

Em outro episódio, fui indicado por um amigo brasileiro para participar da filmagem de uma cena para um programa de TV onde aconteceria uma festa típica brasileira com caipirinha e samba, num clube latino. “Tem que ir com uma camisa colorida” avisou meu amigo que atendia ao apelo do produtor de elenco para que levasse o maior número possível de brasileiros. Fui barrado no meu próprio baile sob a acusação de que não parecia brasileiro. Tirei o gorro e meus pesados casacos, exibi minha camisa colorida, tentei argumentar, falei em português, sambei, joguei capoeira, mas não fui aceito.

Sem identidade, vaguei mais algum tempo pela capital da Alemanha (com aquela mesma sensação dos anjos de Wenders em *Céu sobre Berlim*) e retornei à Bahia para recuperá-la e defendê-la.

INTRODUÇÃO

A expressão “dramas de língua alemã” será recorrente neste trabalho. Por isso se faz necessária uma definição para o termo drama. A escritora e professora de dramaturgia da Escola de Teatro da UFBA, Cleise Mendes (1995), tem colaborado para a discussão que envolve o “drama e a catarse” através de algumas publicações. Em *A estratégia do drama* ela propõe a seguinte definição:

O drama é uma forma artística extremamente persuasiva e envolvente, pois imitando a ação por meio da linguagem, faz com que a linguagem desapareça, transformada em ação, chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador (op. cit., 29).

Ou ainda:

A linguagem no drama está sempre associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana. A participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, desse recorte sensível, antropomórfico, desse enraizar de cada palavra num desejo e numa intenção.

No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz, de onde vem a dificuldade de encará-lo como texto e o engano de ver no diálogo e nas indicações cênicas uma espécie de “notação teatral”.

O que o texto dramático exhibe de forma mais nítida que outras formas literárias é uma *metáfora cênica* construída pelos vários níveis de sua estrutura basicamente verbal (id., 31-32).

A “metáfora cênica” referida por Mendes – pode-se objetar – tem sido a maior responsável pelo trânsito dos textos dramáticos pelo mundo. Esse universo metafórico abre precedentes para novas metaforizações, fazendo com que um mesmo drama se transforme em tantos outros, como acontece quando um encenador baiano se decide pela encenação de um texto dramático de língua alemã. A ele, mais que outra coisa, importa a possibilidade de operar metáforas.

Em sua tese de doutoramento, *A gargalhada de Ulisses*, Mendes (2001) escreveu: “A platéia se vingava de certos tipos sociais ou padrões repressivos...” (301).

Em 14 de setembro de 2002, no Jornal O Globo, Arnaldo Jabor descreveu suas impressões após assistir ao filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles: “Fui ver o filme e saí modificado. Nós não vemos esse filme; esse filme nos vê”. Jabor parece corroborar o pensamento de Manoel de Barros (2001) que em seu poema, *Uma didática da invenção* afirmou: “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”.

A vingança da platéia descrita por Mendes pressupõe uma ação, que vem do desejo de vingar-se. Para realizar esse desejo é preciso “agir”. Pode-se inferir que ela crê na platéia como agente, como defenderam

vários encenadores e teóricos do teatro, que serão abordados no capítulo 2 deste trabalho.

Para que o filme nos veja – como propõe Jabor – é preciso que alguma luz incida sobre nós como incide na tela para que vejamos o filme.

Essa inversão de lugares não é comum nas abordagens da relação obra/receptor. Até o surgimento da teoria da recepção – como será discutido com detalhes no capítulo 1 – as discussões sobre os fenômenos artísticos se pautavam, majoritariamente, nas questões forma/conteúdo, ignorando-se ou menosprezando-se o papel do receptor.

Mas antes do *boom* promovido pela teoria da recepção, como também será mostrado, as questões concernentes à relação obra/espectador já integravam as reflexões da hermenêutica filosófica e da filosofia estética.

A abordagem dos dramas de língua alemã sob a luz de alguns princípios teóricos da hermenêutica e da recepção literária impõe uma aproximação do teatro à filosofia. Como advertiu o professor de teoria do teatro da Universidade de Frankfurt, Hans-Thyges Lehmann (2003), em palestra proferida e publicada no Brasil, “essa é uma questão central” para as artes cênicas, que se acostumou a pensar com conceitos, esquecendo-se que pintar, dançar, representar é também uma forma de pensar. E propõe:

É isso que devemos evitar, e isso é que faz com que o discurso acadêmico sobre o teatro se tornasse tão monótono, enquanto alguns filósofos desenvolveram uma teoria muito mais genuína, e próxima da arte, do que das pessoas que estavam se ocupando do teatro (Lehmann, op. cit., 18).

Para Lehmann há muitos nomes nos quais se pode apoiar para se promover esta aproximação: Derrida, Deleuze, Lyotard, Althusser, Nietzsche, Gadamer, Heidegger, Walter Benjamin, Adorno, foram alguns destes nomes citados por ele. E complementa:

O pensamento sobre o teatro, hoje, seria impossível sem alguns desses nomes que eu citei. E essas pessoas não são teóricas de teatro ou de literatura, mas são filósofos e estabelecem um campo de referência filosófico dessa discussão de que nós sempre vamos necessitar. Esses dois caminhos são importantes: a reflexão filosófica e também o aprofundamento nos fenômenos estéticos. Devemos esperar uma inspiração recíproca desses dois caminhos, mas não tentar aplicar uma coisa sobre a outra simplesmente (id., 18).

Tal objetivo – contido no grifo acima – será perseguido neste trabalho. Mas não é tarefa das mais simples.

Este trabalho não traz a contribuição de autores ligados à Faculdade de Filosofia da UFBA ou de outros autores filósofos baianos (com exceção de Monclar Valverde, hoje ligado à Faculdade de Comunicação). Eles certamente poderiam oferecer contribuições valiosas para as reflexões que serão feitas aqui. O fato de ter escrito a maior parte do trabalho em Berlim contribuiu para isso. A exigüidade de tempo após o retorno para a Bahia é outro motivo.

Desde a década de 1970, como será mostrado através de um passeio pela agenda cultural do ICBA no último capítulo deste trabalho, as discussões sobre hermenêutica e filosofia estão presentes na Bahia. O

mesmo acontece com a teoria da recepção explorada por professores do Instituto de Letras da UFBA. A professora Evelina Hoisel (1996), só para citar um exemplo, escreveu *A leitura do texto artístico*, artigo que discute as condições de recepção de alguns dramas sob a luz da teoria da recepção de Jauss e das idéias de Umberto Eco em sua *Obra aberta*. A possibilidade de estabelecer este diálogo num futuro próximo, contudo, não está descartada, já que este é apenas o primeiro passo em direção aos propósitos deste trabalho: dialogar com possíveis interlocutores.

A abordagem do universo teórico acima referido não tem a pretensão de ser inaugural. Pode-se argumentar, contudo, que o cruzamento da hermenêutica e da teoria da recepção com a teoria das artes cênicas produzida no Brasil, não é tão freqüente.

O capítulo 1, especialmente no que diz respeito à hermenêutica, possui um caráter didático e retrospectivo, o que reflete também a tentativa do autor em estreitar relações com a terminologia das ciências filosóficas com a qual, até então, só tivera contatos superficiais.

Como se tratam de questões que atravessaram três milênios, vários autores serão mencionados. Mas apenas os princípios de interesse ao universo da abordagem do eu e com o outro, consolidados a partir do final do século XIX merecerão maior atenção, por integrarem os objetivos principais da investigação a que se propõe o trabalho.

A discussão das idéias aqui expostas abre muitos outros *links* (dito numa linguagem bem atual). Cada interlocutor, como propõe a teoria da recepção, será mobilizado por seu “horizonte de expectativa”, o que pode remeter ainda à idéia de lacunas – não no sentido iseriano de lacunas do texto de ficção a serem preenchidas pelo leitor e sim no sentido da ausência de importantes autores como Umberto Eco, Roland Barthes, Paul Cornfeld, Allan Finkelkraut (e sua concepção do *Volkgeist*), de uma referência menos superficial a Chklovski e demais formalistas russos ou à vanguarda norte americana da década de 1960, só para citar os exemplos surgidos dos primeiros contatos deste trabalho com alguns interlocutores.

Outras discussões que foram previstas também ficarão de fora: a da “teoria da formatividade” elaborada por Luigi Pareyson (1989) na Itália e do “conceito de atmosfera” proposto pelo filósofo contemporâneo alemão, Gernot Böhme (1995,1999,2001). Mas eles apenas atualizam os princípios filosóficos que serão expostos. E acredita-se que os princípios que serão apresentados através de vários outros autores já sejam suficientes para iniciar a discussão sobre os cruzamentos teórico e cultural que constitui o universo de interesse aqui proposto.

No capítulo 2 será feito um retrospecto da teoria e da história do teatro com ênfase nas relações palco/platéia, espetáculo/espectador, tentando-se evitar a dicotomização até então característica dessa relação.

A abordagem conceitual das diferenças entre os gêneros dramático e épico, listados a seguir, são muito importantes para entender o novo papel do espectador que se delineia nas primeiras décadas do século XX. Estas diferenças são também responsáveis por um modo de se fazer teatro que inovou os procedimentos das artes cênicas em toda a sua estrutura. Através deles se pode entender também por que a presença dos dramas de Brecht é a mais freqüente entre aqueles encenados na Bahia.

O teatro sem fronteiras de Brecht também produziu teoria. Foi ele o primeiro autor a esquematizar os princípios do teatro épico que vinham se esboçando através de outros teatrólogos, como será esclarecido ao longo do capítulo 2. As regras normativas do drama neoclássico que predominavam desde o Barroco, impregnadas de moralidade e sob forte influência do decôro pequeno burguês foram superadas pela ideologia do “teatro político” de Piscator e do “teatro épico” de Brecht. Desde então o espectador foi submetido a uma nova escola. São estas as principais diferenças:

Gênero Dramático	Gênero Épico
Incorpora o evento	Conta o evento
Envolve o espectador na ação, ele apenas contempla	O espectador contempla, observa e julga
A ação consome a atividade do espectador	A ação incentiva a atividade e a tomada de decisões
Transmite emoções	Transmite conhecimento
A condição do homem é imutável	O homem é mutável que muda o homem
Cenas encadeadas	Cenas autônomas
Natureza causal	Natureza não causal
Mundo como ele é	Mundo como ele pode ser (utopia)
Homem e psiquê. Problemas individuais	Homem ser social. Problemas coletivos
Conflitos espirituais	Conflitos entre homens
Público de raciocínio passivo Ilusão	Passividade e ilusão devem ser quebradas
Representa grandes homens, heróis	Homens grandes são vistos sob a perspectiva do outro, de baixo, sob ângulos incomuns

(Brecht, 1930, 407)

A presença da dramaturgia de Brecht no Brasil começa no final da década de 1950 e se intensifica a partir do final da década de 1960, época da ditadura militar. O caráter político-social de sua obra é fator determinante para sua recepção. Mas, como confirma o chavão, “em Brecht não é possível distinguir o artista do político”.

Para a divulgação e análise da obra de Brecht no Brasil, um time de paulistanos (ou pessoas que vivem ou viveram em São Paulo) – em grande parte ligados à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP – tem tido um papel determinante tanto na apresentação como na análise e atualização das obras e das idéias do teatrólogo alemão. São responsáveis também, direta ou indiretamente, pelas encenações de sua dramaturgia na mega São Paulo e em outros estados, ao realizarem várias traduções dos dramas brechtianos.

Obras organizadas ou escritas por autores como Fernando Peixoto (1987, 1989, 1990), Ingrid Koudela (1991, 1992, 1996), J. Guinsburg (1992), Gerd Bornheim (1992), Sábato Magaldi (1987), entre outros, têm dado conta do importante papel de Brecht para o teatro no Brasil e no mundo.

Koudela (2003) atualmente se ocupou também com outro teatrólogo alemão, Heiner Müller, através da publicação de *Heiner Müller, o espanto no teatro*. Ele foi contemporâneo e amigo pessoal de Brecht e é considerado por muitos como seu herdeiro direto.

Outro teatrólogo que se deixou influenciar por Brecht e que teve também um importante papel para sua recepção na época da ditadura militar foi Augusto Boal. Ele foi além da noção de espectador que observa e julga, prevista por Brecht, e cunhou o conceito de ator-espectador que integra o seu teatro do oprimido. A vida e obra de Boal foi objeto de estudo da tese de doutoramento da Professora da Escola de Teatro da UFBA, Antonia Pereira (1998, 1999), defendida na Universidade de Toulouse-le Mirail, na França. As questões relacionadas ao espectador-ator são também discutidas por ela.

Em *A poética do oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais*, Pereira questiona a noção de ator-espectador do teatrólogo brasileiro, lembrando que, apesar das modificações que o teatro do oprimido sofreu ao longo dos anos, dois objetivos se mantiveram intactos: 1) “o de transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática” e 2) “nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar o futuro” (Pereira, 1988, 152).

Apesar da repercussão que alcançou em alguns países da Europa, especialmente na França, não se pode dizer que a noção boaliana de ator-espectador integre a recepção dos dramas de língua alemã em Salvador. As encenações destes dramas acontecem dentro dos padrões tradicionais de encenação, os quais são combatidos por Boal e por sua poética do oprimido. Apesar disso, a discussão trazida pela autora é fundamental para entender o papel do espectador na contemporaneidade.

O capítulo 3 faz uma discussão de conceitos caros para este trabalho como o de cultura e de identidade. Apresenta também um levantamento das montagens dos textos de língua alemã. Através de entrevistas feitas para este trabalho, os encenadores que contribuíram e continuam contribuindo para a presença dos dramas de língua alemã na Bahia tecem considerações sobre a relação do eu com outro.

Ao final do capítulo um passeio visual através das agendas culturais que divulgavam os eventos promovidos pelo ICBA ao longo das últimas quatro décadas dá uma noção do importante papel desta instituição para o diálogo cultural que vem sendo mantido entre Brasil e Alemanha, mais freqüentemente, mas também com a dramaturgia oriunda de outros países de língua alemã.

CAPÍTULO 1

HERMENÊUTICA, ESTÉTICA E RECEPÇÃO



Hermes: traje e máscara

I – Definição e pré-história da hermenêutica

Como definir a ciência da compreensão, da interpretação, a hermenêutica? Que significados carrega esta palavra tão estranha ao atual universo do conhecimento comum, ao qual, pelo que se supõe, ela esteve originalmente ligada? Quais as associações possíveis de uma ciência de origem religiosa-filológica-filosófica a um trabalho que, como este, pretende refletir sobre a encenação de textos de língua alemã em Salvador? O quanto hermenêutica e teatro, além do fato de ambos estarem originariamente relacionados à Grécia Antiga, teriam em comum? Como é possível associá-los ou dissociá-los?

Em sua obra *Perfis essenciais da hermenêutica*, Mauricio Beuchot (1999) descreve-a como a disciplina da interpretação que se coloca em função do ato mesmo de interpretação, que mostra tanto o tipo de pergunta que coloca, como o caminho pelo qual responde. Para ele, a hermenêutica pode ser tomada tanto como ciência, como quanto arte de interpretar textos. Tanto os escritos como também os falados e os atuados, de acordo com Paul Ricoeur (1994), que referia-se ao texto designando-o como escrito, como diálogo e como ação significativa.

A hermenêutica, segundo autores como E. Betti e Ortiz-Osés, reproduzida por Beuchot (1999), se divide em três partes:

- 1) A transitiva ou recognoscitiva, como a filológica ou historiográfica, cuja finalidade é o entender em si mesmo (compreender);
- 2) A transitiva, reprodutiva ou tradutiva, como a teatral e a musical, cuja finalidade é fazer entender (explicar);
- 3) A normativa ou dogmática, como a jurídica e a teológica, cuja finalidade é a regulamentação do fazer (aplicar).

Assim, de acordo com a concepção de Beuchot (op. cit.), a hermenêutica não seria uma ciência puramente teórica nem puramente prática, e sim um misto de teoria e práxis. E, como toda teoria, ou como todo saber, implica em penetrar, em registrar, em intervir, o que pressupõe ainda uma unidade interna entre saber e modificar.

É classificada ainda como hermenêutica *docens* e hermenêutica *utens*; pode-se falar de uma hermenêutica sincrônica e de outra diacrônica – desde que se envolva a busca da sistematização ou historicidade de um texto; ou se pode referir também a uma hermenêutica paradigmática ou sintagmática – dependendo do tipo de leitura que se pretenda para um texto, se superficial ou profunda.

Por fatores como estes a hermenêutica é tradicionalmente associada a uma certa sutileza, que segundo Gadamer (In: Beuchot, op. cit., 5-14) teve sua origem na Idade Média. Mas desenvolveu-se no Renascimento e passou a caracterizar certo comportamento científico/interpretativo: o de sempre encontrar uma possibilidade de interpretação onde os outros não a vejam. Este comportamento deu origem à teoria das distinções, lembram os autores.

Referir-se a uma “metodologia hermenêutica” pressupõe certas implicações, pois, como se verá adiante, ao escrever *Verdade e método*, Gadamer (op. cit.) critica exatamente a limitação que os métodos possam provocar, obnubilando as sutilezas, impedindo de ver o que os outros não vêem.

Mesmo assim Beuchot (id.) descreve a hermenêutica como uma metodologia caracterizada por três

passos, ou três modos de sutileza, cuja origem está associada à hermenêutica clássica teológica e filosófica e que mantém sua terminologia em latim. São elas: 1) a *subtilitas intelligendi*, ou *subtilitas implicandi*, 2) a *subtilitas explicandi* e 3) a *subtilitas applicandi*. Foi a partir destas definições que Gadamer (id.) desenvolveu sua noção de pertença (*Zugehörigkeit*) e de distância (*Verfremdung*).

De forma similar, Ricouer (In: Piva, 1999) desenvolveu sua noção de “apropriação” e de “distanciamento”, conceitos caros dentro do procedimento hermenêutico, que ainda serão abordados adiante.

Mas Beuchot (ib.) faz um alerta para a reflexão e discussão destas noções, que como denuncia a própria grafia em latim, já incorporava obras produzidas em séculos anteriores. Tais noções reaparecem com força na obra de Schleiermacher, que, por volta do ano de 1803, fez um resgate do procedimento hermenêutico, reconstituindo suas primeiras linhas, outrora esboçadas em algumas obras produzidas na Grécia Antiga – especialmente as do filósofo Platão e do seu discípulo Aristóteles.

Desde então se deu início a um desenvolvimento e aprofundamento do tema, o que se seguiu especialmente através de outros filósofos como Dilthey, Heidegger e por fim, de Gadamer, ex-aluno deste último. A partir destas contribuições, então, a hermenêutica passou a conquistar espaço e interesse crescentes no universo acadêmico. As ciências do espírito (*Geisteswissenschaft*), ou ciências humanas, especialmente a filosofia e posteriormente as ciências literárias, centraram nesse campo de estudos sua atenção. Assim ela conquistou autonomia enquanto disciplina e este interesse gerou um grande número de discussões e inúmeras obras dedicadas ao tema.

Hoje, no que se refere ao Ocidente, não se pode conceber o ensino da filosofia sem considerar os fundamentos da hermenêutica, especialmente presentes em obras como *Ser e Tempo*, de Heidegger, ou *Verdade e método*, de Gadamer.

A hermenêutica deixou de ser associada predominantemente à interpretação das escrituras sagrada e jurídica, e os princípios de uma hermenêutica universal, que vinham se esboçando desde o século XVII, se desenvolvem e se consolidam no século XX, através destes pensadores.

Especialmente após Gadamer, ela tem papel importante no desenvolvimento da teoria da recepção literária, que por sua vez oferece novos contributos para a teoria estética e, conseqüentemente, para a teoria da comunicação. E estes, como será mostrado, são aspectos de fundamental importância para a discussão a que se propõe este trabalho.

A obra *Verdade e método* pode ser considerada um marco da filosofia hermenêutica. Mas antes de Gadamer e de outros autores que se dedicaram ao tema no século XX, vários acontecimentos pontuaram o desenvolvimento desta ciência, desde sua longínqua origem. E merecem ser aqui resgatados:

Na Grécia, como relata Ferraris (2000) a *arte da interpretação (hermeutike techné)* “designava a atividade de levar as mensagens dos deuses aos homens”. A hermenêutica descreve, assim, a princípio, um anjo, um mensageiro. Tais referências são verificáveis em obras de Platão, quase sempre relacionadas à interpretação de oráculos, ou dos ditirambos, que até então eram considerados como mensagens dos deuses aos humanos.

Por isso, etimologicamente, a palavra remonta ao deus grego Hermes, que seria o mensageiro de tais palavras/mensagens divinas. Hermes se incumbia da tradução destas mensagens e cumpria a tarefa de conectar estes dois mundos, de deuses e humanos.

Através de Hermes os seres humanos alcançavam o conhecimento daquilo que não se revelava pelos caminhos evidentes. Sem Hermes a comunicação entre homens e deuses ficaria truncada ou impossível. Ele era o símbolo da capacidade lingüística, da capacidade de traduzir e compreender (Cf. Tiburi, 2000).

Uma analogia de Hermes ao Thoth¹ egípcio, inventor da escrita, e com Mercúrio (“deus do intercâmbio, do comércio e protetor dos ladrões”), do império romano, também é referida por Ferraris (op. cit.).

Contemporaneamente, no Brasil, especialmente na Bahia, onde, há mais de 400 anos, os escravos trazidos de diferentes regiões da África aportaram com diversas tradições religiosas fundamentadas nos orixás recriando-os no candomblé, religião hoje praticada majoritariamente por brasileiros afro-descendentes, e que, como na Grécia Antiga, é também de característica politeísta, costuma-se também fazer uma analogia entre Hermes e Exú², este último orixá do candomblé. Exú é o mensageiro entre os homens e o panteão dos orixás, ao qual também se deve pedir permissão para início de vários rituais sagrados.

Assim, é curioso notar que, em sua origem, a hermenêutica não ocupava uma posição eminente, por estar vinculada aos conhecimentos incertos, ligados ao senso comum, como os vaticínios dos oráculos, o que contribuía para excluí-la do âmbito científico, das ciências “certas”.

Apenas com a decadência do mundo clássico, que dava lugar às conquistas dos impérios, quando se expandiam a cultura e a língua gregas, surgiu a necessidade de “interpretar” o conhecimento que ia se tornando antigo. Através da *koiné* – espécie de língua grega (geral) comum formada por volta do século IV. a.C., que unia o grego antigo a diversos dialetos dos povos helenísticos do período greco-romano –, contudo, já não era possível compreender os ensinamentos de Hesíodo e Homero, por exemplo, que mantinham um papel determinante no período da *paidéia* clássica, mas também nos tempos subsequentes.

Assim surgiu a filologia helenística, que se desenvolveu especialmente na Alexandria dos séculos posteriores, com o objetivo de restaurar, emendar e glosar textos corrompidos ou muito antigos.

Note-se, contudo, que os sofistas, assim como a escola de Pérgamo e os estóicos já costumavam interpretar os textos clássicos de acordo com as crenças morais e os conhecimentos científicos da nova época.

¹ Conforme descrição encontrada no web-site www.euskalnet.net/graal, de autor não identificado, o Livro de Thot, em sua origem, é o livro sagrado dos antigos egípcios, composto de símbolos e hieróglifos nos quais se concretizava a sabedoria do mestre Thot, inscritos em 78 lâminas de ouro puro e que dava conhecimento aos demais. Thot, em seu papel de mantenedor e transmissor da tradição, é a representação do antigo sacerdócio egípcio, do princípio de inspiração supra-humano que formulava e comunicava o conhecimento iniciático. Trata-se de uma tradição egípcia que foi posteriormente revestida por uma forma helenizada na época alexandrina e associada ao Hermes grego.

² Segundo uma descrição contida no web-site www.orixas.com.br, sobre o candomblé e o batuque, Exú é o senhor dos caminhos, aquele que leva e traz, que faz as pessoas se encontrarem ou se distanciarem. É quem faz com que os ritos sejam cumpridos. É o principal responsável pela ligação do mundo espiritual ao mundo material (orun-ayê). Está sempre entre os caminhos, guardando, indicando. Não se faz nada no candomblé ou nação antes de agradar Exú, pois é o único orixá que faz o elo de ligação entre nós humanos e os demais orixás, tanto na passagem, como na comunicação, por isso é considerado o mensageiro. Exú é um orixá tão importante quanto todos os outros orixás. Por ser mais ligado com o mundo terrestre, possui certos costumes e temperamentos parecidos com os dos seres humanos. Exú é erroneamente associado ao diabo cristão, por ser um orixá que cuida dos caminhos percorridos por homens, orixás, espíritos etc. Sendo o elo de ligação entre esses mundos, Exú possui múltiplos contraditórios, sendo bom e mau, astuto, grosseiro, indecente, protetor, alegre, brincalhão, violento etc., ou seja, é o orixá mais humanizado do panteão, pois em seus arquétipos incluem-se as impurezas humanas. No ano de 2004 foram prestadas homenagens especiais a ele, que é também o padroeiro das artes cênicas. E como declarou a organizadora das homenagens do terreiro soteropolitano, axé opô afonjá, a agbeni Xangô, Cléo Martins, no jornal A TARDE de 22-10-2004, “Exu é por excelência o senhor das profundezas da alma, ele conhece profundamente a natureza humana e não há nada que transpareça mais isso do que o teatro”.

Mas a filologia clássica mantinha ainda sua preponderância e segue dominando, como se pode comprovar hoje através de importantes exemplos históricos: O mais significativo foi o desenvolvimento da hermenêutica religiosa, oriundo do interesse pelo livro dos hebreus – o Velho Testamento. Ela se junta à hermenêutica filológica e começa sua expansão. No seio do estado romano, da necessidade de se fazer uma correta interpretação de leis e códigos gregos, surgiu a hermenêutica jurídica, que originou o código de Justiniano.

Daí o advento do cristianismo, que se contrapunha ao princípio religioso grego de circularidade – onde as coisas estão destinadas a se repetir eternamente –, se impôs com seu princípio linear. Neste princípio a gênese está em Cristo, passando por seu sacrifício e se conclui com sua ressurreição.

Em relação aos pagãos, pode-se considerar que os cristãos, àquela época, seriam os “modernos”. O cristianismo, que, grosso modo, se pode relacionar à interpretação do antigo livro dos hebreus, ao se firmar como uma nova religião monoteísta, fundou também as primeiras bases para uma disputa entre antigos e modernos. Nessa disputa se esboçaria um importante fundamento hermenêutico, que somente muitos séculos depois ganharia força, se consolidaria enquanto “procedimento”: a necessidade de retirar o passado do esquecimento, porém, paralelamente, fazer valer os direitos dos novos tempos.

Desta forma, nada impediu que nos períodos posteriores, especialmente na Idade Média, predominasse a interpretação canônica dos textos, exatamente como vinha procedendo a filologia clássica³.

A partir do século XIV, o espírito de rebelião característico do Humanismo italiano, que era contrário ao comportamento da Antiguidade Clássica, tentava imprimir sentidos novos às traduções, numa vontade de entender os clássicos e de situá-los na época e na cultura que lhe eram próprias.

Mas o abismo imposto pela distância temporal, àquela altura, já era imenso, o que colabora para o surgimento de novas “conseqüências hermenêuticas” e de um problema fundamental, que norteará as futuras interpretações, como resume Ferraris ao afirmar que

o fato de que as maiores inovações da hermenêutica não chegam quando uma tradição parece clara e comunicada, porém quando se chama atenção para sua distância, de modo que se trata de substituir uma transmissão viva através de um renovado conhecimento filológico e histórico dos monumentos literários do passado (op. cit, 11).

Os princípios da filologia humanista, fundidos com os questionamentos religiosos que dominavam a Europa então, iriam promover uma profunda transformação que tem ecos até os dias atuais: “a reforma protestante”.

Ao afirmar que “somente a bíblia – e não a igreja e sua hierarquia – é depositária das verdades e da fé”, Lutero, em 1520, protagoniza uma das hermenêuticas secularizantes, o que, em termos, já vinha sendo discutido três anos antes em suas teses desenvolvidas em Wintenberg.

Ao realizar a tradução do Novo Testamento para o alemão, ao reinterpretar as antigas escrituras,

³ Em sua *Obra aberta*, Umberto Eco refere-se às quatro leituras permitidas para as Escrituras, na Idade Média, apontando-as como o início da abertura progressiva dos direitos do fruidor.

Martin Luther dividiu para sempre a igreja católica, abrindo caminho para novas interpretações. Para ele, os ensinamentos de Cristo deveriam ser acessíveis a todos. Ao produzir uma nova versão da bíblia, contribuiu também para o estabelecimento da unidade da língua alemã.

A discussão sobre a capacidade de entendimento do texto sagrado, sem auxílio da tradição, contrapondo-se à pretensão protestante, ganhará força através da igreja católica no período subsequente, cujo exemplo mais evidente ainda hoje se comprova pela publicação do cardeal Roberto Bellarmino, de 1593-96, *Disputas dos pontos controversos da fé cristã contra os hereges da época*.

Apenas em 1670, no sétimo capítulo do *Tratado teológico-político* de Spinoza, se retornaria à idéia segundo a qual a bíblia deveria ser interpretada da mesma forma que a literatura antiga, ou seja, sem escrúpulos religiosos.

Em 1654 se enseja o renascimento do termo hermenêutica e especialmente através de J. C. Dannhauer, que publicou a *Hermenêutica sagrada, ou método para expor as escrituras sagradas*. Nesta obra aparecem os esboços de uma hermenêutica universal.

A autonomia para interpretar, que se desenvolve com mais contundência no decorrer do século XVIII, e que junto à erudição e filologia instrumentais para a compreensão dos antigos, reforçará este caráter universal da hermenêutica.

Conforme Ferraris (ib.), isto se evidencia na obra *As linhas gerais da gramática, hermenêutica e crítica*, do filólogo G.A.F. Ast, de 1808, como também através da esfera da hermenêutica jurídica, proposta por Thibaut, em 1799.

Ast propunha a união da antiguidade grega com a cristandade, restaurando a unidade da vida poética, plástica e musical com a vida religiosa. Ele é também considerado um dos precursores do círculo hermenêutico, ao defender que somente a partir

do pressentimento da unidade do espírito, que se manifesta através da história, desde a antiguidade até o presente, se pode dar a compreensão. A lei fundamental de todo compreender e conhecer é a de encontrar o espírito do todo a partir do individual e compreender o individual a partir do todo (Ast In: Ferraris, op. cit, 7).

Mas apenas no século XIX, através de **Schleiermacher**, em seus vários esboços e discursos acadêmicos, no período de 1805 a 1833, e da sua obra *Hermenêutica e crítica*, de 1819, as noções de “alteridade e distância histórica” ganham lugar privilegiado na teoria hermenêutica, como esclarece Ferraris:

Schleiermacher parte de um conceito antropológico segundo o qual os outros são essencialmente um mistério para mim, de modo que toda sua expressão, não apenas aquela elaborada por escrito, como também toda comunicação oral, dotada de significado, pode ser mal entendida; sem dúvida, o fato de que toda palavra alheia resulte exposta ao mal entendido requer que a hermenêutica intervenha em toda comunicação interpessoal, e que *todo compreender seja um interpretar* (id., 14).

Além disso, uma de suas afirmações contribuiu para a definição de um dos mais marcantes e essenciais perfis da hermenêutica: de que, na realidade “todas as escolas interpretativas da bíblia, ou as igrejas, são

interpretações válidas e complementárias, todas verdadeiras, segundo o ponto de vista que cada uma adota”.

Após Schleiermacher, a hermenêutica passará a integrar o cenário filosófico com maior contundência e deixa sua função de mera disciplina auxiliar da exegese ou da literatura, ao se erigir como “ciência autônoma da compreensão e da interpretação” (Cf. Hans Ineicher, In: Ruedell, 1995).

Mas o pensamento e obra de Schleiermacher sofrerão críticas, especialmente no que diz respeito à adoção do conceito de psicologia pela hermenêutica, assunto do qual Aloísio Ruedell (op. cit) se ocupou no artigo intitulado *Schleiermacher e a atual discussão hermenêutica*.

De acordo com Birus (In: Ruedell, id.), não seria incongruente referir-se ao filósofo como um “clássico da hermenêutica moderna”, visto que ele empreendeu “uma transformação da crítica da razão em crítica do sentido”, o que faz da sua teoria um “divisor de águas”, tanto para a filosofia enquanto ciência, quanto para a hermenêutica enquanto disciplina.

A discussão que questiona os princípios da “razão pura” de Kant deu início, assim, a uma nova etapa nas ciências filosóficas.

Para Jean Grondin (In: Ruedell, ib.), contudo, a característica psicologizante à qual a hermenêutica de Schleiermacher é freqüentemente associada e que faz com que o autor seja vítima de certo esquecimento e desmerecimento ao se falar em hermenêutica, seria injusta e poderia ser observada sobre outro ponto de vista:

O destaque do psicológico não é, segundo ele (Grondin) apenas problema de leitura. Estaria no próprio Schleiermacher, ele que, em seus últimos trabalhos, teria substituído a denominação “interpretação técnica” por “psicológica”. O que efetivamente interessa na interpretação é, para além do discurso, chegar ao “pensamento interior” do falante ou autor. Com isso, uma questão meramente lingüística ou gramatical de uma passagem não oferece nenhum problema especial. O que “não se pode compreender ou compreender erradamente é aquilo que o autor quis dizer”. É por isso que o discurso precisa ser interpretado. Sua inteligibilidade está vinculada à intenção do autor (Ruedell, id., 29).

Mas, como ainda defende Ruedell, essa dimensão individual e subjetiva, portanto psicologizante, seria de caráter essencial, tanto na compreensão quanto no estabelecimento de um sentido, e, junto à dimensão universal (sistemática gramatical), acompanhariam todo o pensamento de Schleiermacher.

Apesar disso, conclui que a concepção de sujeito, base da filosofia hermenêutica, na obra do filósofo, é “notadamente frágil e dependente”, e que só adquiriria força através dos seus predecessores no século seguinte.

Ao fazer uma indicação de obras essenciais para se compreender a hermenêutica, Ferraris (op. cit.) elenca vários outros autores, destacando a idéia central de cada um deles e indicando, em linhas gerais, de que forma eles, direta ou indiretamente, contribuíram para a atual configuração desta ciência.

Aqui, elas obedecem a uma ordem cronológica (no período anterior ao século XX) e não a ordem alfabética, proposta por Ferraris (id.) em sua obra:

1) As implicações ontológicas presentes em *Da alma e Da memória*, escritos de **Aristóteles** produzidos por volta de **450 a.C.** – e rediscutidos no último milênio por diversos outros autores como Trendelenburg em 1877, Rodier em 1900, Hamlyn em 1968, até Nussbaum e Oksenberg-Rorty em 1992, entre outros–,

seriam os textos constitutivos da ontologia hermenêutica, o que se constata por afirmações do tipo “a alma é como a mão, que afere as coisas sem se identificar com elas, de maneira que é de algum modo todos os entes” (id.,123).

2) O princípio que integra a obra de **Flacio Illirico**, de **1567**, *Chave da Sagrada Escritura*, parte do pressuposto de que a bíblia deveria ser acessível a todo crente, e por isso ele organizou sua obra como um manual. Ao insistir “especialmente na necessidade de conhecer o todo através das partes e vice-versa”, Illirico passa a integrar a pré-história do *círculo hermenêutico*, junto com outros autores de clássicos da hermenêutica protestante e defensores de uma hermenêutica geral, a exemplo de Dannhauer de 1630 e 1654, Chlaudenius de 1724 e Meier de 1757 (id.,128).

3) As idéias desenvolvidas na obra *Disputas Metafísicas*, de **F. Suarez**, **1597**, foram consideradas como uma “ciência de tudo aquilo que os entes têm em comum” e denominado posteriormente pelo cartesianista alemão, Johannes Clauberg, como *ontosofia* ou *ontologia*. Mas trata-se de uma “ciência do ente enquanto ente” e segundo Ferraris não possui uma relação com a concepção heideggeriana, desenvolvida no século XX. Ferraris propõe ainda, para uma melhor compreensão do princípio de Suarez, uma consulta à *Filosofia geral*, de Baumgarten de 1770 (ib., 141-42).

4) **Spinoza**, em **1670**, no sétimo capítulo do seu *Tratado teológico-político*, esboça a proposta segundo a qual a bíblia deveria ser interpretada da mesma forma que a literatura antiga, ou seja, desvinculando-se dos escrúpulos religiosos. Como se verá, Spinoza influenciaria posteriormente autores da lógica alemã, ao defender que certas conclusões deveriam ser críveis mesmo que estivessem baseadas apenas na fé de quem as concebeu (ib.,144).

5) **G. B. Vico** (com base no argumento de Platão), em seu ensaio de **1710**, intitulado *Sobre a antiqüíssima sabedoria italiana*, dedicado ao autor da geometria sintética, Paolo Mattia Doria, considera que o campo ontológico (o ser como natureza), ou seja, o homem em si, é mais débil que Deus. A matemática humana opera suas construções em plano bidimensional, enquanto Deus as realiza em plano tridimensional, afirmava. Assim ele manifesta uma predileção pela história como “o verdadeiro objeto de conhecimento”, em detrimento da matemática. Sua posição, contudo, gera algumas controvérsias e ele é posteriormente acusado de considerar a matemática como “uma ciência desdenhável”. O primado da construção e seus paradigmas, discutidos por Vico, integram também as obras de Kant e de alguns idealistas, mas a oposição matemática X história, a princípio associada a Vico, se intensificará na segunda metade do século XIX, o que é discutido nas obras de autores contemporâneos como Lachterman (1980 e 1989) e Ferraris (1991) (ib., 142-43).

5) O *Tratado sobre os princípios do conhecimento*, de **G. Berkeley**, **1710**, ou seja, o imaterialismo nele descrito, desempenha papel central para o nascimento do idealismo transcendental e do neoidealismo italiano. Ao sustentar “que só o espírito é substância e que não é possível que as coisas possam ter uma existência qualquer fora das mentes ou das coisas pensantes que as percebem”, Berkeley inspirou os princípios do “textualismo hermenêutico”, a que se refere Rorty, nos anos de 1980. Outras de suas obras como *Diálogos entre Hylas e Philonous de 1713* e mesmo a anterior, *Teoria da visão de 1709*, preparam as idéias “que reduzem a percepção à memória ao invés de supor uma intervenção da memória na percepção”, o que foi assimilado por Gentile, que por sua vez, em 1916, desenvolveu a idéia de que “conceber uma realidade é conceber, antes de tudo, a mente na qual essa realidade se representa; e, portanto, é absurdo o

conceito de uma realidade material” (ib., 125).

6) Com sua obra *Lógica Alemã*, de 1712, **C. H. Wolff** buscava “uma lógica que não valesse apenas para a confirmação, mas também para o descobrimento, ou seja, que servisse para a invenção de coisas novas”. Os termos presentes nas escrituras, para Wolff, deveriam estar relacionados a certos conceitos aos quais o autor os uniu, e a interpretação destes escritos, fossem sagrados ou não, deveriam ter como objetivo “mostrar o verdadeiro sentido dos vocábulos e a conexão das verdades”. As premissas de quem procede a interpretação e suas conclusões, para Wolff, também deveriam ser consideradas como conhecimento. Em sua *Lógica*, fé e conhecimento se confundem e neste sentido ela se põe em contato com a retórica e com a hermenêutica, aspecto para o qual Darjes chamou atenção em suas obras de 1742 e 1755 (ib., 143-44).

7) Ao refutar a dúvida de Descartes sobre a existência do mundo externo em sua *Crítica da razão pura*, **Kant** (In: Ferraris, op. cit.), em 1781, defenderá que

a simples consciência, empiricamente determinada, da minha própria existência, prova a existência dos objetos no espaço fora de mim. O tempo determina que estou consciente e toda determinação temporal pressupõe algo permanente na percepção. A percepção deste permanente, porém, não é possível se não com base em algo fora de mim e não com base na simples representação de uma coisa fora de mim (ib., 136).

Reflexões como esta e a discussão sobre este caráter imanentista da concepção de Kant colaboraram decisivamente para o fortalecimento da ontologia hermenêutica com sua ambigüidade essencial que se consolidaria no século XX, qual seja, atribuir um alcance ontológico às funções que guardam relação com a constituição da experiência, “como sua redescritção (historização, socialização, transmissão lingüística e obviamente a outorga de significado e interpretação)” (ib., 119 e 136).

8) Numa das questões abordadas em sua obra *Fundamentos da doutrina da ciência*, de 1794, **J. G. Fichte** coloca em oposição intuição e reflexão. Para ele, o que constrói nossa única certeza é o “eu”, mas que padece, quando recebe um golpe do “não eu”. Enquanto padece, o eu está em passividade, mas quando reage é também atividade. Deste movimento do interior para o exterior, o intuído se transforma em produzido, façanha executada pela imaginação. O mundo, assim, é criado do nada pelo pensamento. Mas se isso de fato acontece, “como é possível que todos vejamos mais ou menos a mesma coisa e, além disso, como pode ser que às vezes nos equivoquemos de maneira que as coisas se revelem diferentes em relação ao modo como as pensávamos”? (ib., 128).

9) Herdeiro das idéias de Rousseau contidas no *Ensaio sobre a origem das línguas*, com a *Fenomenologia do espírito*, **Hegel**, em 1807, funda a ciência da experiência e da consciência e nela a linguagem constitui uma “verdade superior”. Num exemplo clássico, o papel da linguagem é assim justificado: Ao se perguntar “que horas são?”, alguém responde, por exemplo, “Sete horas da noite”.

Para que esta “verdade sensível” seja determinada, ela será então escrita/anotada e assim não se perderá, assim se conservará. Mas se esta verdade for examinada ao meio-dia ela poderia ser tomada como obsoleta. Ocorre que esta é uma verdade “conservada” e deve ser tomada no sentido em que havia sido enunciada, “como algo que é” (ib., 132-33).

Assim, a primeira figura da ciência de Hegel é a “certeza sensível, a crença ingênua segundo a qual o

real se dá como imediatez”, mas que pode ser refutada pela linguagem.

10) Com *A história reduzida ao conceito de arte*, Croce, em 1893, dará as bases para o pensamento revolucionário da hermenêutica de Gadamer, o que se verá adiante.

II – A hermenêutica no século XX

No ensaio intitulado *As origens da hermenêutica*, de 1900, Dilthey transportará a concepção da obscuridade do “tu” (outros como mistério para mim), descrita por Schleiermacher, para o âmbito filológico da obscuridade da história, o que transforma a hermenêutica em importante base para as ciências do espírito (cf. Ferraris, op.cit.).

De Napoli (1999), em análise dedicada ao conjunto da obra de Dilthey, lembra que para este último o “eu se estrutura numa relação com outro eu, isto é, com o “tu”, um estranho ao eu”. Ao afirmar que a “hermenêutica não se ocupa dos objetos e sim das objetivações lingüísticas do espírito, mesmo que elas estejam depositadas em textos ou monumentos”, Dilthey sugere que o intérprete é quem deve ser convocado a devolver a vida a estes textos ou monumentos, ao superar seu estado inicial de estranheza e finalmente reconhecê-los como próprios. Sua hermenêutica foi fundada a “partir da relação do eu com o mundo, seja o mundo expresso em textos, em ações ou expressões vivenciais como rir, chorar, estarrecer etc”.

A relação do intérprete com o passado, então, não poria em jogo sua própria historicidade, pois ao compreender uma tal sucessão de fatos, ele o faz como parte do devir histórico e por isso mesmo não poderia lograr uma absoluta objetividade de juízo.

Especialmente nas obras póstumas de Dilthey, pode-se verificar seu grande interesse por Schleiermacher. Foi também ele que compilou em sua obra a primeira história da hermenêutica, que abrangeu o período do século XVI ao século XIX. Ele partiu do enfrentamento presente na velha hermenêutica protestante, passando pelo iluminismo, até chegar à hermenêutica neoprotestante que culminará na filosofia transcendental e no romantismo.

Georg Misch teve um papel fundamental na divulgação do pensamento de Dilthey, especialmente por ter abandonado em suas abordagens o lado positivista latente, o psicologismo e o empenho metodológico da obra do mestre, dando ênfase aos aspectos universais. Colaborou assim para o surgimento de uma filosofia não positivista que recorria à facticidade histórica da vida, antecipando as discussões que caracterizariam a filosofia da vida (Hölderlin, Nietzsche, Kierkegaard), tão em voga após a primeira guerra mundial. Alçou a hermenêutica à palavra da moda nos anos 1920.

A obra de Otto F. Bollnow intitulada *Dilthey, uma introdução em sua filosofia*, publicada em 1936, só veio reforçar sua imagem (Cf. Gutiérrez, 2000, 3-4).

Mas, como mencionado anteriormente, o grande debate em torno das idéias de Dilthey – como também em Schleiermacher – foi restaurado por analistas de suas obras e diz respeito ao papel da psicologia na sua teoria hermenêutica.

Segundo Napoli (1999), ao abordar a psicologia, o próprio filósofo se contradiz, em diferentes obras, primeiro afirmando que seria um erro usar a psicologia para tratar do “lado interno do fluir da vida”, e

depois por adotá-las em suas “análises das visões de mundo”.

Mas, como justificam ainda vários autores, a abordagem da psicologia na obra de Dilthey não pode ser tomada nos termos em que a psicologia é hoje compreendida.

Para Napoli (id.) àquela época, ainda embrionária, “a psicologia enquanto campo de investigação ainda se confundia com a antropologia e ambas se ocupavam de objetos semelhantes”.

E no caso particular do filósofo, tratava-se de uma relação com a “psicologia dos povos, das comunidades étnicas e culturais e sua adoção objetivava substituir a metafísica, que segundo Dilthey, não servia mais como base para as ciências do espírito”.

Para Gadamer (1998), foram exatamente conceitos como estes, mesmo imbuídos de certa fragilidade e indefinição, que alavancaram o desenvolvimento do pensamento de Heidegger e que já haviam colaborado com a fenomenologia de Husserl.

Discutindo os conceitos de “significado, compreensão e interpretação”, com base na concepção de Schleiermacher, Dilthey defende que “o entendimento das partes só pode se dar a partir do todo, a compreensão só pode se dar no movimento de repetição destes procedimentos, de colocar a parte em relação ao todo e o todo explicar as partes” (In: De Napoli, op.cit., 203), o que determinou um dos principais perfis da ciência hermenêutica, denominado pelo autor de “círculo da compreensão” ou “círculo hermenêutico”.

Como lembra Ferraris (op.cit,129), este princípio já integrava a obra de outros autores nos séculos anteriores, como a obra *Chave da Sagrada Escritura*, de Flácio Illirico, de 1567.

A principal crítica ao modelo hermenêutico de Dilthey, ainda segundo De Napoli, está no fato de ele não ter explorado o caráter dialógico na relação vida/homem, na construção do significado. A interpretação para ele é de caráter monológico, não prevê a interação, a participação ativa, a intervenção do outro na leitura e busca dos significados.

O fato de ter dado importante passo na “estruturação da hermenêutica da vida do eu e do outro” já pode ser considerado uma grande conquista do pensamento humano, o que, como já observado anteriormente, tornou-se objeto de grande interesse para outros pensadores no decorrer do século XX.

Ao apresentar a conferência intitulada *A Europa e a filosofia alemã*, em Roma, abril de 1936, **Martin Heidegger** (1999) indaga: “O que pode e deve fazer a filosofia?”.

Esta é uma pergunta supérflua, pois a filosofia nunca fundou nem edificou um estar-aí⁴ (*Dasein*) histórico, “ela aparece mais como um acréscimo, como algo supérfluo, e em todo caso como um obstáculo”. E exatamente nisso consistiria seu papel, sua determinação, responde ele próprio e segue indagando: “O que é então a filosofia em geral?”.

Para responder a esta pergunta o filósofo recorre a uma situação anedótica transcorrida na Grécia Antiga, na qual Tales, o mais antigo nome da filosofia, ao seguir meditando e investigando o céu, ou seja,

⁴ Alguns leitores de Heidegger traduzem o termo alemão *Dasein* como “ser-aí”, visto que na língua alemã, não existe, como na língua portuguesa, o uso diferenciado do verbo *sein*, que para nós refere-se tanto a “ser” como a “estar”. Outros optam mesmo por “estar-aí”, o que parece mais apropriado para designar o conceito. Há ainda a proposição de “eis-aí”, “eis-aí-ser” ou “eis-aí-do-ser”, mas todas as traduções buscam uma aproximação do sentido que Heidegger tentou imprimir ao utilizar o significado local-temporal do advérbio Da (aí), distinguindo a existência humana como privilégio único do ser, um dos aspectos essenciais do fenômeno da compreensão.

filosofando, quase cai num poço, o que arranca risadas de uma criada.

Moral da história: alguém que quer investigar o céu deve antes ver o que está imediatamente diante dos pés. Filosofia seria então, segue Heidegger (op.cit.), algo sobre o qual se pode rir. “Ela não deve procurar fazer-se compreensível e recomendar-se como útil. É aquele dizer no qual do mesmo é sempre dito o mesmo. A história da filosofia é a história de poucas e simples perguntas”. Ela se funda num “procurar pensante com o qual o chamado senso comum nunca se põe de acordo de forma imediata” (id., 111-114).

Para Heidegger, numa das primeiras sentenças da filosofia grega – “de onde vim, para onde vou”, que ele associa ao filósofo Anaximandro – estaria a chave filosófica que abriu os caminhos da reflexão humana. Ele atualiza esta sentença ao seu modo:

Pergunta-se por aquilo de onde desabrocha o ente e para onde ele regressa – pelo fundamento (*Grund*) e pelo abismo (*Abgrund*) do Ser (*Seyn*)⁵. E do ser é dito que é inteiramente dominado pela indisciplina e pela disciplina, que aquela permanece ligada a esta.

O dizer questionante da filosofia alcança o Ser ao dizer que o ente em geral é, e que não é. A filosofia irrompeu, e irrompe sempre novamente, no instante em que é manifesto, no silêncio de uma grande admiração, que o ente é e um Ser se essência (*dass Seiendes ist und ein Seyn west*). A filosofia é o dizer questionante do fundamento do Ser e enquanto Ser do fundamento de todas as coisas (Heidegger, id., 115).

Ainda com base nesta idéia de “sentença fundante da filosofia grega”, o filósofo revisita as questões fundamentais em torno do “existir”, do “ser”. E assim, grosso modo, Heidegger produziu uma das obras mais eminentes da filosofia: *Ser e Tempo*.

Como lembra Guervós (1986, 93), desde as primeiras páginas de sua obra, Heidegger indica que a “fenomenologia do *Dasein*” deveria ser entendida como hermenêutica.

Através dessa indicação, teria “se produzido historicamente a transição da hermenêutica chamada metódica – representada fundamentalmente por Dilthey – para a hermenêutica filosófica”⁶.

No período que antecedeu a primeira guerra mundial o jovem Heidegger já se ocupava com as questões fundamentais da vida e defendia a necessidade de se continuar questionando “o essencial do ser”. E isto deveria ser feito com coragem, a única forma capaz de se libertar do passado, de ousar o incomum e o imprevisível.

Ele sonhava com uma filosofia remoçada, revigorada e nutria simpatia pelas filosofias de vida (ou

⁵ O tradutor chama atenção para a idéia de *Grund e Abgrund*, que corresponderiam, respectivamente, a uma base e a uma falta de base que esclarecem ou obscurecem a origem humana. Para a grafia de *Seyn* com y e não com i, o filósofo quer se referir a Ser enquanto “acontecimento” propondo assim uma distinção da compreensão metafísica que o *Sein* carregaria consigo.

⁶ Como Ruedell (1995) chamou atenção – no item I deste capítulo –, alguns autores contemporâneos, ao reproduzirem jargões como este, minimizam a contribuição anterior de pensadores como Schleiermacher e Dilthey, entre outros, ao desenvolvimento das ciências hermenêuticas. Ao se referirem à hermenêutica anterior a Dilthey como “metódica”, alguns autores procuram restringir sua aplicabilidade à filologia clássica, quando na verdade, mesmo sem a mesma projeção que a obra de Heidegger alcançou, os pressupostos da hermenêutica universal, que integram os pressupostos da hermenêutica filosófica, já haviam sido anteriormente esboçados e são considerados de influência determinante no contexto.

filosofia da existência) de Dilthey, de Nietzsche e de Kierkegaard. Também demonstrava crescente interesse pelo pensamento de Hegel e Schelling. Ocupava-se ainda com obras de não filósofos: Dostoiévski, Hölderlin, Rilke e Trak. Além disso, é inegável o estímulo diretamente recebido do seu mestre Husserl (Cf. Amazonas, 1993).

Foram as lições de Husserl sobre a fenomenologia, repensadas pelo jovem Heidegger num novo contexto – desta vez relacionadas às raízes etimológicas gregas – que impulsionaram a concepção de *Ser e tempo*.

A fenomenologia, conceituada por Husserl como a teoria daquilo “que se mostra, do que é patente”, retoma sua antiga relação com luz, na redefinição de Heidegger. “Fenômeno”, na releitura heideggeriana, se fixa nos termos “daquilo que se mostra a si mesmo, ou o manifesto, enquanto logus (logia)”. Passa a ser relacionado à fala, ao discurso, guardando o sentido profundo de “fazer patente aquilo que se fala na fala”. Define também uma função apofântica, na medida em que deixa ver algo mostrando-o, dando a “conhecer ao homem o sentido das coisas tal e qual elas são em sua manifestação ontológica”.

Assim, fenômeno-logia, para Heidegger, é descrita como “o deixar ver o que se mostra, tal como por si mesmo se mostra” (Cf. Guervós, op. cit., 96-97). Ao perseguir a definição e a distinção dos múltiplos significados do verbo ser, Heidegger produziu sua grande obra. O espectro de avaliações que esta obra gerou não caberia ser descrito aqui. Foi e continua sendo assunto para muitas teses.

O conjunto de princípios básicos – até aqui descritos – é peça fundamental para o entendimento do “problema do ser”, e conseqüentemente para compreender o desenvolvimento da ciência hermenêutica, um dos objetivos a que se propõe este trabalho.

A “tese básica” na formulação ontológica da obra de Heidegger, como descreve Reis (1998), é a de que “ser é relativo à compreensão de ser”. Isto equivale ainda à “tese da pressuposição”, que foi descrita por Heidegger da seguinte forma:

O Ser pertence ao ente – na medida em que a compreensão de ser é concebida como um *factum* para o existente humano, com a tese da pressuposição deriva-se também o caráter interpretativo da ontologia, isto é, que a apresentação do sentido do ser, entendida como apresentação das condições de possibilidade da projeção de ser pela compreensão, nada mais é que do que a elaboração de uma projeção sempre já ocorrida, mesmo que não necessariamente tematizada e adequadamente conceitualizada. Deste modo, a ontologia assume o caráter de uma interpretação, isto é, de uma elaboração conceitual e discursiva do que é projetado pela compreensão de ser, e que já está sempre pressuposto no relacionamento – prático ou teórico – para com os entes (In: Reis, op.cit, 8).

A relação de condicionamento que a compreensão de ser possui em relação ao comportamento enunciativo equivale a dizer que só compreendemos um determinado enunciado, seja ele declarativo ou predicativo, porque já dispomos de uma compreensão de ser. Ao apropriar-se desta noção este trabalho vislumbra uma ótima pista para entender a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia. Mas os exemplos serão poupados para efeito de conclusão deste trabalho.

O fato de enunciar pressupõe o entendimento. O fato de me expressar através da língua portuguesa pressupõe um interlocutor que domine esta língua, sua gramática.

Para Heidegger, compreender um enunciado “significa satisfazer uma finalidade, significa ter sucesso na atividade para a qual o enunciado representa um instrumento”.

Ele questiona também outro ponto determinante para a ontologia hermenêutica, que se refere ao fundamento da própria diferença de significados que o “ser” possui, que estaria relacionado à *essentia*, mas também à *existentia*. Dessa forma, defende, as sentenças enunciativas devem ser tomadas como

composições de entes subsistentes. Os enunciados devem ser descritos como componentes no agir cotidiano do estar-aí (Dasein). A estrutura global do enunciado deve ser visualizada no contexto do estar-aí existente (Heidegger, In: Reis, op. cit., 13).

Mesmo tendo criticado severamente o neokantismo, Heidegger retoma uma idéia que equivale a uma das mais conhecidas afirmações de Kant: de que “não se pode limitar a linguagem a um uso ordinário, que a existência não pertence às coisas, mas sim ao uso, ao pensamento que fazemos delas”.

De igual modo, certas “incorreções” da linguagem humana não devem ser alteradas; não se podem evitar as “más-interpretações” oriundas da diversidade de significados do verbo ser, posto que isso não representa um prejuízo para o discurso vivo.

O caráter “descobridor” no contexto enunciativo – prossegue o filósofo – tem um relevante papel, pois “funda uma relação compartilhada dos ‘falantes’ para com o ente ao qual se refere”.

A multiplicidade dos modos de ser estarão sempre acompanhando os enunciados. Isto contribui para uma indiferenciação deste verbo. Contudo, o próprio descobrimento enunciativo opera facticamente a diferenciação. Esta “facticidade da vida”, cuja inspiração o filósofo buscou em Dilthey, levou-o à pergunta hermenêutica pelo ser.

Heidegger contribuiu para superar a oposição entre sujeito e objeto até então vigente na filosofia. A partir do momento em que “ser” passou a ser designado como “o aparecer do que aparece”, abandona-se a noção de ser como “objetividade, e, por conseguinte, conduz-se à supressão do problema da possibilidade de uma verdade absoluta”. Verdade do ser, assim, assume a feição de interpretação do sentido de ser.

Desde que a noção kantiana de coisa-em-si – o “númeno” inacessível ao homem, posto que pertencente à “intuição absoluta”, ao divino, sobre o qual se pode pensar, mas não se pode dizer nada –, foi colocada em cheque, banuiu-se o resíduo teológico do campo da filosofia e tornou-se irrisório continuar filosofando sem discutir a questão do sentido de ser.

Daí, a necessidade de pressuposição: “Todo compreender e interpretar é condicionado, previamente, por uma situação hermenêutica”.

Conclusões como estas seguiram sendo exploradas por diversos filósofos alemães até culminarem no *boom* da hermenêutica promovido por **Gadamer** e a publicação de *Verdade e método*, na década de **1960**.

Heidegger, contudo, chamou atenção para o fato de que não utilizava a hermenêutica, “em seu sentido mais geral, como a teoria e a metodologia para todo gênero de interpretação, por exemplo, também para aquela relativa às artes plásticas”, o que foi feito por Gadamer. E lembrava que o termo hermenêutica, em sua

tentativa de adaptá-lo à fenomenologia, “não designava a teoria do método da interpretação, mas sim, a interpretação mesma”.

Para isso ele se refere à origem etimológica, vinculada ao deus Hermes. Na visão do filósofo, hermenêutica diz respeito não à interpretação da mensagem, mas sim ao fato mesmo de transmitir ou anunciar a mensagem ou a notícia (Cf. Guervós, op.cit., p. 100-101).

Numa de suas generalizações, Guervós se refere ao fato de que alguns autores costumam considerar a obra de Heidegger de difícil compreensão. Costumam associar uma característica hermética aos escritos do filósofo. Denominaram o modo como ele escreve de “linguagem esotérica”, por supostamente “ocultar” seu pensamento.

Para Moretto (2000), Gadamer, como o “maior representante da hermenêutica filosófica atual” teria “traduzido” e “urbanizado” o conceito de entender (Verstehen) heideggeriano, o que torna impossível “operar uma separação entre o pensamento de ambos”.

O grande passo dado por Gadamer – que, se não o separa, pelo menos o distingue de Heidegger – pode ser identificado na primeira parte da obra que o consagrou, *Verdade e método (Na experiência da arte)*. Nela, Gadamer “recorre a dois privilegiados âmbitos da experiência humana – o da arte e o do culto – para elucidar aquilo que pretende”:

A referência plena do significado, através da qual o insensível se torna sensível, encontra-se tanto no campo da poesia e das artes plásticas, como no âmbito do sacramental religioso. Não é possível conhecer o divino de outra forma, senão a partir do sensível. O simbólico não se limita a apontar para significado, mas torna-o presente. Representa significado (In: Duque, op. Cit., 447).

Reforça a idéia de que “ser” não deve ser considerado como “constituindo algo prévio”, que “ser” não é separável de sua ação simbólica.

Ao abordar a noção de “ser” em seu processo de representação simbólica e relacioná-lo à arte, Gadamer (id., 448) opera, portanto, um “aumento de ser”, evitando a separação idealista entre conceito e representação, destacando que “o simbolizante consiste no fato de não estar orientado para um fim significativo a ser abrangido intelectualmente, mas contém em si o seu significado”.

Ao certificar-se de que “a experiência da arte tinha que ver com a filosofia, que a arte era o verdadeiro *organon* da filosofia”, a arte, como ruptura, passa a ocupar um lugar de destaque em todo o seu filosofar e servirá de modelo para a construção de seu pensamento.

Mas o fato de usar o jogo da arte como um modelo privilegiado de experiência hermenêutica impõe uma questão, que alguns poucos críticos de sua obra colocam, sem que empreendam, contudo, uma resposta: considerar que a obra de arte se cumpre apenas na sua recepção não seria impor uma redução do próprio fenômeno artístico?

Mas a indagação do próprio Gadamer mostra que ele não estava insensível ao problema:

Não será que, na hermenêutica, apesar de toda a preocupação por reconhecer a alteridade como alteridade,

o outro como o outro, a arte como um impacto (*Stoss*), a ruptura como ruptura, o incompreensível como incompreensível, se concede demasiado à compreensão (*Verständigung*) e ao entendimento (*Einverständnis*) (ib., 465)?

Contudo, como argumenta Duque, a aceitação da “arte como ruptura da continuidade do tempo” e a contraposição entre tempo pleno e tempo vazio, feita por Gadamer – que considera esta questão como o mais “profundo enigma, perante o qual se encontra a humanidade” – tentam exatamente buscar um esclarecimento para estas indagações.

Para o analista da obra de Gadamer, por não estar presente em *Verdade e método*, sua obra mais conhecida, o conceito de tempo tem sido praticamente ignorado nas referências ao filósofo.

Com origem associada à tradição grega e ao pensamento de Agostinho, mas também retomado por Kant, Husserl e Heidegger, o conceito de tempo está relacionado ao “problema da finitude, marcada pela passagem do tempo, que devora o ser e o conduz ao nada, à morte”. Pensar e viver, tempo pleno e tempo vazio, edificação...

O que é o tempo? Como preenchê-lo (com muito ou com nada, que seria o mesmo)? Como tornar o tempo significativo para a existência humana? Como se realiza a experiência do permanecer? Como permanecer e não ser devorado pelo tempo, pelo devir cronológico? Como experimentar simultaneamente passado, presente e futuro? Como romper os limites da autoconsciência? Como superar a linguagem através da linguagem? Como uma tradição supera criticamente a própria tradição?

Para Gadamer, apenas através da atmosfera (*Stimmung*) religiosa presente na experiência diante da obra de arte, no tempo festivo – também denominada poeticamente por Heidegger como o “por-em-obra da verdade” – se pode alcançar a “eternidade”:

Na experiência da arte trata-se antes de mais nada de aprender da obra de arte um modo particular da demora: é necessário de fato ir e voltar, é preciso sair e andar à sua volta, é necessário percorrê-la lentamente e alcançar aquilo que a construção a cada um promete para o próprio sentimento da vida e para a própria edificação. Quanto mais permanecemos, deixamo-nos envolver, penetramos na obra de arte, quanto mais ela fala, mais ela aparece na sua complexidade e riqueza. A essência da experiência temporal da arte consiste no aprender a parar. Este, talvez, é o correspondente comensurado a nós homens daquilo a que se chama de eternidade (Gadamer, In: Moretto, op. cit., 438).

Mas não apenas na primeira parte de *Verdade e método*, nem no fato de usar a arte como modelo de sua filosofia se pode identificar a grande contribuição de Gadamer para o fortalecimento da hermenêutica e da filosofia no século XX.

Ao dedicar-se, na última parte de sua obra, à linguagem como “horizonte de uma ontologia hermenêutica”, e desenvolver suas reflexões sobre o conceito de *verbum*, ele retira a hermenêutica do âmbito das ciências do espírito, ao qual até então se vinculava quase exclusivamente, alçando-a a universalidade que, como já dito, se esboçava desde o século XVII.

Ao confirmar a “infinitude do ser e do sentido” diante da “finitude da linguagem”, a aplicação da

hermenêutica alarga-se e deixa de ser pertinente a apenas determinadas áreas do saber ou da experiência.

A linguagem, ao ser assumida enquanto condição de possibilidade de “todo o entender e todo o entender-se”, opera um jogo sem fim, no qual se situa a universalidade da hermenêutica, como ele próprio define: “o princípio supremo da hermenêutica filosófica, tal como eu a penso (e é por isso que ela é uma filosofia hermenêutica) é o fato de que nunca podemos dizer totalmente aquilo que gostaríamos de dizer” (id., 450).

Pensamento e linguagem, assim, ocupam um lugar determinante no processo hermenêutico, já que há um jogo permanente entre o que se pretende dizer e o que, na verdade, se diz.

Com base nestas reflexões, Gadamer chegou a uma de suas mais conhecidas “máximas”: “Ser que pode ser entendido é linguagem (*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*)”, o que equivale também a dizer que “os limites da linguagem serão os limites da hermenêutica e vice-versa”⁷.

A tamanha importância dada à linguagem, especialmente no que tange à língua – fundamento de sua *Verdade e método* –, é retomada por Gadamer ao refletir sobre o contexto sócio-político-cultural europeu. Ele menciona a segunda guerra mundial como um grande exemplo de lição para o mundo.

E chama atenção para o fato de que Husserl, mesmo não tendo experienciado os horrores da segunda guerra, mas como que os prevendo, já afirmava que a construção de uma Europa unida deveria respeitar o pluralismo lingüístico e os diferentes índices de idiossincrasias culturais e formas de vida coletiva.

Com base nestes pressupostos, Gadamer considerava que “a língua não é somente uma das faculdades de que está equipado o homem colocado no mundo, mas é sobre ela que repousa, é nela que se mostra o fato que os homens têm um mundo” (In: Rocha, 2000, 324).

Por estas e outras razões, a diversidade de línguas seria a responsável por promover a autonomia, a liberdade e a tolerância que compõem os pressupostos tão caros a sua hermenêutica, como os conceitos de compreender (*verstehen*), interpretação (*Auslegung*) e aplicação (*Verwendung*).

Essa concepção também foi defendida por Derrida, em cujo trecho de sua obra *O monolinguísmo do outro*, investe numa explicação para esse fenômeno:

Ele associa língua a uma lei, vinda não se sabe exatamente de onde, que se mostra como autônoma, da qual eu me aproprio, ou seja, atribuo a lei a mim, e que, como qualquer lei, quer ser heterônoma e promover a hegemonia do homogêneo, ou seja, reduzir as línguas ao uno (Cf. Rocha, op. Cit, 323).

Corroborando ainda uma afirmação de Wilhelm von Humboldt, que procurou compreender cada língua, “como se duma nova visão de mundo se tratasse”, Gadamer a complementar afirmando que “linguagem e mundo não têm existência independente”.

Ou ainda que, “forma lingüística e conteúdo transmitido são inseparáveis”. Assim ele chega então à estreita unidade existente entre compreensão e interpretação, integrando ainda ao processo o momento da aplicação, o que o leva a afirmar em *Verdade e método* que

⁷ Neste aspecto o pensamento de Gadamer se aproxima notavelmente do pensamento de um dos mais intrigantes e perspicazes filósofos da linguagem, Wittgenstein, que em seu *Tratado lógico-filosófico* afirmou: “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo (*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*)”. Considere-se porém que ambos os pensadores traçaram percursos diferentes até este ponto de convergência.

Quem quer compreender um texto não pode entregar-se desde o princípio ao acaso de suas próprias opiniões prévias e ignorar a opinião do texto até que este finalmente já não possa ser ignorado e elimine a compreensão pretendida. Compreender um texto, é estar em princípio disposto a deixar-se dizer algo por ele (*sich von ihm etwas sagen zu lassen*). Uma consciência formada na hermenêutica deve mostrar-se receptiva à alteridade do texto desde o princípio (Gadamer, In: Rocha, op. Cit., 324).

Tal receptividade ao outro implicará ainda num pressuposto: o de aderir a uma “tradição”, a uma compreensão do passado, o que não significa, no conceito gadameriano, uma submissão ou um passivismo ao qual geralmente esta ação vem associada.

Como Kuhn, Gadamer não via na tradição a necessidade de se “dissolver um paradigma para dar lugar ao outro”, mas sim como um progressivo aumento de conhecimento, que transcenderia limitações temporais e vivificaria a relação entre o mundo e os indivíduos, que não se circunscreveria aos subjetivismos dos sujeitos nem ao relativismo de cada época.

A tradição é vista, pelo filósofo, como uma fusão de horizontes. Assim é que, para Gadamer, a Europa teria a vantagem de poder ter aprendido muito, exatamente pela sobrevivência de tantas diferenças, pela pluralidade de tantas línguas, pela vizinhança de tantos “outros”, que por sua vez concorre para o encontro consigo mesmo, é um terreno fértil para a experiência da alteridade, onde “todos nós somos “outros” e todos nós somos nós “mesmos”.

Também com base nesse princípio, Paul Ricoeur desenvolveu sua idéia de que a “cultura de si próprio é a cultura do outro”, ou ainda, de que a análise da identidade pessoal não pode ser apresentada como autônoma, e por isso, em *Tempo e narrativa* indaga:

Não se tornam as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? E estas “histórias da vida” não se tornam elas, por sua vez, mais inteligíveis, quando lhe são aplicadas modelos narrativos – as intrigas – extraídas da história e da ficção (drama ou romance)? (In: Rocha, op.cit., 328)

Gadamer defende a existência da diversidade de idiomas, os quais, são deste modo não porque suas convenções foram assim previamente especificadas, “mas sim porque habitamos o mundo em plural”.

Em seu artigo intitulado *A Europa e o ecumênico*, escrito em 1993, quando o tema “globalização” já dominava as discussões e propunha a urgência de uma economia mundial de caráter unificado, fato que, por sua vez, supunha a necessidade de uma língua também unificada, o filósofo alertava para a distância a que nos encontramos de tal uniformidade. “Os costumes não são tão facilmente unificáveis”, considera.

E previu que o mundo assistiria a um verdadeiro contraste: de um lado a tentativa de um centralismo econômico e comercial e de outro a relutância da diversidade, “a persistência de mundos vividos distintos”.

Mas isso acontece porque, como foi dito por Ricoeur (In: Rocha, op.cit., 331), “cada língua oferece a sua própria refutação de determinismo, cada uma afirma que o mundo pode ser outro”. E complementa que, “apesar da forte pressão que o atual mundo sofre pela valorização excessiva da faculdade de adapta-

ção, de hegemonização, haverá sempre um movimento contrário a esta pressão”.

Para Gadamer, na necessidade das línguas afirmarem que o mundo pode ser outro – como já observado – a arte teria um papel relevante:

Continua, porém, a parecer-me certo que a linguagem não só é a casa do ser, mas também a casa do ser humano, na qual vive, se instala, se encontra consigo mesmo, se encontra no Outro, e que um dos espaços mais acolhedores desta casa é o espaço da poesia, da arte (In: Rocha, op.cit., 331).

Assim – prossegue – não se pode falar do fim da filosofia, pois enquanto a faculdade de questionar permanecer, ela sobreviverá. Para que ela se findasse, argumenta, o pensamento também deveria cessar. Mas isso não acontecerá devido à capacidade que o homem tem de olhar para além de si mesmo; devido ao “desejo de saber” ao qual Aristóteles já chamava atenção em sua *Metafísica*; devido à capacidade de elevar-se acima do seu aqui e agora e de formular perguntas sobre a *verdade* e sobre o bem, que não levem em conta nem o “proveito próprio nem o proveito público”.

O rastreamento da verdade não pode obedecer a um método, já que o método é algo dado de antemão, “que não assume deslumbrar-se com a verdade”, por ter como pretensão a pura objetividade. “Com o método o sujeito não se envolve, ao contrário, ele se põe como absoluto”, adota o procedimento explicativo, o que a hermenêutica critica. Já com a experiência “o sujeito se envolve e modifica a si mesmo”.

Mas nem por isso, certos procedimentos metodológicos devam ser evitados pela ciência em busca da verdade. Deve-se sim, considerar as relações recíprocas que existem entre as ciências metódicas e a “verdade original”.

Por razões como esta, para Gadamer, a experiência estética seria o melhor modelo de compreensão, por operar um desregramento, “uma posição da subjetividade disposta a entregar-se à alteridade da coisa que a ciência não alcança no seu proceder fechado” (id., 286).

Outro importante aspecto da hermenêutica é a historicidade, tida como uma experiência decisiva, exatamente por ser composta pelos “pré-conceitos” que integram a realidade dos indivíduos.

Todo sujeito é um “conjunto de pré-conceitos que formarão o horizonte de compreensão a partir do qual ele lê o mundo”, resume Tiburi (2000) ao esclarecer a noção de “pré-conceito” em Gadamer.

A relação entre o horizonte do sujeito e o do objeto é a chance para que a voz da alteridade se faça escutar. O “outro” se faz escutar através do “eu” que o interpreta. Contudo, pode ocorrer que “prejuízos e pré-conceitos tenham, por um lado, a potência de ensurdecer o sujeito para toda voz externa a ele”.

Abandonar-se no estranhamento do outro, proceder certa autonegação, certa refutação dos próprios pré-conceitos em detrimento dos novos conceitos que se apresentam, faz com que a compreensão se torne possível.

Compreensão, para Gadamer, também se define como “ser-no-mundo” e se refere a um pré-conceito, a um vínculo com o passado representado pela tradição.

Gadamer se empenhou em restaurar um sentido construtivo e positivo para o pré-conceito. E para isso tomou como antítese algumas referências, especialmente da Idade Média, que prevaleceram durante o Iluminismo através de Bacon – a de que o preconceito deveria ser substituído pela coragem do intelecto, por

estar submetido a certa autoridade, por obnubilar a mente humana, por impedir todo o saber melhor.

O desejo do eu de chegar ao que ele não é – ao outro – é movido pela tradição, pelo pré-conceito inevitável desse sujeito, pela *Wirkungsgeschichte* (ação histórica ou ação efetiva), mesmo sabendo que o conhecimento objetivo é inalcançável.

A contribuição da tradição e da história do pensamento humano, ora utilizado como antítese, ora como defesa das suas idéias, abriu novos horizontes, novas dimensões para a reflexão nas ciências humanas.

A vasta obra de Gadamer produzida ao longo de seus quase 100 anos de vida segue influenciando diversos pesquisadores nas mais distintas áreas do conhecimento.

Além de *Verdade e método*, que sem dúvida é a obra mais centralizadora de suas principais idéias, ele dedicou-se a uma revisão da filosofia grega e a autores como Hegel, Husserl e Heidegger.

Empenhado em restaurar o percurso teórico de Gadamer, o estudante alemão de ciências literárias, filosofia e história da estética, Karsten Dutt (1993), conduziu uma entrevista com o filósofo na páscoa de 1993, transformada em publicação, na qual, o experiente professor de filosofia passa a limpo seus conceitos, seu pensamento, falando da “inevitabilidade do pré-conceito” (*unvermeidbarkeit des Vorurteils*), de sua tentativa frustrada de diálogo com Derrida, que se deixou influenciar por Peirce, da interpretação de Jausse para sua obra e para o desenvolvimento da teoria da recepção e também da sociabilidade de nossa relação com a arte, tema com o qual se ocupou em sua obra *A atualidade da beleza (Die Aktualität des Schönen)*, publicada em 1977.

Como reforça Ferraris (id.), mesmo antes da hermenêutica se estabelecer enquanto ciência, durante estes milênios de civilização, todos já interpretavam, porém sem se dar conta, sem ter a exata dimensão desse fenômeno, para o que as reflexões de Gadamer, oriundas da tradição filosófica, colaboraram incomensuravelmente.

Por outro lado – prossegue Ferraris – não carecemos do conhecimento dos tratados de hermenêutica para que prossigamos interpretando, para que sigamos sendo hermeneutas, principalmente porque “interpretação se diz de muitos modos”, se adapta a muitas operações.

Mas, o que passou a ser chamado de hermenêutica é sem dúvida a *koiné*, a “gramática”, a língua comum da filosofia contemporânea e não se pode dizer que ela seja mais velha que Heidegger e Gadamer.

O problema, contudo, não é simplesmente ver o que há, mas principalmente assinalar que, por trás daquilo que se mostra como evidente, há algo obscuro ou pelo menos escondido, há algo que é “outro” em relação a nós mesmos, ao tempo e à alma, o que deve postular também o primado de uma má compreensão. Por conseguinte, ao se falar de compreensão deve-se sempre perguntar:

Seriam os sentidos das expressões todos eles penetráveis? Como restabelecer as intenções de quem fala? Como desfazer os absolutos secretos ou as nebulosidades que são os outros? Como reconhecer como verdadeira “uma máscara” entre as tantas com as quais o outro se apresenta? Quais seriam os limites da interpretação? Qual a justa medida entre a alteridade e a afinidade? Como reconhecer a tradição sem se deixar paralisar por ela? Pode-se falar de um entendimento objetivo em detrimento do subjetivo? Como prosseguir, de acordo com Heidegger, sendo, na condição de humano, ‘o pastor do ser’? Por que rebanho seria responsável o pastor ontológico?

Cercar-se de questões como estas foi uma das formas naturalmente encontrada pela hermenêutica para mostrar que os critérios de interpretação podem ser muito complexos.

Tomando-se uma das tantas asserções de Nietzsche, quando diz “não existem fatos (ou verdades), só interpretações”, pode-se ter uma noção de como se estabelece esta complexidade. Com a asserção, Nietzsche queria combater os positivistas que se empenhavam em constatar os fatos “em si” e argumentava o quanto absurda seria perseguir semelhante objetivo, pois “são nossas necessidades que interpretam o mundo: nossos instintos, seus prós e seus contras”. E como nosso instinto é uma espécie de “sede de poder”, cada um possui sua perspectiva, que por sua vez quer impor-se como norma para os demais instintos. Por esta razão, algo pode ser interpretado de muitos modos e não carrega um só sentido, é perspectivista.

Ferraris (op. cit) propõe uma pequena mudança na máxima nietzscheana: de “não existem fatos, só interpretações” para “não existem apenas fatos, mas também interpretações”.

Para ele, esta seria uma forma de se aproximar de uma concepção menos niilista daquela proposta pelo filósofo, que considera que o “ser” não existe e que só existe a vontade de poder dos mais fortes que impõem seu domínio ao mundo. Nietzsche se refere ao modo como certas opiniões e idéias são manipuladas historicamente e/ou politicamente, fazendo com que outras deixem de existir, deixem de prevalecer.

Outra modificação na máxima se aproximaria ainda mais da essência da asserção: “não existem fatos, só interpretações”, que se pode ainda complementar: “não existem apenas fatos, mas também interpretações (de fatos)”.

Com Heidegger, este raciocínio poderia ser traduzido pela asserção: “existem duas verdades, uma de fato e outra da razão”, o que se aproxima da tese defendida por Ferraris.

Mas se a famosa asserção de Nietzsche cria polêmica e propõe, por outro lado, uma “infinidade de interpretações”, para muitos, difícil de imaginar ou admitir, ela parece encontrar lugar perfeito se for aplicada ao teatro.

Considerando-se, porém, que os “fatos da vida real” são a matéria prima para as artes cênicas e que estes fatos são interpretados e reinterpretados, gerando novos fatos, mesmo fictícios, se poderia sim afirmar que no teatro “não existem fatos, só interpretações”, ou mesmo que, o teatro, enquanto arte, não se opõe ao fatos, mas os pressupõe.

Ao tomar um texto de um autor de língua alemã – seja ele de que época for, como tem acontecido em Salvador desde a década de 1960 – o encenador se imbuí de uma liberdade para interpretar e encenar. Com base em que pressupostos se poderá dizer que esta ou aquela versão, que esta ou aquela interpretação foi equivocada ou bem-sucedida? Que verdades, que fatos deveriam ter sido perseguidos?

Não é exatamente esta pressuposição, este comportamento abduativo que o teatro incorpora de forma tão contundente que vem sendo reivindicado pela hermenêutica e que, para Gadamer, tornou-se terreno fértil para suas reflexões?

Essa discussão pode se respaldar ainda em outra asserção hermenêutica: “não existem percepções absolutas”.

Não se pode afirmar, em contrapartida, que as “percepções relativas” sejam falsas.

Ao ver um certo objeto, um vaso, uma parede, só percebo um de seus lados, de uma determinada

perspectiva. Contudo, não posso afirmar que as partes do vaso ou da parede que não vejo não existam, ou mesmo que estes objetos não existam.

Assim, nossa finitude constitucional (de não termos, por exemplo um olho na nuca) determina certa condição de objetividade, certo relativismo.

De forma similar pode-se considerar que a “infinitude das interpretações” contenha sua plausibilidade, especialmente se for considerado o contexto ao qual ela se aplica, contra certas precipitações dogmáticas, como o fez Nietzsche.

Para Ferraris, o controverso argumento nietzscheano pode ser entendido no sentido de que “deve-se desconfiar das aparências, até mesmo quando pareçam bem fundadas, ou seja, objetivas”.

E não seria isso que na arte se exercita permanentemente? Desconfiar sempre daquilo que parece a verdade e representar aquilo como se fora uma outra verdade?

Não teria sido por razões como esta que Gadamer delega tanto valor à experiência artística? Por ela promover um corte, uma clivagem na realidade, por desvendar o real, por realizar o desejo de tornar acessível o inacessível, por insistir em provar que toda experiência o é do estranho?

Como já dito, o problema da hermenêutica é um velho problema e desde sempre, como lembra Tiburi (op. cit.), “se dirige ao que não é compreendido no anseio de dar-lhe uma expressão, de fazê-lo falar, mas a partir dela é possível considerar que há expressão”.

Seria a linguagem do que não tem linguagem (o que quase sempre se pode dizer da arte), e por isso uma forma teórica privilegiada na qual racionalidade e compreensão humanas chocam-se com o outro, com o estranho, com o inacessível. Ela quer ouvir a voz do que não tem voz, evitando, se possível, um procedimento explicativo.

Ao agir antimetafisicamente, antiteologicamente, ao abandonar o sagrado pleno e ao deixar-se impulsionar pelo intangível, ao reconhecer que a interpretação surge da necessidade e do desejo de tornar acessível o inacessível – mesmo que isso possa ser considerado uma grande utopia – a linguagem prossegue com o seu nó e com a pergunta: “o que há do outro lado, por que estou aquém e posso transpor o limite”?

Ao sintetizar o conceito de experiência como “algo que não parece ser e que não seja o que poderia ter sido”, Gadamer abre o sentido e o significado, aloca-os no possível e não no necessário, propõe que nos afastemos nos aproximando, para que “a verdade tome sentido”. A compreensão deve brotar dessa distância histórica impossível de ser eliminada, do “abismo entre o eu e o que não é eu”.

Ela não deve se deixar emprenhar por uma imposição da verdade do sujeito. Deve se abandonar no estranhamento reconhecendo seus próprios pré-conceitos, inevitáveis e necessários. Refutando-se esses pré-conceitos, dá-se assim uma chance para o entendimento mútuo entre os dois horizontes: o do sujeito e o do objeto. E essa experiência, ou essa vivência (*Erlebniss*) é algo irrepetível. E o fato de estar relacionada ao sentido pode se contradizer num novo encontro destes mesmos horizontes. Importa para a compreensão o modo como o passado é recebido no presente e o que ele provoca e não o passado de um modo direto. Daí surge a necessidade natural de análise do evento e do caminho percorrido por ele, de sua existência, de sua história, o que leva à conclusão de que “compreender não será inteiro sem interpretar, interpretar não será inteiro sem compreender”, ou ainda, como defende Tiburi (op. cit.),

Isto é o conhecimento que a hermenêutica promove como verdadeiro, no qual o universal, o reino da cultura, da história, da tradição, e o reino do individual, os homens particulares, o sujeito empírico e a vida concreta, nos seus acontecimentos múltiplos, encontram seu sentido e dignidade, sem alternativas realistas ou idealistas. A hermenêutica quer, no atual estado de uma história à qual ela mesma está submetida, promover esta reflexão crítica sobre o mundo passado e o mundo presente (288).

Por isso ao empreender a análise da encenação de um texto clássico de língua alemã numa cidade como Salvador, agir hermeneuticamente não é somente inevitável como imprescindível, e vários aspectos devem ser considerados, o que se tentará abordar no último capítulo deste trabalho, tentando-se unir os princípios teóricos até aqui expostos aos que serão descritos a seguir. Mas desde já vale lembrar que as encenações de textos de língua alemã, por si só, privilegiam a contraposição do eu com o outro, o que também se tentará mostrar adiante através de exemplos mais concretos.

III – A reflexão fenomenológica em Merleau-Ponty

Como já foi mostrado até aqui, o desenvolvimento e a consolidação do pensamento hermenêutico no século XX estão associados a uma corrente de pensadores alemães, e, grosso modo, especialmente à influência de Husserl sobre Heidegger e deste último sobre Gadamer.

Mas a teoria fenomenológica de Husserl, grande contribuidora da hermenêutica, ganhou também adeptos fora da Alemanha.

Como aponta Müller (2000), não seria um exagero afirmar, por exemplo, que o célebre mote “retornar às coisas mesmas”, adotado por Merleau-Ponty, na França, mas de inspiração husserliana, teria influenciado toda a obra do francês.

Ao estabelecer, como principal desafio de sua filosofia, preterir a ontologia naturalista e dedicar-se a uma nova ontologia capaz de “restituir os fenômenos, tais como eles se nos manifestassem no mundo da percepção”, Merleau-Ponty combate o cartesianismo intelectualista e o empirismo inglês, correntes estas que guardam grande cumplicidade com o pensamento naturalista.

Assim, o “contato com o mundo da percepção, a restituição da primordialidade das experiências como ocorrências primitivas dos fenômenos” seriam os fundamentos constitutivos perseguidos por Merleau-Ponty em sua filosofia.

Em 1946, a pretexto de sua participação num debate da Sociedade Francesa de Filosofia, onde ele apresentava os princípios de sua fenomenologia da percepção, foi questionado por Bréhier, em que medida uma doutrina “apenas vivida” poderia ser tida como uma filosofia.

O argumento para sua justificativa, segundo Müller (op.cit.), teria origem também no pensamento de Husserl.

Ao contrário de Merleau-Ponty, a teoria da expressão de Husserl não ensejava constituir-se enquan-

to ontológica. Em suas obras *Lógica formal*, *Lógica transcendental* e *Origem da geometria*, Husserl descrevia o signo não apenas como um corpo inerte, mas também como “carne viva” de nosso pensamento.

Os signos expressivos seriam uma encarnação de nossas intenções significativas, que como uma espécie de ponte, nos conduz até o outro, o que equivale também a dizer que “aquém da nossa fala subsistiria uma atividade subjetiva”, concepção que, pode-se dizer, seria de inspiração naturalista.

A leitura de Merleau-Ponty para a teoria fenomenológica da linguagem, que subordina as falas aos nossos atos intencionais, opera uma inversão que o leva a afirmar que “são nossas intenções que dependem das palavras”, ou seja, as intenções não se formulam antes das palavras.

Dessa forma ao responder à Bréhier, ele afirma que,

buscar a expressão do imediato não é trair a razão, é, ao contrário, trabalhar para o seu engrandecimento. É começar a luta entre a expressão e o expresso, é aceitar a condição de uma reflexão. A filosofia tem por tarefa fazer-nos reencontrar esta ligação como o mundo que precede o pensamento propriamente dito (Merleau-Ponty, In: Müller, op. cit, 215).

O que equivale também à sua asserção de que

O ato de expressão, essa junção, pela transcendência, do sentido lingüístico da palavra e da significação por ela visada, não é, para nós, sujeitos falantes, uma operação segundo a que recorreríamos apenas para comunicar a outrem nossos pensamentos, mas é a tomada de posse das significações por nós, sua aquisição (Merleau-Ponty, In: Müller, op. cit, 218).

Para o fenomenólogo francês, as palavras não são apenas um meio de expressão, elas são os verdadeiros “gestos” do meu corpo, realizam as significações que exprimo, realizam meus pensamentos, assim como a percepção realiza o percebido.

Assim, a noção de “vida interior” na qual passamos a acreditar, como se ela fora um piloto de um navio (o navio sendo cada um de nós), como se fora regida por leis próprias, ou seja, pela consciência – e que contemporaneamente ganhou força ao associar-se à psique – colaborou para que acreditássemos que os pensamentos independem das palavras, que eles seriam “ocorrências puras”.

No fato de ter suspeitado desta vida interior autônoma, para Merleau-Ponty, estaria o maior mérito da fenomenologia da linguagem husserliana, mas que, apesar de tudo, não foi suficiente para libertar os fenômenos do mundo da vida do prejuízo imposto pelo naturalismo.

Mesmo refutando a idéia de subjetividade que caracteriza a filosofia naturalista, o filósofo francês se refere a um “silêncio da consciência”, que seria a origem, mas não a causa das significações. Apenas quando “a fala escapa ao meu controle, vindo a participar do gesto de outrem, é que percebo que havia ou há o eu – o outro do outro” (id. 220).

Ao dissertar sobre a reflexão dialética e a fé perceptiva em Merleau-Ponty, Paviani (2000) lembra também que, no fato da filosofia tradicional ignorar, via de regra, a fé perceptiva, o filósofo encontrou as

bases das interrogações contidas em sua obra *Visível e o invisível*, apoiadas não apenas na experiência do “mundo da vida” proposta por Husserl, como também na experiência “das formas da vida”, desenvolvida por Wittgenstein e do “saber coletivo”, de Durkheim. Por isso sua filosofia surge como provocativa, ao proceder afirmações do tipo:

É preciso freqüentar o mundo ingenuamente; tudo que é obscuro o é em nome de um certo critério de clareza; é preciso ir além da ordem do dito e do escrito; vemos as coisas mesmas, o mundo é o que vemos; o mundo, as coisas, o que existe, tudo repousa sobre si mesmo, é exatamente o que é, inteiramente em ato, sem qualquer virtualidade nem potência, isto é, transcende, fora de toda interioridade. O existir repousa na indiferença, na noite da identidade, como em-si puro (Merleau-Ponty, In: Paviani, op. cit, 224-227).

A filosofia de Merleau-Ponty pressupõe uma reflexão dialética que pretende denunciar as falsas evidências. Que deve criticar a si própria para não se tornar uma experiência vazia. Que enxerga o perigo de que “toda tese é idealização”. Que contribui para alargar o entendimento da ciência ao chamar atenção para a complexidade do real e da experiência. Ela critica a pretensão daqueles que almejam alcançar pensamentos puros de uma realidade dita objetiva, especialmente a reflexão psicológica que se afasta das coisas, e considera-as “uma mentira de onde não há regresso”. Por isso considera necessário, através da reflexão, “retornar às coisas mesmas”.

Não estaria essa reflexão merleau-pontyana próxima do procedimento tão comum no teatro?

Esclarecendo: Quantas encenções de Romeu e Julieta foram feitas no mundo desde que Shakespeare escreveu esta tragédia? Certamente não se pode precisar. Também a forma como cada encenador percebeu os fatos, as “verdades” prescritas pelo dramaturgo, alcançam, se não uma infinitude, pelo menos uma complexidade enorme de interpretações.

Qual das montagens deste texto ao longo destes séculos poderia ser considerada a grande tese, a grande representação da verdade proposta pelo dramaturgo inglês?

Uma daquelas realizada no restaurado palco elisabetano do *Globe Theater*, em Londres, com elenco de origem inglesa, acompanhada por especialistas em Shakespeare ou aquela realizada pelo Grupo Galpão, que mescla técnicas circenses e teatro popular em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil?

Ou uma montagem chinesa?

Ou uma africana?

Qual delas seria o veículo da “verdade original” contida no texto de Shakespeare?

Seria possível, neste caso, “retornar às coisas mesmas” do texto shakesperiano? Ou seriam as coisas mesmas o modo como cada intérprete de Shakespeare o percebe, “o modo ingênuo” como cada intérprete freqüenta o mundo de Shakespeare?

Merleau-Ponty acha que a filosofia não deveria ser um léxico: que ela não deveria se interessar pelas “significações das palavras”; que não deveria procurar um substituto verbal para o “mundo que vemos”; que não deveria transformar esse mundo em “coisa dita”; que deveria ir além “da ordem do dito e do escrito”; que não deveria se instalar como um lógico no enunciado.

Estaria o teatro ao longo de sua existência agindo filosoficamente? Estaria incorporando os princípios da fenomenologia da percepção?

Certamente sim, mas essa não é uma exclusividade do teatro, como também das demais modalidades artísticas, que como defende Gadamer é o lugar mais confortável dessa casa que é o mundo.

Para entender isto basta que sejam lembrados os conceitos mais caros da fenomenologia, que, como propõem as análises de Brentano sobre a intencionalidade da consciência humana, trata de descrever, compreender e interpretar os fenômenos que se apresentam à percepção.

A fenomenologia se define como uma “volta às coisas mesmas”, aos fenômenos. Alcançar o conteúdo inteligível e ideal dos fenômenos, captado de forma imediata é seu principal objetivo.

Assim, se pode dizer que toda consciência é “consciência de alguma coisa”, que a consciência não é uma substância, mas uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão etc.).

As coisas, segundo Husserl, caracterizam-se pelo seu “inacabamento”, pela possibilidade de sempre serem visadas por *noesis* novas, que as enriquecem e as modificam.

Em que medida se pode dizer que este é também o procedimento do teatro?

Certamente se pode afirmar que não apenas através dos textos estrangeiros, produzidos em culturas distintas, mas também dos textos dramaturgicos locais, seus intérpretes sempre estarão diante de algo inacabado, de algo a ser construído, diante de *noesis* novas.

Mas talvez o fato de ter sido produzido numa cultura diferente potencialize essa impressão de inacabado. Isso será discutido através de entrevistas com os encenadores baianos, no último capítulo deste trabalho.

IV - Outros herdeiros da hermenêutica

Em artigo intitulado *O império da hermenêutica na pós-modernidade: Foucault, Derrida e Vattimo*, o mexicano Mauricio Beuchot Puente (1994) refere-se ao fato de que atualmente a hermenêutica possui várias escolas, entre elas a pós-moderna⁸, que teria estes três pensadores como os mais importantes, por exporem novos matizes, por darem novas perspectivas à discussão hermenêutica.

Para Beuchot, as principais idéias de Michel Foucault, no que diz respeito à hermenêutica, estariam resumidas em um dos seus ensaios produzidos a despeito de uma conferência apresentada no VII Colóquio de Royamont, em 1964.

Nele, o filósofo analisa a noção de interpretação em três pensadores – Marx, Nietzsche e Freud –, que se cristalizam no seguinte mote: “a linguagem não diz exatamente o que diz, transmite algo e esconde outra coisa”, ou ainda, “há outras coisas que falam e não são linguagem”.

Para o pensador francês, através destes autores, a “interpretação haveria se convertido, finalmente,

⁸ A existência ou não de uma Escola Pós-moderna tem gerado várias obras e várias discussões nas últimas décadas. Acredita-se, contudo, que esta discussão seja desnecessária para este trabalho. Independente de pertencer a esta ou aquela Escola, importa aqui apresentar algumas idéias desenvolvidas por estes pensadores.

numa tarefa infinita”.

Ao interpretar um determinado signo, se opera “a interpretação de interpretações”, defendia Foucault. Não existe um significado original e sim significados mediadores, uma luta, um conflito de interpretações, que querem se impor. Certa imposição ocorre, não porque ela tenha uma maior validade e sim porque teve mais força.

O signo, para Foucault, não era considerado como algo simples e benévolo e sim dúbio e malévolo, carregado de ambigüidade, como máscaras que encobrem algo. O ato de interpretar pressupõe a interpretação de outros sujeitos. As interpretações se vão somando e isso é circular, é infinito. A interpretação não sai de si mesma.

Pensar no signo como algo pré-determinado, como algo original a que se deve buscar, seria promover sua morte.

Beuchot lembra que através de Foucault é possível compreender e relembrar o que muitos pensadores parecem ter esquecido nas últimas décadas: “que hermenêutica e semiologia são dois ferozes inimigos⁹”; que não se deve crer na existência absoluta dos signos, que não se pode negar a violência, o inacabado, a infinitude das interpretações.

Derrida é descrito por Beuchot¹⁰ como o “pensador das diferenças”, exatamente por ter tentado, “a todo custo”, preservar a diferença das interpretações, tema de sua *gramatologia*.

Mas sua dedicação às metáforas, especialmente a uma metafísica das metáforas, caracterizaria sua hermenêutica, principalmente por insistir na tese de que “o ser que não é nada, que não é um algo existente, não pode ser dito, não pode se dizer, a não ser através de uma metáfora ôntica. E a eleição de tal ou qual metáfora é necessariamente significativa”.

Como já era defendido desde os escolásticos, lembra Beuchot, “o bom metaforizador é aquele que capta bem as semelhanças, porém ainda melhor as diferenças, que seriam seu constitutivo (da metáfora) principal”.

Vattimo, em suas teses iniciadas como aluno de Gadamer, retorna ao caráter niilista advindo do “Deus morreu” (Nietzsche), ao desaparecimento da metafísica como refúgio do homem (Heidegger), para afirmar que, assim como o marxismo havia sido a *koiné*, a nova linguagem comum dos anos 50-60, o estruturalismo a dos anos 70, a hermenêutica seria a das décadas seguintes, especialmente pela ênfase dada na história, por retirar o sujeito da sua condição de neutralidade, por reconhecer que o “sujeito não é apenas parte integrante como também parte integrada do jogo que pretende jogar”, o que não havia sido considerado pelo estruturalismo.

O pensamento de Vattimo – assim como o de Derrida e de Foucault – é defensor de uma hermenêutica equivocista herdada do romantismo (especialmente através de Nietzsche).

⁹ Essa oposição é ainda hoje alimentada por alguns autores, mas há outros, como Fischer-Lichte (1983,1997) na Alemanha, que se empenham em pacificar essa convivência. Semiótica e hermenêutica em sua obra, como será mostrado adiante, seriam disciplinas complementares.

¹⁰ Certas interpretações da obra de Derrida o apontam como adepto do “relativismo absoluto”, condição que não era aceita de bom grado pelo autor, que se encarregou de desfazer este “mal-entendido” em obras posteriores à sua gramatologia.

A encenação de textos de Brecht, Dorst, Büchner, Handke, Wedekind, entre outros, na “África brasileira”, nesta cidade “formatada” por tantas e diferentes influências não seria a concretização do equivocismo defendido por estes três autores? Não seria uma forma de atestar a possibilidade de “convivência das diferenças de interpretações” proposta por Derrida? Não refletiria a “interpretação de interpretações” defendida por Foucault? Ou a metafísica das metáforas proposta por Vattimo?

No último capítulo deste trabalho alguns encenadores dos textos de língua alemã na Bahia discorrem sobre suas experiências e oferecem pistas para respostas a estas questões.

V - Nietzsche como visionário do teatro¹¹

Sob o argumento de que uma recepção do filósofo Nietzsche, no que tange à teoria do teatro, é praticamente ignorada, Müller-Klug (2001) organizou a obra *Projeções teatrais de Nietzsche* com o objetivo de saldar uma dívida histórica, de mostrar o quanto as idéias do filósofo contêm ricos conceitos para uma práxis teatral, cuja relevância estética se aplicaria contemporaneamente.

Para o autor, o famoso ensaio de Nietzsche, intitulado *O Nascimento da tragédia no espírito da música* e a tão proclamada rivalidade com o encenador Richard Wagner são apenas “pano de fundo” para os princípios de uma concepção bem própria de teatro.

Mas ressalva, contudo, que esta concepção não se poderia comparar com gêneros poéticos canonicizados, como a exemplo do teatro pobre de Grotowski ou do teatro da crueldade de Antonin Artaud. A concepção não foi formulada de forma sistematizada, como um método de experimentação/encenação.

As mais importantes idéias do filósofo no âmbito da recepção teatral, para Müller-Klug, seriam, primeiro, o *pathos* messiânico que persegue um fim cultural para a obra teatral, e depois, a embriaguês provocada pelas “horas de entusiasmo” que um espetáculo promove, das quais devem compartilhar tanto os realizadores da obra quanto seus receptores.

Vale lembrar que no artigo *O Nascimento da tragédia...* Nietzsche já chamava atenção para o fato de que a tragédia se originou da atenuação dos ritos orgiásticos que envolviam os seguidores de Dionísio, quando a música, como expressão das forças naturais da Natureza, os conduziam à desmesura. Este estado de desmesura teria sido atenuado pela força simbólica do culto a Apolo que repousava nas noções de medida e equilíbrio. Desta fusão é que se originou a tragédia enquanto representação das forças naturais. Para Nietzsche, “projeção e embriaguês” possuem uma relação simbiótica: a projeção é descrita como uma atividade de tradução, em sentido amplo, como a elaboração criativa de um vocabulário estranho, genuíno, que desperta uma confiança própria e provoca no sujeito uma capacidade de simbolizar.

Ele profetizou que a embriaguês dionisíaca¹² – que não pode ser tomada como uma completa embriaguês e sim como um “jogo” com a embriaguês – passaria a interagir, a se presentificar num *feedback*

¹¹ Título traduzido livremente da introdução da obra *Nietzsches Theaterprojektionen*, de autoria de Till Müller-Klug (2001).

¹² A primeira forma de embriaguês dionisíaca é titânica, aniquiladora, fundada na desmesura. A segunda, já seria a embriaguês apaziguada pelos princípios apolíneos, para que pudesse ser suportável pelos mortais.

dinâmico e teria um lugar cada vez mais crescente no mundo.

Müller-Klug refere-se a uma genealogia do teatro, formulada pelo filósofo, e ao modo como Nietzsche concebia o ator¹³, que deveria agir inspirado em sua susceptibilidade fisiológica para ser capaz de transmitir e promover sentido artístico.

Em alguns “impropérios”, o filósofo acusava o público de seu tempo de preguiçoso, de fatigado. Defendia que o espetáculo teatral deveria promover um estado de excitação fisiológica sobre o público, como forma de resgatar-se a função que o coro das tragédias sempre exerceu, qual seja, promover a aproximação fisiológica entre palco e platéia.

É conveniente lembrar que o tipo de teatro a que se referia Nietzsche não pode ser tomado nos mesmos termos em que o concebemos hoje, dadas as mudanças transcorridas ao longo de um século.

Apesar disso, Müller-Klug ressalva que alguns teatrólogos do século XX, como Brecht e Meyerhold, guardam alguns cânones artísticos do passado, que teve sua origem em um dos mais conhecidos aforismos de Nietzsche: “somente aquele que se transforma permanece fiel a si”.

Um bom exemplo de como isso se procedeu pode ser verificado através das composições de Kurt Weil para as encenações de Brecht, que ao lidar com a limitação vocal de certos atores, acabou por inaugurar um gênero híbrido entre cantar e falar, que segundo alguns registros históricos era o procedimento adotado na Grécia¹⁴.

O divulgado rompimento de Stanislavski com Meyerhold, que se contrapôs ao mestre e dedicou-se ao seu próprio método anti-realista/naturalista, à sua biomecânica, seria, para Müller-Klug, em alguma instância, também um reflexo do pensamento nietzscheano, por ter proclamado, através de sua forma evolucionária, a libertação do teatro, “ao evitar as formas prontas e ao se apoiar em um novo mundo”.

A idéia de “projeção e embriaguês”, acima descrita, teria correspondência ainda ao “quarto criador”, ou seja, ao espectador, que ao lado do autor, diretor e atores, na concepção de Meyerhold, seria o responsável pelo ato de simbolização.

Ao negar as formas burguesas que o teatro havia canonizado, Brecht teria também refletido o pensamento do filósofo, especialmente ao reconhecer que “a arte não poderia se manter sem as realizações do passado”, como desejava Nietzsche ao reivindicar o renascimento da tragédia¹⁵, o resgate dos princípios do culto dionisíaco para o teatro.

O “jogo com a embriaguês” (ou a representação) no qual Nietzsche acreditava que deveria permear a experiência fruitiva do teatro, também pode ser comparado ao princípio brechtiano, para quem o ator não é o demonstrado e sim o demonstrante.

¹³Ao referir-se ao ator, o filósofo leva em consideração sua evolução desde a Grécia, desde a origem como dançarino dos ditirambos e seu posterior desenvolvimento, até formar a constelação dramática que culminou no coro, que por sua vez, vai sendo desmembrado e originando a função dos atores, como é hoje concebida.

¹⁴ Segundo depoimento do Professor Ewald Hackler durante as aulas para a disciplina Formas do Espetáculo, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, no primeiro semestre letivo de 2004.

¹⁵ É necessário acentuar que nas obras seguintes Nietzsche torna-se um contundente crítico de si mesmo e abandona a esperança de uma retomada dos valores passados, chegando mesmo a defender uma ruptura com a modernidade, apenas como pressuposto para a fundação de novos valores. Nesse sentido, um retorno a um passado que nós não mais podemos compreender parecia-lhe então como um acesso de “enfermidade romântica”. O dionisíaco para Nietzsche, assim, não seria mais o dionisíaco grego e sim uma paródia, uma metáfora que deveria ir contra o mundo ordenado e fundado na causalidade.

Como será discutido adiante, o ator de Brecht não deveria permitir ao espectador que ele se embriagasse, que se iludisse, e sim que ele transitasse entre a ilusão da representação e a conscientização. De forma similar, se pode dizer que a representação para Nietzsche deveria ser fundada na força estética da imagem, que visasse a uma expressão amoral do real, mesmo em seus aspectos mais cruéis.

Outra máxima nietzscheana, de que “não existem verdades (ou fatos) e sim interpretações delas” poderia ser aplicada ao espectador de Brecht, que deveria ir ao encontro da sua própria verdade.

Mas se uma suposta influência de Nietzsche sobre Meyerhold e Brecht se poderia justificar pelo fato dos dois últimos terem vivido na Alemanha, compartilharem a mesma língua, o mesmo não se pode dizer que aconteceu com Antonin Artaud.

E por este, entre outros motivos, Müller-Klug indaga: “Nietzsche e Artaud – duas vozes para um teatro de afirmação da vida”?

Para auxiliar na tarefa de responder a esta pergunta o autor recorre a Reinhold Grimm, que se ocupou do mesmo tema e produziu a obra *Repercussões de Nietzsche sobre o teatro moderno e outras teorias*.

Para Grimm, o teatro da **crueledade** é a estratégia de Artaud para se reconciliar com sua existência, é uma inevitável **necessidade** de afirmar a **vida** humana.

Tal simbiose entre vida, necessidade e crueldade estaria também presente na obra *O Nascimento da tragédia*, de Nietzsche, mas nela a afirmação conteria uma conotação retrospectiva, enquanto para Artaud a conotação seria prospectiva, com tendências utópicas.

Ao se dedicar a uma **reformulação** da vida e do seu teatro, o teatrólogo francês reproduz o conceito de **revalorização** proposto pelo filósofo alemão, mas que encontra eco em outro pensador francês, Jacques Derrida, que ao contestar Ferdinand de Saussure, afirma que a real **presença** de algo (de um determinado signo, para ser mais preciso) não existe até que sua representação se faça necessária.

E para os três pensadores, a cultura ocidental, especialmente por sua estrutura herdada da filosofia cristã, negaria de forma veemente a **diferença**.

Para Müller-Klug, Derrida faz de Artaud seu agente desconstrutivista e dele se aproveita para colocar em cheque a representação metafísica, especialmente no que tange à literatura e mais especificamente à literatura dramática ocidental que, assim como para Nietzsche, estaria impregnada de um certo cansaço de vida, da repetição de cânones consagrados.

Müller-Klug associa uma certa tendência autista a Artaud. Como propôs o encenador francês em seu *Teatro da crueldade* “dos instrumentos usados na trilha sonora de uma peça deveriam ser extraídos sons agressivos que pudessem deixar qualquer um louco”. O público do teatro da crueldade, portanto, se configuraria numa exceção.

“Capacidade e prontidão” que unissem fisiologia e intelecto, defendida por Nietzsche, seriam menos excludentes.

Os pontos convergentes entre os dois, contudo, seriam muito maiores que os divergentes. Ambos defendiam um teatro de caráter hierático (com Artaud inspirando-se nos deuses balineses e Nietzsche nos deuses gregos), que priorizasse uma composição plástica/coreográfica entre texto, corpo e cena.

O autor se empenha ainda em mostrar como as reivindicações do filósofo alemão encontram eco nas

produções artísticas contemporâneas, especialmente em alguns movimentos vanguardistas, a exemplo do Slam Poetry dos Estados Unidos e atualmente presente também na Alemanha.

Estes movimentos incorporariam a matriz apolíneo-dionisíaca, por afirmarem um certo caráter estético-dissidente, por incentivarem o uso subversivo da matéria-prima da qual se serve a arte, por estabelecerem uma nova ordem, por denunciarem a confusão dos valores do mundo, por rejeitarem a confortável infraestrutura da indústria cultural e os clichês da arte para burguesia.

Assim sendo, autores da geração beat-neak como Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac, como também artistas ligados ao movimento punk, que teve início nos anos 80, do artista plástico Andy Warhol, ou de movimentos como o futurismo, surrealismo e dadaísmo, entre muitos outros, seriam os representantes atuais dos modos de produção/recepção propostos por Nietzsche. E por isso conclue:

A alma humana, que se faz agir, constitui o público, porque as pessoas são/possuem uma relação entre corpo e o entendimento da língua da fisiologia. Slam Poetry e as projeções teatrais de Nietzsche abrem um polílogo cênico no qual a dicotomia obra e público, texto e corpo não se dissolvem numa fantasmagórica unidade, e sim numa estimulativa ação de troca, num espaço para a experiência. Este espaço é hierático mesmo após a morte de Deus. Ele tem que ser diariamente reencontrado, redescoberto e para isso o sentido das orientações de Nietzsche são aplicáveis como nunca (Müller-Klug, op. cit, 119).

VI– Princípios da Recepção Literária: origem, principais autores e idéias

Ao organizar a obra intitulada *Recepção Estética: teoria e prática (Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis)*, em 1975, Rainer Warning (1994) reuniu textos de alguns autores (Ingarden, Vodicka, Gadamer, Rifaterre, Fish, Iser e Jauss), reputados por ele como os principais responsáveis pelas transformações, pela introdução do caráter interdisciplinar nas investigações das ciências literárias.

Estas transformações colaboraram para a valorização dos processos de recepção e para a consolidação da teoria da recepção, da pragmática literária.

Warning (op.cit., 9-41) lembra que foram os estruturalistas que colocaram em cheque as premissas do conceito clássico de arte, atualizado e defendido por Theodor W. Adorno – no qual obra de arte e sociedade deveriam convergir para um mesmo conteúdo sem levar em conta as múltiplas interpretações advindas de sua exteriorização, o que será detalhado a seguir.

Outro importante passo teria sido a exploração da concepção triádica de signo: Enquanto alguns pesquisadores dedicavam-se aos estudos do signo em sua relação com o significado, pesquisadores como os da Escola de Konstanz se aprofundavam na investigação da relação mensagem/receptor, que por sua vez tem sua base na relação signo-significado-significante.

Mas ele considera que ambas as vertentes, cada uma ao seu modo, teriam sido de grande contribuição para o entendimento da relação obra/receptor.

A base para o aprofundamento dessa relação, no âmbito da estética da recepção literária, o autor

credita, entre outros, a Roman Ingarden, que no artigo intitulado *Do reconhecimento de obras de arte literárias*, publicado em 1968, introduz e discute os conceitos de “concretização e reconstrução”, divididos em dois momentos: a da plasmação da obra e a da sua recepção.

A “concretização” circunscreve-se como a orientação estética da obra enquanto a “reconstrução” reflete sua objetivação temática, a confirmação de sua funcionalidade.

Ingarden se apóia na teoria fenomenológica ou teoria do conhecimento de Husserl, ao defender que a concepção de uma obra literária possui vários níveis, várias camadas: 1) a que pertence a sua concepção, apoiada na língua em que foi produzida; 2) a camada da unidade de significação; 3) a da sua forma/diagramação; 4) por fim, a da sua objetivação, da sua *concretização* – também denominada por ele como “qualidades metafísicas da obra”, através da qual se alcança seu reconhecimento, objetivo central da relação obra/receptor.

Os conceitos centrais da teoria de Husserl são descritos por Lima (1979), autor brasileiro que traduziu e organizou a obra *A literatura e o leitor* (com textos de Jauss, Iser, Stierle e Gumbrecht), contribuindo decisivamente para a divulgação dessa teoria no país:

Tema e Horizonte são dois conceitos centrais da teoria do conhecimento de Husserl. O objeto da consciência intencional não é experimentado como isolado, mas sempre dentro de um contexto, a partir do qual ele adquire o seu “perfil”. Este contexto é o horizonte, que inclui, enquanto “horizonte interno”, tudo o que se pode saber acerca do objeto, e que inclui, enquanto “horizonte externo”, tudo que se pode saber acerca das relações deste objeto com outros objetos. O tema, por sua vez, é ‘circundado’ pelo horizonte. Fala-se em tematização quando a consciência se volta explicitamente para o objeto. (p. 186).

Ou ainda de acordo com a tradução de trecho da obra do próprio Husserl, Lima (op. cit) prossegue:

O que é atualmente percebido, copresente e determinado (ou, ao menos, relativamente determinado) com clareza maior ou menor, está em parte impregnado, em parte rodeado de um horizonte, vagamente consciente, de realidade indeterminada (p. 186).

Ingarden faz uma distinção entre objetos reais (passíveis de determinação completa), objetos ideais (são autônomos, serão constituídos) e objetos intencionais (que não se submetem a uma determinação exaustiva, os objetos de arte).

As obras literárias foram classificadas por Ingarden como “objetos indeterminados” por solicitarem a participação, a concretização do leitor. “O leitor é que deve simular sua determinação completa, definindo o que na obra deve ser preenchido ou negligenciado. A concretização é que atualiza os elementos potenciais da obra” (In: Lima, id., 25, 26).

Segundo Warning (op.cit), também o estruturalismo de Praga, através de F. Vodicka, por outro viés, enfatizou a recepção, ao discutir e reforçar as determinações semiológicas do objeto estético, pressupostas por Mukarovsky, que não teriam sido considerados pelos formalistas russos¹⁶.

¹⁶ Se poderia abrir uma exceção para Chklovski, cuja discussão da arte/procedimento ultrapassa a concepção diádica do signo.

Os signos estéticos, para Mukarovsky, obedeceriam aos mesmos princípios da concepção de signo lingüístico proposto por Saussure, que “pressupõe apenas uma relação entre signo e significado” sem levar em conta o significante. A estética semiótica de Mukarovsky, contudo, serviu de base para a teoria da recepção de Vodicka:

A obra literária da estética estrutural será aqui concebida como signo estético, no que diz respeito a sua apresentação. Assim, temos que ter em vista não apenas sua existência em si, como também sua recepção; devemos considerar que ela será lida, interpretada e seu valor será definido pela comunidade de leitores. Apenas quando uma obra é lida ela alcança sua realização estética e se configura como objeto estético na consciência do leitor (In: Warning, op. cit., 71).

Outra observação relevante, relacionada a Vodicka, que ao analisar uma obra de Pablo Neruda concluiu que a interpretação de apenas um leitor não pode dar conta do universo de significados presentes numa mesma obra, o levou a afirmar que “o tipo e modo de descrições (dos leitores) são diferentes e podem conter características de impressão, de fundo intelectual ou ideológico”.

Com base em tal argumento, Vodicka faz também uma crítica ao conceito de “qualidades metafísicas da obra” – desenvolvido por Ingarden – por não ter sido desenvolvido como um conceito de comunicação.

A concretização para Ingarden pressupunha apenas a “atualização dos elementos potenciais da obra e não a interação entre texto e leitor”.

Stierle, por sua vez, critica o conceito de “variáveis da recepção” de Iser, por este último considerar o pólo textual como um “pólo revestido de constância, preso à tradição imanentista”, o que será ainda complementado por Gumbrecht ao questionar se a “colocação iseriana é capaz de compreender a diversidade de formações de sentido emprestada a um mesmo texto” (Cf. Lima, op. cit: 26, 28, 29).

Warning e Lima apontam ainda outras críticas que os diversos autores desta época teceram entre si, especialmente no período da reforma universitária alemã, fértil em discussões e críticas.

Mais importante que reproduzir estas críticas aqui – o que incorreria num certo desvio dos objetivos deste trabalho – é ressaltar o quanto elas, cada uma a seu modo, contribuíram para o fortalecimento dos princípios da recepção estética e do modo como a compreendemos hoje.

As convergência e divergências entre os autores, como justifica Lima (1979), devem-se às diferentes escolas que participaram para a construção de uma teoria até então incipiente:

Do ponto de vista da gênese, não se pode falar numa filiação direta. Mas indo além das correspondências sistemáticas de longo alcance, deve-se ressaltar, como um paralelo entre as duas origens, que tanto Jauss, quanto os estruturalistas de Praga desenvolveram sua compreensão da percepção e da evolução literárias em confronto direto com teses e teoremas do formalismo russo, de um lado, e com a teoria e crítica literária marxista, do outro; teses e teoremas, em parte tomadas de empréstimo, em parte criticamente modificadas, e em parte, rejeitadas. Já quanto à história da recepção de Jauss, sua idéia parte, não de uma estética semiótico-estrutural, mas se liga à tradição hermenêutica, como teoria da compreensão (op.cit., 11).

Ao referir-se a autores como Aristóteles, passando por Górgias, Agostinho, Lutero, até chegar aos

românticos como Kant, Jauss deixou claro que sua reflexão conteria também contribuições para a discussão da experiência estética como um todo e não apenas da recepção literária.

A crítica ao “caráter de juízo” kantiano, à idéia de autodeleite da subjetividade individual, ao culto ao gênio, pressupostos dos princípios estéticos românticos, conteriam, para Jauss, um “efeito desastroso”, seriam responsáveis pela “decadência de toda experiência prazerosa da arte”.

Assim, para ele, a conversão da fórmula kantiana do “prazer desinteressado”, feita por Geiger e reinterpretada por Giesz, na qual “o que causa prazer existe tão só em função do sujeito do prazer”, se adaptaria à sua idéia de experiência estética, que conta ainda com o apoio da arborescência sartreana, que distingue entre o “trabalho da percepção face ao da imaginação”.

Assim, se pode creditar à estética da recepção, como ressaltou Gumbrecht (In: Lima, id.) o fato de ela ter “abandonado a classificação da quantidade das exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’” (ib., 12).

VI I – A teoria da recepção literária enquanto teoria estética

Segundo Gunter Grimm (1977) a teoria da recepção literária não pode ignorar certas reflexões produzidas nas diferentes áreas do conhecimento, em diferentes disciplinas como a sociologia, a hermenêutica, o estruturalismo de Praga e da própria história da literatura.

No âmbito da sociologia, a teoria de Adorno, que reflete o pensamento de Levin L. Schueckings produzido nos anos de 1920 desempenharia um importante papel neste contexto.

A discussão da “função das obras de arte” e dos conceitos de “imanência social, ação histórica, ação sociológica”, que têm lugar privilegiado na estética de Adorno, estariam em detrimento da recepção – como se concebe após Jauss.

Ao afirmar que “o interesse na decifração das obras de arte deveria voltar-se para a própria obra e seus objetivos sociais” a teoria de Adorno é acusada de “valorizar o autor em detrimento do receptor”. Estaria imbuída de um certo dirigismo que pretendia determinar o que era bom ou ruim para os receptores.

Walter Benjamin e Bertolt Brecht, entre outros pensadores, se empenharam em complementar a posição de Adorno, argumentando que ela compactuava ainda com os conceitos de uma velha tradição filosófica e propuseram uma recusa desta tradição.

Argumentaram ainda que ela não apresentava uma perspectiva para o futuro, não considerava o “coletivismo na recepção artística” nem sua inclusão numa práxis política. Essa ruptura que hoje pode soar “ingênua” foi um importante passo no contexto histórico da recepção estética. Mas outros se seguiriam.

O número de obras acadêmicas que se respaldam na teoria da recepção literária, produzida em língua alemã, desde que a Escola de Pesquisa de Recepção foi criada na Universidade de Konstanz, na Alemanha da década de 1960, é estonteante.

As referências a pensadores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss é vastíssima.

Os desdobramentos dessa teoria já são verificáveis no Brasil desde a década de 1970, mesmo que não se disponha de um grande número de traduções em língua portuguesa para as obras dedicadas a este

assunto. Especialmente no âmbito da filosofia, da história da literatura e de uma ainda incipiente teoria da comunicação, a presença da teoria da recepção é muito freqüente.

Os três Anais dos Congressos realizados pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE também já refletem essa teoria, embora de forma tímida. A necessidade de refletir sobre o teatro do ponto de vista de sua recepção, contudo, tem se tornado urgente¹⁷ e não se pode dizer que este seja um tema muito presente no âmbito acadêmico das artes cênicas.

Na Alemanha, contudo, é grande o número de obras que priorizam essa reflexão, o que provavelmente se deve a sua grande tradição filosófica.

Um resgate dos princípios da teoria da recepção e da forma como ela se aplica às artes cênicas é sem dúvida imprescindível para a compreensão da abordagem que se faz neste trabalho.

VIII– A teoria da recepção literária sob a ótica de Sartingen, autora dedicada à teoria da recepção teatral

A pesquisadora alemã, Kathrin Sartinger (1994), em sua obra intitulada *Para além de Brecht...Recepção produtiva do teatro no Brasil, Bertolt Brecht como exemplo*¹⁸, resultado de sua tese de doutoramento, cuja pesquisa foi realizada na cidade de São Paulo, parece atender a um antigo apelo das artes cênicas: à necessidade de refletir sobre a relação espetáculo/espectador.

Outra obra organizada pela mesma autora, *Mosaicos de Brecht – Estudos de recepção literária* (1996), resultado de um curso de pós-graduação em teoria literária ministrado na Universidade de Campinas – UNICAMP, em 1995, também traz textos produzidos pelos alunos do referido curso, que objetivaram “dar conta dos mecanismos receptivos entre obras literárias e seus leitores, tendo como exemplo o teatro de Bertolt Brecht” (p. 8).

Em *Além de Brecht...*, a pesquisadora lembra que durante longo período as ciências literárias mantiveram seu interesse central na figura do autor, cuja obra refletia sua experiência individual e social, pelas quais inevitavelmente se deixava influenciar.

Quando o ato de leitura passou a ser considerado enquanto ato comunicativo, as obras literárias deixaram de ser vistas como “mero produto de consumo”, lembra Sartingen.

A partir de então, a atenção dos cientistas literários se voltou também para o papel do leitor e as pesquisas de recepção iniciam seu desenvolvimento levando em conta os dois agentes: autor e leitor/receptor.

Para Wolfgang Iser, um dos autores que se dedicaram a estes princípios, o esquema de comunicação entre autor, texto e leitor abrange dois níveis, sejam eles, o texto externo e o texto interno.

O nível do texto externo compreende o autor real e o leitor real. No outro nível, abstrato, imanente, autor e leitor não se enfrentariam. Da idéia de nível da obra imanente surge a concepção de autor explícito e leitor implícito, na qual se orienta sua recepção estética.

¹⁷ Na ata da assembléia de encerramento do III Congresso da ABRACE, por exemplo, consta a reivindicação de vários pesquisadores no sentido de criar um Grupo de Estudos dedicados aos estudos de recepção.

¹⁸ *Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht.*

A teoria de Iser se dedica a traçar um quadro explícito do leitor implícito, sem perder de vista o leitor real e empírico. Assim, quando o leitor implícito atinge a mensagem do texto, se configura o processo de comunicação.

No processo de recepção propriamente dito, acontecem mais coisas do que o leitor implícito poderia prever, aceitar ou recusar. Ocorre uma dinâmica ação de troca, o que não aconteceria, contudo, com os textos das ciências naturais ou textos jornalísticos, por exemplo. Daí vem a sua concepção de “estrutura de apelo” do texto de ficção literária.

O leitor implícito (ou o autor) envia apelos ao leitor real, e através deste ato o leitor real é estimulado a desenvolver possíveis complementações para o texto. É o que ele denomina de “espaços vazios”, e que se costuma relacionar ao mesmo princípio da “teoria da indefinição”, desenvolvida pelo cientista literário polonês, Roman Ingarden, já mencionado.

Estes espaços vazios estimulam a ação criativa do leitor real, ativa sua criatividade, transformando-o num (re)criador da obra. Cada leitor compartilharia assim de resultados diferentes de uma mesma obra, o que equivale ao ato de leitura, à ação estética propriamente dita. Assim, em síntese, a concepção de Iser prevê uma ação do leitor implícito sobre o leitor real (Cf. Sartingen, op.cit, 21-23).

Sem dúvida tal concepção pode ser considerada um avanço, principalmente se comparada aos princípios da teoria literária anteriormente vigentes, que praticamente ignoravam o papel do leitor.

Mas a teoria iseriana ainda se pauta em aspectos do *individualismo psicológico*, o que será colocado em cheque pela teoria de Jauss, cuja abordagem leva em conta o *individualismo histórico*.

A teoria de Jauss parte da idéia de leitor implícito orientado pela história da recepção, e do leitor empírico em seu contexto histórico social.

Em palestra conferida em 1967, na Universidade de Konstanz, Alemanha, ele apresentou pela primeira vez os princípios de sua teoria e interpretação da ação literária, publicada posteriormente no Brasil sob o título *História da literatura como provocação à teoria literária*. Desde então, se pode dizer, os estudos de recepção literária ganharam contornos singulares.

Para Jauss, no ato de fruição de uma obra literária, cada leitor leva, entre outros aspectos, sua história de vida pessoal, que diz respeito à sua experiência social, suas tradições, convenções, seu conhecimento de mundo, como também sua experiência anterior com leitura e seu pré-conhecimento de gêneros literários.

Dessa forma ele já se apresenta diante de uma obra literária com sua expectativa. Esta expectativa, por sua vez, corresponde às situações históricas das quais ele participou, a uma determinada geração, a uma determinada camada social etc.

O autor, para Jauss, se apresenta então aos seus leitores potenciais e, às vezes, vai de encontro, às vezes desencontra suas expectativas, às vezes é presumível e outras vezes surpreendente. Este fenômeno de comunicação é denominado, na pesquisa da recepção de Jauss, por “horizonte de expectativa”, termo inaugurado por Karl Mannheim no âmbito da sociologia.

Assim, os elementos até então considerados “exteriores” – como lembra Antunes (1996) – passam a ser considerados como elementos interiores de uma obra literária. Ou seja, os elementos que eram anteriormente considerados como entraves para a recepção/interpretação de uma obra – segundo a teoria

da imanência – passam a ser consideradas de suma importância para a fruição.

A Jauss, então, tornou-se necessário indagar o quanto o recipiente de uma obra de fato muda no ato de sua recepção e o quanto a fantasia criadora do leitor é responsável por estas “mudanças” de conteúdo, pelo estabelecimento de determinados horizontes.

IX – A recepção de obras literárias estrangeiras

Com base nos pressupostos acima descritos se poderia indagar: o horizonte de expectativa do receptor da obra teatral obedece aos mesmos princípios propostos por Jauss em sua teoria?

Ou ainda: levando-se em conta que se propõe abordar, neste trabalho, a recepção de obras originalmente produzidas em língua alemã, ou seja, obras originalmente produzidas em um contexto cultural distinto do contexto brasileiro, onde são apresentadas, o que ocorre nesta troca cultural, na recepção destas obras?

Sartingen(op.cit.) lembra que a teoria da recepção de Jauss não levou em consideração os aspectos da recepção de obras literárias traduzidas, de obras estrangeiras, mas, sem dúvida, este se constitui num importante ponto para a teoria da recepção literária, que sempre adotou esse recurso¹⁹.

Há muito tempo, inúmeros autores alcançam uma infinidade de leitores em diferentes contextos culturais do qual sua obra foi produzida. Reconhecer-se a si através do outro, através do “estranho”, é fato que sempre exerceu muita fascinação no âmbito da recepção estética, como ainda se tentará exemplificar neste trabalho.

Dietrich Krusche (In: Sartingen, op.cit., 27,28), cientista literário alemão que se ocupou deste tema, parte do pressuposto de que uma cultura estranha é aquela que não foi desenvolvida através dos mesmos “princípios comunicativos” que outra; que revelam “distâncias históricas” entre si.

No que se refere à recepção literária, essa distância histórica contribui para que o leitor de uma determinada cultura seja confrontado com aspectos distintos dos da sua.

No ato da recepção, isso provoca reações recheadas de surpresa, curiosidade, de riscos, o que conduz o leitor a tomar consciência de aspectos externos a si, a uma ruptura de sua consciência. Essa ruptura e esse estranhamento colaboram para que ele se cristalize enquanto sujeito e repense, assim, o entendimento de sua própria cultura, de forma subjetiva.

A partir dessa concepção, Krusche faz um cruzamento da idéia de obra imanente postulada por Iser e da idéia de horizonte de expectativa postulada por Jauss.

Alois Wierlach (In: Sartingen, id., 29,30) também dedicou-se a questões similares ao analisar a literatura estrangeira como comunicação intercultural e refere-se a um processo de “desorientação da experiência própria” através da experiência do alheio, o que corresponde aos princípios da hermenêutica cultural, que

¹⁹ Aspectos da tradução de informações poéticas, como ocorre quando se empreende a transposição de uma obra literária de uma língua para outra e as implicações dessa transposição no contexto do teatro merecerão atenção neste trabalho adiante.

pressupõem o entendimento de si através da compreensão do outro.

Assim, estranheza e alteridade integram o conceito de recepção de Wierlacher, aspectos fundamentais na troca entre texto estrangeiro e leitor, entre obra e horizonte de recepção.

A relevância do papel da literatura estrangeira consiste em atingir a concepção de mundo do leitor, possibilitando a ele uma (re) dimensão deste mundo, o que vai de encontro a uma idéia de entrecruzamento cultural provocada pela distância histórica.

Mesmo não tendo feito uma abordagem da recepção de obras estrangeiras, pode-se supor que a idéia de “atualização da obra”, que o leitor inevitavelmente opera no ato da recepção de uma obra literária, prevista por Jauss, daria conta também desse entrecruzamento cultural.

Mas, para Wierlach, o fato de Jauss discutir prioritariamente as obras de autores alemães e utilizar largamente exemplos da literatura alemã em suas reflexões abre precedentes para que sua teoria seja vítima de críticas. Contudo, isso nunca impediu a expansão e difusão da teoria da recepção em todo o mundo.

No que se refere ao teatro, como acontece o drama se atualiza? Pode-se argumentar que independentemente de ser ou não estrangeiro certos textos dramáticos solicitam atualização e tradução. Ao retomar um texto de Arthur de Azevedo, produzido no final do século XIX, por exemplo, uma atualização, que se assemelha a uma tradução, se faz necessária. Mesmo de língua para língua algo tem que ser traduzido. Por isso seria ingênuo acreditar que a teoria de Jauss não contemple este aspecto.

s

X – A encenação de obras estrangeiras e suas implicações

Pode-se objetar que os princípios teóricos – sejam da hermenêutica filosófica ou da teoria da recepção – até aqui apresentados, já seriam de grande auxílio para analisar a recepção de obras teatrais estrangeiras no Brasil e mais especificamente da encenação dos dramas de língua alemã em Salvador.

Contudo, existem ainda outras implicações a serem consideradas, quais sejam:

1) Hoje são muitos os caminhos para a construção da dramaturgia de um espetáculo teatral. Mas vale lembrar que, neste trabalho, se pretende fazer referência, majoritariamente, a uma das formas mais tradicionais de se conceber um espetáculo. Ou seja, a utilização de um texto dramático escrito por um determinado autor, em determinada época. Neste caso especificamente, de um texto produzido originalmente em língua alemã, traduzido e encenado em português, num contexto cultural distinto do original.

2) Para empreender a encenação de um texto estrangeiro recorre-se a uma tradução. A transposição das informações de uma língua para outra, por mais “imparcial” que possa ser, pressupõe uma interpretação de quem opera esta tradução, o que nem sempre é feito por quem vai realizar a encenação – até aí tudo se processa ainda no âmbito lingüístico/literário – quando o processo de sucessibilidade de interpretações se inicia;

3) Durante o processo de encenação, essa tradução sofrerá ainda uma série de reinterpretações, seja por parte de quem a dirige ou dos actantes em geral, como atores, figurinistas, iluminadores, cenógrafos etc, dando-se prosseguimento ao diálogo entre as diferentes interpretações; Como dito acima, isto acontece com

os textos dramáticos de qualquer origem, mas certamente o fato de ter sido produzido em outra cultura amplia o leque de possibilidades.

4)A apresentação do espetáculo encenado, ao contrário da obra literária que a originou, possui características do efêmero e está sujeita a sutis alterações ao se repetir, o que faz de cada apresentação teatral um momento único e irreproduzível, enquanto o suporte literário que a gerou, a obra material, se conserva “imutável”;

5)Num país grande e diversificado como o Brasil, tais encenações, que já se apresentam como sucessão de interpretações, serão fatalmente marcadas por traços regionais oriundos do ambiente social onde é encenado, recurso que geralmente colabora para uma aproximação do espectador da obra ou vice-versa. Mas até que ponto esta obra reflete os aspectos culturais de sua origem, carrega ainda consigo sua “estranheza”, sua distância histórica? Quais os limites que uma adaptação, uma atualização e a encenação de um texto estrangeiro devem considerar?

Como é ressaltado por Sartingen (id.), a recepção da encenação de obras estrangeiras não exclui o jogo entre autor e leitor/receptor previsto na teoria da recepção em todos os seus princípios até aqui discutidos.

Autores como Jörn Stückrath, Hannelore Link e Reinhold Werner (In: Sartingen, op. cit., 35,36), ao discutirem a encenação de obras estrangeiras, referem-se ainda a outros importantes procedimentos praticados pelos encenadores, quais sejam, a adoção da estrutura proposta pelo autor dramático da forma mais idêntica possível ou a escolha por uma adaptação, como forma de preservar e transportar certo conteúdo da obra original.

Desta forma, pode-se concluir que, em qualquer dos casos, a encenação conterà ainda sua “imanência, suas estruturas de apelo, as lacunas” a serem complementadas pelo espectador, considerando-se a teoria de Ingarden e Iser, quando inevitavelmente atuará seu “horizonte de expectativa” e, ao deparar-se com a “distância histórica” revelada pelos aspectos da cultura distinta da sua, se realizará a “comunicação intercultural”, aspectos da teoria de Jauss e Wierlach .

E quanto ao caráter do efêmero freqüentemente associado às encenações teatrais, que as denominariam como únicas, irreproduzíveis, distintas das demais obras artísticas como quadros, filmes, obras literárias, enfim, “obras materiais”?

Em *O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso*, Alberto Tibaji (2002) declara-se insatisfeito com a freqüente associação entre teatro e efemeridade e argumenta que

freqüentemente, quando se assinala o caráter efêmero do teatro para diferenciá-lo de outras artes, há duas noções que fundamentam tal asserção: a primeira é a da identificação da obra com sua materialidade e a segunda a de que a obra teatral é a única que só acontece num determinado momento e espaço, diante do público (p. 319).

Mas em que medida argumentos como estes poderiam dificultar a possibilidade de dar prosseguimento à análise das obras teatrais em sua relação com os espectadores, com seus fruidores?

Um outro argumento de Hans-Georg Gadamer em sua obra já referida, *Verdade e Método*, é

resgatado por Tibaji para proceder uma censura a este pensamento.

A argumentação de Gadamer, por sua vez, tem sua base na definição de tragédia feita por Aristóteles em sua *Poética*, a de que “só há tragédia quando o espectador sente terror e piedade”, ou seja, apenas no ato da fruição, no ato catártico.

Assim, Gadamer defende que a recepção de **toda obra de arte**, e não apenas a de um espetáculo teatral é acompanhada dessa característica de “ocasionalidade”:

A **obra de arte** não pode ser pura e simplesmente isolada da “contigência” das condições de acesso sob as quais ela se mostra, e mesmo que um tal isolamento se produza, o resultado é uma abstração que empobrece o ser verdadeiro da obra. A obra pertence ela mesma ao mundo para o qual ela se apresenta (Gadamer, In: Tibaji, op. cit., 320).

O que significa que a obra de arte só se concretiza no ato de sua fruição. Caso contrário, ela permanece “adormecida”, inexistente. Assim se poderia também afirmar que a recepção de uma obra literária é tão “efêmera” quanto a recepção de uma encenação teatral.

XI – Concretização e atualização de obras de arte

Quando Jauss (In: Warning, 1993) em um de seus textos intitulado *A Ifigênia de Racine e de Goethe*, discorre sobre os fundamentos de sua teoria da recepção, especificamente sobre a “atualização de obras literárias”, sobre o conceito de “concretização”, ele aponta alguns caminhos para se analisar uma das implicações acima questionadas: as características regionais que, inevitavelmente, acompanham as encenações de textos estrangeiros em suas adaptações/ montagens.

Ao encenar sua *Ifigênia*, na república de Weimar, e ao operar uma adaptação da tragédia grega originalmente escrita por Eurípides, Goethe concebe uma humanização do mito grego mesclando com os costumes de sua época. Cruza, implicitamente, o politeísmo grego com o monoteísmo cristão.

A decisão sobre o destino de Ifigênia, na versão goetheana, revela traços das normas do humanismo cristão de influência Luterana, refletindo sobre a noção de destino irreversível, prevista na mitologia grega (*Hybris*).

Utilizando críticas literárias e críticas teatrais referentes aos dramas de Racine e Goethe que repudiavam ou aprovavam a iniciativa dos dois dramaturgos, Jauss defende o recurso da atualização sob o argumento de que o uso, referência ou adaptação de uma ação histórica remota, numa obra de arte, ao contrário de impedir sua compreensão poderia contribuir para a “concretização” do sentido desta mesma obra. E sua defesa é assim justificada:

Como método e terminologia gostaria antes de observar aqui: me ponho em acordo com a teoria fenomenológica e semiológica da arte; com um conceito de obra de W. Iser, de que a estrutura dada do texto se une

à recepção ou percepção do leitor/**espectador** (objeto estético co-relacionado à consciência deste ou daquele receptor). A estrutura virtual do texto necessita de **concretização**, ou seja, da apropriação de sua experiência por seu receptor, para se concretizar enquanto obra; dessa maneira a obra “atualiza sua tensão entre seu ser e nosso sentido”, seu significado se constitui apenas na convergência entre texto e recepção, ou ainda, o sentido da obra de arte se configura não mais como substância temporalmente localizada, mas como obra histórica, em sua totalidade. Com o conceito de **concretização** não me refiro ao sentido proposto por R. Ingarden, de complementação de lacunas, de preenchimento pela imaginação de espaços indefinidos do esquema estrutural da obra, mas sim me ponho em consonância com a teoria estética do estruturalismo de Praga, que considera a obra como uma estrutura completa incluindo-se as mudanças histórico-sociais presentes no ato da recepção e através do qual, se pode sempre extrair um novo caráter da obra (Jauss, In: Warning, op.cit., 354-5).

Através dos comentários de Jauss sobre as críticas feitas à **encenação** da *Ifigênia* de Goethe, argumentos que o auxiliam na defesa de sua concepção de **atualização das obras**, pode-se afirmar que a aplicação da teoria da recepção literária, enquanto teoria da recepção estética pode também auxiliar a recepção teatral e a plausibilidade da contextualização de fatos gerados em uma cultura estrangeira em outra, como acontece na encenação de textos de língua alemã na Bahia.

Perceba-se ainda que, na citação acima, ao referir-se ao **leitor**(*Leser*)/**espectador** (*Zuschauer*), Jauss não propõe uma dicotomização. Leitor e espectador são considerados por ele como receptores. E, como Gadamer, ele também não faz distinção sobre os efeitos da recepção de uma obra de arte, seja ela literária ou teatral. Daí a reivindicação do primeiro em ter contribuído, através da análise da recepção literária, para a teoria estética.

Mesmo não tendo feito uma referência direta à cultura grega como uma cultura estrangeira, pode-se também afirmar que ao admitir e louvar a adaptação de fatos da mitologia grega à realidade cristã da Alemanha classicista, Jauss está implicitamente abordando estes aspectos.

E parece ainda mais claro, ao argumentar que não se deve esperar de uma obra que tenha por trás de si fatos históricos do passado uma **concretização** contemporânea, nos mesmos moldes e com mesmo significado que foi originalmente produzida:

O contexto histórico da concretização de uma obra de arte deve estar em simetria com as mudanças de disposição da sua geração de receptores e condicionada a uma forma estrutural e temática pretendida para esta obra. A nova interpretação, em caso de atualização, deve abandonar também determinadas cobranças. Se a moderna forma que Goethe propôs para sua *Ifigênia* possuía suas razões próprias, esta forma criou condições para as mudanças do entendimento e da crítica – o que não significa que todas as novas tentativas de atualização também consigam romper estas fronteiras (id., 360).

XII – Contributos para uma estética da recepção teatral

Pode-se afirmar que muitos princípios da teoria da recepção literária e da hermenêutica filosófica, até aqui discutidos, são passíveis de aplicação às ciências teatrais e já integram um conjunto de reflexões suficiente para se firmar como um ramo de pesquisa, o que se continuará tentando mostrar ao longo deste trabalho.

As reflexões que pontuam o desenvolvimento do teatro já levavam em conta o caráter fenomenológico da relação obra/espectador.

Tais reflexões encontram-se relativamente dispersas na teoria produzida sobre o teatro²⁰ e apesar de constituírem um eixo investigatório relevante, que já se faz presente em várias instituições de ensino superior que se dedicam às ciências do teatro em diversos países, ainda não ocupa um número significativo de artistas/pesquisadores das artes cênicas no Brasil.

Como já foi chamada atenção, isto se pode verificar através das publicações resultantes dos últimos congressos realizados pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Especialmente os Anais dos Congressos oferecem um panorama da produção científica da área em todo o território brasileiro, atualizada a cada dois anos.

Contudo, não se pode afirmar que tal reflexão seja privilégio da contemporaneidade, seja no Brasil ou fora dele.

Mesmo não se dispondo de uma metodologia para análise das encenações – o que de certa forma é hoje suprido pela semiótica – a relação espetáculo/espectador segue sendo analisada enquanto fenômeno de comunicação, emprestando de outras disciplinas as ferramentas necessárias para isso.

A semiótica do teatro – que tem suas raízes na teoria semiótica fundada por Peirce e na semiologia de Saussure, pensada no âmbito da lingüística e da literatura –, disciplina que ocupou vários teóricos das artes cênicas especialmente no final do século XX, causando um certo frisson, deu também sua colaboração para o entendimento do fenômeno da recepção teatral enquanto fenômeno de comunicação.

Os métodos e conceitos dessa disciplina ajudaram a classificar e ressaltar a complexidade e a pluralidade sógnica nas artes cênicas.

Mas se pode afirmar que as obras de semiologia do teatro, traduzidas ou produzidas no Brasil e aplicadas no âmbito acadêmico, assim como seus desdobramentos, revelam-se desatualizadas e ignoram questões importantes para o entendimento da relação espetáculo/espectador, especialmente no que se refere à experiência estética, que sempre foi pensada no âmbito da filosofia.

Ao analisar os espetáculos teatrais e ao explicar sua pluralidade sógnica, seu intercâmbio de funções, sua polivalência, sua variação de contextos, sua denotação/conotação, a semiótica permanece na fronteira e enclausura o universo de significação ao âmbito da plasmação.

Ao tentar se libertar deste enclausuramento, quando passou a valorizar o espectador, ainda assim opera o enclausuramento do sentido.

Mas não se pode dizer que a semiótica do teatro, em sua existência enquanto disciplina, tenha ignorado a relação espetáculo/espectador.

Autores como Fernando de Toro, Marco de Marinis, Fischer-Lichte, Umberto Eco, Anne Ubersfeld,

²⁰ O capítulo 2 deste trabalho apresenta considerações de vários pensadores e teatrólogos, majoritariamente europeus, sobre o papel da recepção no desenvolvimento das artes cênicas, num período que compreende 500 anos.

entre outros, que produziram obras sobre o tema, especialmente na década de 1980 – época em que a semiótica, enquanto disciplina, alcançava seu apogeu e mobilizava vários teatrólogos em diferentes países, especialmente na Europa –, dedicaram parte destas obras ao fenômeno da recepção teatral. Para isso, recorreram às teorias sociológicas e antropológicas e, até mesmo, à hermenêutica (o que pode parecer contraditório), como forma de legitimar certas asserções.

As encenações teatrais em sua relação com o público, da forma como são apresentadas todos os dias no mundo inteiro em sua diversidade de gêneros, estilos etc., impõem uma série de dificuldades para a construção de modelos, de métodos que possam investigar e esgotar considerações sobre o universo receptivo.

A gama de interpretações desencadeada na relação espetáculo/espectador certamente fugiria ao controle de qualquer investigador que tentasse fazer um mapeamento de tamanho alcance. Perseguir tal objetivo pode se revelar demasiado presunçoso, para não dizer demasiado ingênuo.

Como se pode verificar, a teoria da recepção literária, mesmo que tenha procedido a análise de algumas obras tomadas como exemplo, jamais pretendeu fazer um mapeamento das interpretações geradas pelo contato de um universo de leitores com esta ou aquela obra literária.

A tentativa de colher a opinião de espectadores no que tange à recepção, numa abordagem direta através de questionários pré-elaborados e amostragens, pode revelar certa eficiência em relação a um determinado objetivo, mas não respaldaria uma investigação que se pautasse em conclusões de caráter mais abrangente, de caráter fenomenológico.

Tal impossibilidade comprovaria ainda a legitimidade de uma hermenêutica equivocista.

Mas os problemas relacionados à recepção, por si só, ganhavam autonomia e vários dos autores que até então se dedicavam aos tratados de semiótica do teatro passaram a dedicar-se a obras que abordassem exclusivamente a relação teatro/público.

Erika Fischer-Lichte, na Alemanha, escreveu a *Descoberta do espectador*, Anne Ubersfeld, na França, escreveu a *Escola do espectador*. Estes, só para citar dois notáveis exemplos.

De forma similar, a discussão sobre interculturalidade imposta pela migração constante de diferentes povos a diferentes países (especialmente na Europa e Estados Unidos) assim como a diminuição das distâncias (promovidas pelos avanços tecnológicos) no mundo contemporâneo, se impõe.

Estes temas começam a criar interesse, a se expandir e a ganhar uma autonomia ao ponto de, praticamente, se desvincularem da teoria semiótica. Mas alguns semioticistas insistem em designar relevância à recepção, num empenho tardio que se assemelha a um *mea culpa*.

A obra sinóptica de Marvin Carlson (1997) tece comentários gerais sobre as novas teorias produzidas no âmbito das artes cênicas e oferece um panorama das idéias de autores europeus e americanos, o que será abordado no próximo capítulo deste trabalho.

Antes do panorama, será analisada a forma como a semiótica procura incluir a recepção em seu horizonte teórico.

XIII – O lugar da recepção na semiótica teatral

Um dos conceitos mais explorados e de maior impacto da semiótica do teatro é o de “mobilidade do signo teatral”, que tomou emprestado as bases do conceito de signo desenvolvido pela semiótica no âmbito da lingüística e literatura, especialmente a vertente ligada a Peirce onde o “interpretante” tem lugar relevante no ato comunicativo.

Isso equivale a dizer que o signo no teatro possui quase sempre uma diversidade genuína de sentidos e que cada um deles pode possuir uma infinidade de significações.

Mas mesmo essa diversidade parece limitar os sentidos ao âmbito da obra de arte, predominantemente do ponto de vista da realização, da plasmação.

A pluralidade sgnica no teatro é característica de sua plasmação, o que, por sua vez, também se alcança em sua recepção – o que não significa que isso seja uma exclusividade das artes cênicas.

Os tratados de semiótica do teatro, quase em sua maioria, como se pode verificar ainda hoje, se ocuparam em relacionar e classificar o sistema de códigos presentes nas diferentes encenações, tais como: os gestuais, os sinestésicos, os lingüísticos, os paralingüísticos, os cenográficos (integrando os elementos de cena), de caracterização (as máscaras, os figurinos), musicais (incluindo efeitos sonoros), de iluminação etc.

Este pode ser considerado um importante passo, pois até então as ciências teatrais se dedicavam, majoritariamente, às análises semióticas dos códigos contidos nos textos dramáticos, sem levar em conta a encenação destes textos, suas reinterpretações ou a possibilidade de uma diversidade de releituras, de reinterpretações.

Desde que a encenação passou a ser considerada e se empreendeu a sistematização dos signos no seu contexto, a discussão avançou para os conceitos de natureza, formatividade, conteúdo e função das encenações.

Contudo, a ênfase na relação espetáculo/espectador se impunha, se tornava necessária, questão para a qual a semiótica estava atenta, já havia abordado, mas, salvo algumas exceções, nunca aprofundadamente.

A teoria da recepção literária, especialmente no que se refere à Jauss, como já dito acima, desde o final da década de 1960, já se referia à relevância dos mecanismos da recepção, da relação da obra/receptor em seu contexto cultural, histórico e social.

Na teoria do teatro, produzida anteriormente à semiótica, como também será mostrado no capítulo seguinte, a relação espetáculo/espectador já havia merecido ênfase de alguns filósofos, teóricos e teatrólogos, mesmo que episodicamente, em diferentes momentos de sua história, chegando mesmo a nortear algumas transformações de caráter estilístico.

Ao escrever sua *Semiótica y teatro latino-americano*, em 1990, Fernando de Toro dedicou especial atenção aos problemas dos modelos comunicacionais que se baseiam na recepção e se dedicou também à investigação da possibilidade de adaptação de modelos sociológicos em sua interação com a representação teatral.

Para ele, a discussão despertada por Georges Mounin, no final da década de 1960, que coloca o público como parte envolvida nos processos comunicativos, resultou muito apropriada, mas indaga se não haveria uma maneira mais frutífera de prosseguir com este tipo de investigação.

Assim, ele passa a criticar a concepção de comunicação teatral que se baseia no modelo clássico da

semiologia e da antiga teoria da informação/comunicação, especialmente o modelo de Elam Keir descrito em sua *Semiótica do teatro e do drama*, de 1980, quando dramaturgos, diretores, cenógrafos, compositores, técnicos seriam as **fontes** que agem como transmissores, sinalisadores, canais para as **mensagens**, para os **códigos** que atingirão os **receptores** provocando emoções, aplausos, assovios, burburinho etc.

De Toro considera este modelo extremamente unilateral, por conceber o público como passivo, como vítima das “ricas emissões semânticas” dos dramaturgos/encenadores/atores.

Entretanto, ao tentar aprofundar a questão, ele segue dedicando-se à descrição de um processo de ensaio, discutindo o papel do diretor e do ator numa fictícia relação com um espectador, ou seja, continua preso ao âmbito da plasmação, ao universo do autor, revelando que, apesar do interesse, a complexidade da abordagem parece intransponível.

Ele conclui a breve parte de sua semiótica dedicada à recepção, argumentando que seu objetivo seria mais de plantar questões do que respondê-las e refere-se a outros autores que se dedicam ao tema, e que já teriam avançado na discussão.

Entre os autores citados por De Toro, o italiano Marco de Marinis (1982, 1999), aluno de Umberto Eco, dedicou-se à semiótica do teatro, tendo produzido várias obras sobre o tema.

Em sua obra de 1999 ele propõe uma investigação com base em uma “nova teatrologia, livre do preconceito textocêntrico”, dos vícios que a Theaterwissenschaft²¹ (ciências teatrais) originou, setorizando e fragmentando a teoria e a história do teatro.

Para De Marinis, o teatro deveria ser analisado como história global, de forma mais orgânica e integrada e não parcialmente, como, segundo ele, ocorreria até então. Isto soa bastante contraditório, posto que nenhuma outra disciplina dedicou-se tão intensamente a uma classificação, a uma fragmentação dos elementos de significação do espetáculo como a semiótica.

Em sua obra (op. cit.) dividida em duas partes, a primeira é dedicada à recepção, justificando o caráter interdisciplinar que a semiótica do teatro assumira desde sua fundação, nos anos de 1931 a 41, quando Otakar Zich estudou e classificou os vários tipos de signos teatrais, iniciativa que indiretamente contou com a contribuição de vários outros estudiosos de Praga como Bogatyrev, Honzl, Veltruský, Mukarovsky e Brusak.

Estes autores investigaram e classificaram os signos presentes em distintas manifestações, que iam do folclore da Europa Oriental, passando pelo teatro chinês, pelos métodos de treinamento de atores, até chegar ao cinema.

De Marinis, lembra que, desde os anos de 1930, a mobilidade do signo teatral era discutida, mas apenas no início da década de 1970, a semiótica teatral ganharia novo impulso, mostrando sua capacidade de expansão, quando passou a considerar a diversidade de possibilidades que acompanha o evento teatral dentro do universo cultural, não apenas como fenômeno de significação, como também, de comunicação.

Este impulso teria consolidado a semiótica teatral enquanto disciplina e, desde então, vários outros autores deram suas contribuições, a exemplo do francês Roland Barthes, que considerava o teatro como um

²¹ Marinis utiliza o termo *Theaterwissenschaft* (ciências do teatro), numa provável referência crítica aos autores, obras e instituições alemãs que se ocupam com os estudos do teatro, associando a eles um caráter conservador.

objeto semiológico privilegiado, ou do polonês Tadeusz Kowzan, que chamou a atenção para a diversidade de signos em interação com o tempo-espaço.

Este era um aspecto inusitado, pois desde sua consolidação enquanto disciplina, semioticistas se ocuparam prioritariamente com uma classificação, espécie de catalogação dos diferentes signos do teatro.

De Marinis, na Itália, Fischer-Lichte, na Alemanha, André Helbo e Durand, na Bélgica, Diez Borque, na Espanha, Patrice Pavis e Anne Ubersfeld, na França, Elam, na Inglaterra, Kowzan, em Varsóvia, Kesteren, na Holanda, Fernando de Toro, na Argentina – só pra citar os autores mais referidos –, apressaram-se em produzir, cada um a seu modo, suas semióticas. Alguns destes autores atuaram apenas como organizadores de obras, sem desenvolver uma teoria própria.

No Brasil J. Guinsburg, Teixeira Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso traduziram e organizaram apenas uma obra, *Semiologia do Teatro*, publicada em 1988, resultado de um Seminário realizado pela ECA-USP em 1973, chamando atenção, contudo, para o caráter introdutório da obra.

Ao atualizar a evolução da semiologia do teatro Marinis expõe as peculiaridades de vários autores, mas chama atenção para o fato de todos eles terem em comum a abordagem dos seguintes pontos, como horizonte de investigação:

- a) processos de ensaio e a respectiva encenação;
- b) tipologia do signo e do código teatral, específico e não específico;
- c) a hierarquia e a relação dos códigos que constituem a estrutura textual da encenação;
- d) a segmentação do *continuum* espetacular;
- e) o mecanismo teatral de produção e de estabilização de um determinado sentido.

(De Marinis, op. cit, 20-21)

Na segunda metade da década de 1970, ainda segundo De Marinis, a semiologia enfrentaria certa dificuldade diante da análise do gênero *performance* como a exemplo das apresentações do *Living Theatre*.

O tipo de apresentação que se tornava cada mais freqüente nas cenas de diversos países não poderia seguir sendo ignorado pela semiótica, apesar do seu caráter singular de ocorrência. Além disso as performances apresentavam dificuldades no acesso aos objetos materiais como documentação, fotos, textos dramáticos etc.

Até então este tipo de suporte era grande auxiliar das análises semiológicas. Somente através dela se poderia proceder a reconstituição e análise de sentidos. Ou seja, as análises eram baseadas num aporte descritivo/transcritivo/reconstrutivo, ligado ao teatro “tradicional”.

Desta dificuldade desenvolveram-se os conceitos de “texto teatral”, proposto por Ertel em 1977, de “representação como texto”, proposto por Ubersfeld em 1981, de “texto espetacular”, proposto por Ruffini e “texto performance”, proposto por Elam. Estes conceitos se referiam às encenações que não optavam por um texto dramático pré-existente, e cujo “texto” se construía à medida em que o espetáculo se realizava.

O conceito se estende, posteriormente, a todo e qualquer tipo de encenação, quando se conclui que o espectador também cria o seu “próprio texto” a partir do texto encenado.

Desde então, os pesquisadores dedicados à semiótica teatral teriam alargado o campo de investigação,

passando a considerar o espetáculo em seu contexto comunicativo, já que não dispunham mais de um aporte dramático “literário”, linear, para proceder suas análises.

Mas outras disciplinas como a antropologia cultural e a teoria da comunicação, por exemplo, já haviam despertado para este fenômeno e já vinham tecendo considerações sobre a dinâmica da ação/recepção.

Assim, alguns semioticistas trataram de complementar suas definições para aderir à nova tendência, ao tempo que assumiam o caráter transdisciplinar, que também passou a dominar as pesquisas acadêmicas de forma mais marcante nas últimas décadas.

Ao atualizar sua obra/semiótica, Marinis enfatiza a relação teatro/espectador, o valor semântico, estético e emotivo do teatro, referindo-se a um novo objeto teórico, qual seja, a bidimensionalidade dessa relação.

Para isso, se apóia no conceito de “manipulação” desenvolvido por Greimás-Courtés, em 1979, que se refere a uma “manipulação do espectador pelo espetáculo”. Mas Marinis ressalva, contudo, que, em tal conceito, não há a conotação negativa no sentido ideológico-político, e sim, que ele carregaria um sentido de “persuasão”, de uma “intenção sedutora deliberada do emitente teatral”.

Esta emissão não seria também uma transmissão pura e simples da informação, mas tratar-se-ia de um fazer-criar, o que exigiria uma participação ativa do espectador, o transformaria – como definiu Anne Ubersfeld –, em um “co-produtor autônomo” do espetáculo, num “sujeito agente”, como define Greimás, ou num “sujeito dramaturgicamente”, como propõe o próprio Marinis:

Assim se pode falar, e não metaforicamente, de uma dramaturgia (ativa) do espectador, referindo-se às várias ações/operações receptoras que compõem o teatro: percepção, interpretação, apreciação estética, entre outras coisas. De fato, é apenas graças a tudo isso que o texto espetacular atinge sua plena existência dramaturgicamente em nível estético, semântico e comunicativo (op. cit., 26).

Mas, ao tempo em que introduz a noção de “sujeito dramaturgicamente”, e ao admitir a bidimensionalidade da relação espetáculo/espectador, conferindo a este último um status que raramente tivera lugar em sua semiótica, Marinis retorna ao seu antigo conceito de “espectador modelo”, definido em 1982, e que, por sua vez, foi inspirado na noção de “leitor modelo” proposta por Umberto Eco, em 1979.

Segundo Marinis, o conceito em sua primeira versão, havia gerado uma compreensão equivocada, “pelo fato de ter sido apresentado como uma construção hipotética, integrando a categoria da metalinguagem teórica”.

Contudo, como lembra o próprio autor, o “leitor modelo” de Eco é um desenvolvimento da noção de “leitor implícito/ideal/virtual” prevista na teoria de Rifaterre, Iser, Fish e Culler, entre outros, noção esta que, por sua vez, já havia sido vítima de várias críticas – o que já foi abordado anteriormente –, por conceber o processo receptor com base em informações pré-determinadas ou em “lacunas” deixadas pelo autor.

Marinis prossegue em defesa do seu conceito, até admitir que, mesmo não tendo pretendido restringir o espectador a uma condição de passividade absoluta, a noção de “espectador modelo” não poderia, por outro lado, dar “conta da dinâmica real da recepção teatral”.

Daí a necessidade de dedicar-se à defesa da criação de um modelo de recepção que possa ser “redefinida no objeto e no método e que possa aspirar-se como epistemologia e propedêutica da nova teatrologia”.

E para que isso ocorra, ele observa que a tentativa de modelização do ato receptivo no teatro não pode ignorar as três principais dimensões próprias da recepção, quais sejam:

- a) os pressupostos do ato receptivo (ativação lógica, epistemológica e comportamental);
- b) processos e sub-processos que compõem as operações receptivas (reação interpretativa, o que é e como se realiza a interpretação, processo cognitivo e processo emotivo, operações de valorização e apreciação estética, funcionamento da memória e recordação);
- c) seus resultados (compreensão que o espectador construiu nos níveis semântico, estético e emotivo)(Cf. De Marinis, op.cit: 28-33).

Os capítulos seguintes de sua obra, ainda na primeira parte, Marinis dedica à abordagem, sob viés semiótico, da história do teatro, da sociologia (inclusive do espectador e da recepção) e da antropologia.

No último capítulo da segunda parte intitulado *Interpretação e emoção na experiência do espectador*; ele retorna ao tema da recepção ao propor uma “teoria semiótico-cognitiva da experiência teatral”. Para isso, são citados vários autores ligados à psicologia, os quais, com suas teorias, o auxiliariam na criação de um modelo de “classificações das emoções”.

Apesar de considerar que a recepção, especialmente a última dimensão (dos resultados), não pode ser ignorada por uma “nova teatrologia”, Marinis não propõe um procedimento, uma metodologia de investigação, para a análise e classificação das emoções desencadeadas no processo receptivo.

Ele conclui que suas propostas teriam ainda um caráter embrionário, apesar de já ter abordado tais questões em outra de suas obras, *Sobre os pressupostos básicos da recepção no teatro*, de 1996.

Mas como operar tais investigações, tais classificações? Seria possível fazê-la sem um confronto direto com o público? Qual seria a efetiva contribuição de uma tal classificação para a teoria do teatro, no que se refere à sua relação com o espectador?

Em que medida uma investigação como esta poderia contribuir para um melhor entendimento do lugar do teatro no mundo contemporâneo e, conseqüentemente, do espectador nesse teatro?

Não se pode deixar de reconhecer a contribuição das classificações dos signos teatrais para a compreensão do teatro enquanto manifestação artística. Mas será que uma classificação das emoções e demais sentimentos desencadeados na recepção ajudaria também a compreender o espectador em sua relação com o espetáculo? Em caso positivo, como se poderia proceder esta separação entre sentido, interpretação, compreensão? Pertenceriam estas categorias a fases distintas de um mesmo ato comunicativo?

Não estaria, Marinis, dessa forma, propondo também, embora involuntariamente, o retorno a uma discussão que atravessou dois milênios e que hoje pode-se tentar um entendimento, através da hermenêutica ontológica, e que ele parece ignorar?

Quão frutífera seria esta divisão psicologizante da recepção, característica contra a qual autores

como Husserl, Heidegger, Gadamer, Merleau-Ponty, em suas hermenêuticas e fenomenologias, sempre procuraram manter integradas?

Quando organizou sua *Semiótica do teatro – uma introdução*, em 1983, a alemã Fischer-Lichte dividiu sua obra em três volumes: o primeiro foi dedicado a uma organização dos sistemas dos signos teatrais, com ênfase para sua mobilidade e polifuncionalidade; o segundo, à análise dos signos “artificiais” e “naturais” na representação, no período que compreende o Barroco até o Iluminismo – quando se iniciou o estilo ilusionista burguês, até desaguar no movimento vanguardista; o terceiro, aos princípios e métodos para desenvolvimento das análises de encenações modernas, para a compreensão da transformação do texto dramático literário em texto dramático, assim como a uma discussão hermenêutica do texto teatral²².

Interessante notar que, já no primeiro volume, na introdução intitulada *Teatro como sistema cultural*, a autora procura chamar atenção para o fato de que o processo de produção e recepção, nas apresentações teatrais, ocorrem de forma sincrônica.

Ela defende que os espectadores formam mais que uma parte constitutiva da apresentação teatral e enfatiza o óbvio: sem espectador não há apresentação, sem apresentação não há signo. E apesar de, nos cinco capítulos de sua obra, dedicar-se longamente a uma rebuscada classificação dos inúmeros signos da engenharia teatral, ela adota o conceito de teatro definido por Eric Bentley, em 1965: “teatro, reduzido ao seu mínimo pressuposto, necessita de uma pessoa A, que incorpora X, enquanto S assiste”.

Assim, para Fischer-Lichte, em suas considerações estariam incluídas todas as formas de atividades teatrais produzidas nas mais diversas culturas e não apenas aquelas consagradas e divulgadas dos países ocidentais e orientais.

Ainda sobre os sistemas de produção de signos culturais, outro aspecto importante é abordado na sua introdução, ao afirmar que “o teatro reflete a realidade de sua cultura em duplo sentido: ele a reproduz e apresenta esta reprodução acompanhada de uma consciência reflexiva”.

Há, assim, uma duplicação da cultura, e os signos ali apresentados denotam o sistema cultural a que correspondem. Estes signos só podem ser entendidos e interpretados por quem os conhece, por quem participa destes sistemas culturais, o que equivale a dizer, em última análise, que são produzidos pelo receptor.

No volume três, em *Hermenêutica do texto teatral*, Fischer-Lichte reforça algumas de suas idéias, que já haviam sido defendidas em um artigo seu escrito em 1979, *Significado – Problemas de uma semiótica hermenêutica e estética*, no qual ela justifica a necessidade inevitável da aplicação da teoria gadameriana da compreensão à teoria semiótica, o que – como já abordado neste trabalho –, em termos, havia sido feito por Jauss no âmbito das ciências literárias.

Assim, a autora defende que, se for considerado que produção e recepção no teatro acontecem reciprocamente, que neste processo ocorre a constituição de sentido, então se pode também afirmar que se trata de uma teoria da compreensão, que por sua vez pressupõe um método de entendimento, o que remete à hermenêutica.

²² Entenda-se por texto teatral, neste contexto, a encenação em si e não o texto literário que origina as encenações. Possui o mesmo sentido de *representação como texto*, proposto por Ubersfeld, *texto espetacular*, proposto por Ruffini ou *texto performance*, proposto por De Marinis, acima mencionado.

Para ela, avançar nessa discussão requer ainda o entendimento da categoria da hermenêutica gadameriana denominada de “pré-conceito”, já comentada.

Ao cruzar semiótica com hermenêutica Fischer-Lichte parece ignorar a observação feita por Foucault, retomada por Beuchot (1994), de que a semiótica e a hermenêutica seriam duas grandes inimigas, pois

uma hermenêutica que se funde à semiologia tende a crer na existência absoluta dos signos: abandona a violência, o inacabado, a infinitude das interpretações, para fazer reinar o terror do índice e o suspeitar da linguagem. Ao contrário, uma hermenêutica que se desenvolve sobre si mesma, entra no domínio das linguagens que não deixam de implicarem a si mesmas, nessa região intermediária entre a loucura e a pura linguagem. É nesse sentido que reconhecemos a Nietzsche (Foucault, In: Beuchot, op.cit, 17).

Contudo, como serão discutidas com mais detalhes adiante, as asserções nietzscheanas, até aqui, em parte, restauradas por Foucault, pretendem instaurar um permanente estado de vigilância diante das verdades que nos são apresentadas, lembrando que diante delas, e especialmente no que diz respeito ao teatro, se pode sempre indagar:

Como é possível conceber a compreensão de uma encenação, se o receptor, por uma série de razões, outro entendimento concebe, que não aquele do “emissor”?

É possível ao receptor compreender o autor “mais” do que pode ele mesmo?

E no caso da encenação de uma obra dramática originalmente produzida em outra língua, em outra cultura, como o tradutor, depois o encenador e por último o espectador compreendem esta obra?

Como em casos como estes, se pode acusá-los ou louvá-los por terem procedido uma interpretação, uma leitura, respectivamente, equivocada ou bem sucedida?

E quais seriam os critérios para julgar estes equívocos e estes sucessos?

Até que ponto uma obra dramática propõe um sentido verdadeiro, constitutivo, imanente?

Como alcançar este sentido, primeiro como encenador, depois como público?

Como dedicar-se à recepção, ao jogo de correlações entre estímulo e resposta, sem considerá-los como meras trocas de informações.

Parafraseando Merleau Ponty, como considerar os termos nos quais um discurso pode “retornar as coisas mesmas”?

XIV – Estética, comunicação, recepção e sensibilidade

Ao organizar a obra *As formas do sentido*, com textos de diferentes autores, apresentados inicialmente como comunicações em seminário de mesmo nome, realizado em Salvador no ano de 2000, Monclar Valverde (2003) defende que uma “estética da comunicação” deve se pautar no “desenvolvimento de um modo de abordagem em que os aspectos pragmático, plástico, semântico e sociotécnico sejam igualmente considerados, segundo padrões da experiência contemporânea” (op. cit., 9).

O autor adverte que, “mais que um campo do que uma disciplina”, a “estética da comunicação” não teria fronteiras muito nítidas e, por isso, um certo caráter interdisciplinar ou tráfego interdisciplinar caracterizaria estes estudos que procuram “dar conta do dinamismo e da multiplicidade das formas de expressão contemporânea”.

Apesar das reflexões ligadas a este campo de estudos terem sua origem e permanecerem majoritariamente voltados à crítica da cultura de massa ou da cultura das mídias, da qual o teatro supostamente se excluiria (mas aos quais, por outro lado, sempre se associa) algumas considerações relacionadas à *Recepção e sensibilidade* (título do seu artigo na referida obra) são de grande pertinência e valor para este trabalho, por serem passíveis de aplicação à experiência estética como um todo, o que se pode dizer da relação espetáculo de teatro/espectador.

Como Gadamer, Valverde chama a atenção para o equívoco da aplicação das “tradicional teorias das belas artes” aos fenômenos, aos produtos culturais contemporâneos.

Além disso, critica o uso de determinados modelos de análises pautados na semiologia, na semiótica, na teoria da informação, na psicanálise ou nos estudos culturais, por ofuscarem ou mesmo ignorarem o “aspecto estético” dos referidos fenômenos. Por isso ele defende

a idéia de que o desenvolvimento da estética da comunicação deve ter em vista as contribuições de autores cuja reflexão foi elaborada em várias áreas de estudos desenvolvidas em nossa época, como a hermenêutica filosófica (Heidegger, Gadamer, Ricouer, Vattimo), a teoria da *Gestalt* e a fenomenologia da percepção (Arnheim, Merleau-Ponty, Dufrenne), a estética da formatividade (Pareyson, Eco), a estética da recepção (Jauss, Iser), a midiologia (tanto no sentido de McLuhan quanto no de Debray) e a pragmática da comunicação (no sentido da filosofia da linguagem ordinária, desenvolvida na tradição de Wittgenstein, Austin e Searle, mas mais ainda no sentido conferido a essa expressão pela chamada escola de Palo Alto) (Valverde, op.cit., 9-10).

Como se pode verificar, à exceção do que se refere à midiologia, os autores e idéias apontados por Valverde, direta ou indiretamente, compareceram neste capítulo do trabalho, o que se coaduna ainda à sua tese de que “a análise da recepção de um produto cultural não pode ser reduzida apenas ao estudo do que ocorre ao receptor, como efeito direto da leitura”, como propôs Marinis, o que também já foi acima discutido.

Apesar da teorização da relação obra/receptor poder ser identificada desde a Grécia Antiga (certamente não nos mesmos moldes como se dá hoje), autores como Fausto Neto, citado por Valverde (id.), afirmam que “o interesse voltado para pesquisas sobre o campo da recepção é um fenômeno relativamente recente”.

Mas se os estudos de recepção podem ser considerados como estudos recentes, o mesmo não se pode dizer dos estudos sobre a experiência estética. Ao discorrer sobre a “sensibilidade como gosto e percepção: intuição sensível e experiência estética no pensamento ocidental”, o referido autor lembra que as questões ligadas ao cognitivo e ao afetual, ao real e ao ideal são discutidas desde a Grécia Antiga. E descreve assim seu desenvolvimento:

- A discussão fundante surge exatamente com o teatro, através da *Poética* aristotélica e da definição de catarse;
- Outra importante contribuição teria surgido no Renascimento, através das artes plásticas e da técnica perspectivista, que trouxe uma nova “colaboração entre sensibilidade e pensamento, e de uma visão da arte como forma particularmente instrutiva de mediação, entre dados dos sentidos e indagação teórica”;
- Mesmo diante da constatação de que as reflexões estéticas habitariam o reino, a região das “idéias confusas”, a próxima contribuição relevante teria surgido a partir de Baumgarten, que pode ser considerado o criador da estética enquanto disciplina, mesmo que ele a tenha considerado como “gnosologia inferior”.
- Descarte e Hegel, ao abordarem a “beleza artística e a objetividade racional”, e particularmente Hegel ao eleger a “poesia como arte absoluta”, operarão uma valorização do discurso verbal, em que o “material sensível se nega como tal, para se tornar o meio da ‘extrinsecação’ do espírito ao espírito”;
- Kant, ao aliar a sensibilidade ao entendimento, discutirá nossa “capacidade de receber representações, graças à maneira como somos afetados pelos objetos”, e assim excluirá a discussão da esfera das ciências ou da organização artística ao qual o “sensível” esteve sempre associado. Apesar disso, sua discussão no que diz respeito ao plano artístico, vincula os aspectos ativo (produtivo) e passivo (receptivo) da sensibilidade ao abordar o “conceito do que deve ser a obra e as condições socioculturais que caracterizam o gosto do público que vai recebê-la”;
- Os pensadores ingleses tais como Hobbes, Locke, Hume, ao combinarem sensibilidade e “engenho” para caracterizarem a criatividade artística, tornarão o critério de “apreciação e julgamento mais flexível, entre a rigidez da ‘vocação’ medieval e o irracionalismo do ‘gênio’ romântico”.

A partir dos pensadores ingleses, segue Valverde, se teriam abertos os caminhos para um “discurso moralizante, disposto não só a reconhecer (certas) regras como a prescrevê-las”, características “do materialismo progressista e cientificista do século XVIII”.

O século XX se caracterizaria tanto pelo anseio vanguardista – que surge como uma tendência “iluminada, portadora de uma sensibilidade avançada e libertadora”, quando a sensibilidade do artista será “magnificada e separada da sensibilidade mediana” – quanto pelo modernismo que critica “os modos emotivos e perceptivos” do público e com o pós-modernismo que pautado num “discurso estético hipermoderno” oriundo das poéticas digitais, quer “exorcisar o ‘gosto médio’ da massa ignara” (id. 23-27). E conclui:

os estudos sobre recepção afastaram-se da dinâmica significante, deixando escapar, assim, todo um campo de motivações que envolve necessariamente a compreensão do modo como somos afetados no processo comunicacional. Voltar-se para o estudo desses aspectos menosprezados será, provavelmente, um modo de fazer avançar essa área de investigação (Ib., p. 29).

XV - Algumas reflexões sobre os modos de recepção do teatro contemporaneamente

Em artigo publicado pela revista portuguesa *Dramas*, a cientista teatral alemã, Fischer-Lichte (1988), ao dedicar-se à análise do gênero performance, ao teatro como modelo cultural, oferece algumas pistas de como tecer considerações sobre as atuais experiências estéticas, suscitando alguns aspectos até então menosprezados pela teoria das artes cênicas, como reivindica Valverde (2000)²³ no item acima.

Para a autora, o gênero performance – apesar de ter se desenvolvido nas últimas cinco décadas, especialmente através dos movimentos vanguardistas como o dadaísmo e o futurismo, e especialmente através dos movimentos de vanguarda americanos – só teria realçado um certo “modo performativo”, já que este modo é intrínseco à produção artística de cada cultura e se reflete especialmente nessa relação obra/espectador.

John L. Austin teria dado grande contribuição para a compreensão deste fenômeno, ao articular pela primeira vez, na década de 1950, no âmbito da filosofia da linguagem e de forma revolucionária, a idéia de que “a linguagem não tem apenas uma função referencial, tem também uma função performativa”, complementa a autora.

Como foi discutido anteriormente através de De Marinis (1999) e Ubersfeld (1982,1978), Fischer-Lichte também crê que a adoção crescente deste “modo performativo” nas performances, que, ao contrário das tradicionais encenações teatrais, estabeleceu seu tempo como “o tempo real da sua execução”, teria redefinido o papel do espectador,

uma vez que a função referencial tinha perdido a sua prioridade, os espectadores já não precisavam de procurar significados preestabelecidos, nem de lutar para decifrar possíveis mensagens formuladas na *performance*. Em vez disso, se encontravam numa posição que lhes permitia observar as ações desempenhadas diante dos seus olhos e ouvidos como materiais, e deixar os olhos vaguear por entre as ações desempenhadas simultaneamente. Assim, contemplar viu-se redefinido como uma atividade, como um fazer, de acordo com os seus padrões particulares de percepção, com as suas associações e memórias e com os discursos dos quais tivessem participado (p. 149).

Para a pesquisadora, o *Acontecimento sem título*²⁴, “ao concentrar-se na sua função performativa, não redefiniu apenas o teatro, redefiniu também as outras artes”.

O desenvolvimento do gênero performance, do “modo performativo”, prossegue, teria trazido consigo vários elementos para a reflexão sobre o processo de comunicação teatral, por diferir do processo de recepção noutras formas de arte, por sua fugacidade, pela impossibilidade de se revisitar o artefato para se buscar/resgatar/restabelecer/chechar o sentido.

Mas, como foi mostrado através de Tibaji (item IX do capítulo 1), este seria um argumento frágil, visto que o caráter fugaz reivindicado pela autora como exclusivo do gênero performance integraria qualquer

²³ Vale lembrar, contudo, que a reivindicação de Valverde se refere especialmente às armadilhas que algumas poéticas de vanguarda criaram e que colaboraram para o estabelecimento de um abismo entre autor/receptor, pautado na idéia da impossibilidade do “ignaro” receptor alcançar o sentido proposto pelo “genial” autor.

²⁴ Evento promovido por John Cage durante o curso de verão de 1952 no Black Mountain College, do qual participaram o pianista David Tudor, o compositor Jay Watts, o pintor Robert Rauschenberg, o bailarino Merce Cunningham e os poetas Mary Caroline Richards e Charles Olsen, e que contou com preparativos mínimos, sem relação causal entre o que seria mostrado por cada artista.

ato frutivo.

O que permanece para o fruidor, o que de fato o atinge, advém do desvelar-se da obra, da atmosfera estabelecida no contato com ela e vice-versa.

A revisitação de obras artísticas – que segundo alguns autores não se aplicaria à performance, por seu caráter irreprodutível – não exclui a possibilidade de que elas sejam novamente assistidas através de registro videográfico, por exemplo. Mas, certamente, não será a mesma obra, perderá sua “aura”.

Estas revisitações podem ser um auxílio para pesquisas de caráter investigativo, especialmente para aqueles que puderam assistir as performances ao vivo.

Mas não se pode deixar de reconhecer o quanto a adoção do “modo performativo” a que se refere a autora contribui para as conjecturas desta relação do eu/outro no âmbito das artes e especificamente do teatro.

Ao lembrar que a performance promove de forma mais intensa as construções subjetivas, tanto dos *performers* quanto dos espectadores, por promoverem uma incidência maior de interpretações divergentes, Fischer-Lichte reivindica uma “potencial utopia” para o estilo e lembra que os artistas dedicados a esse gênero “questionam o conceito tradicional de distanciação estética como princípio”. Ela se apóia num exemplo radical de uma performance, na qual corpos são feridos diante do espectador, e questiona:

Quando os corpos dos espectadores são salpicados com sangue, quando o público se torna testemunha ocular de ações pelas quais os artistas expõem o seu corpo a riscos e nele inflige ferimentos graves, como poderão eles manter uma distanciação estética²⁵(op. cit., 165)?

Como discernir o envolvimento do espectador numa situação como esta?

Quais as barreiras entre representação e realidade nestes casos?

Fischer-Lichte segue indagando se as “estéticas do sublime” já tratariam de aspectos como estes de forma satisfatória; ou o quanto ações como estas afetariam a percepção estética; o quanto a dor poderia ser comunicada? o quanto o choque e o fascínio promovidos por diferentes performances operam “regras culturais” válidas? o quanto atos como estes transformam os espectadores em *performers* eles próprios? ou ainda, com que intensidade, em situações como esta, se habita o reino do incomunicável?

Por fim, quase profeticamente, conclui que o gênero performance estaria promovendo uma passagem “da ordem de conhecimento estabelecida, do signo-conceito estabelecido, bem como dos processos semióticos, em direção a uma nova e indefinida ordem de conhecimento”.

De forma similar ao efeito da performance sobre o espectador, o impacto das novas tecnologias

²⁵ Certamente a história das artes cênicas na Bahia não contém exemplos similares ao usado pela autora. Nas encenações dos dramas de língua alemã na Bahia, tampouco. Mas isso não significa, no entanto, que os realizadores do teatro na Bahia ignorem certos princípios do gênero performance, nem que ele esteve ou esteja ausente da cena soteropolitana. Um bom exemplo pode ser dado através da encenação de *Macbeth*, no ano de 1970, dirigida pelo argentino Ariman, onde um bode era sacrificado em cena, o que causou muita curiosidade e uma polêmica de alcance nacional, que levou o espetáculo a ser suspenso. A montagem de *O casamento do pequeno burguês*, de Bertolt Brecht, dirigida por Luiz Marfuz, em 1996, explorou esse caráter de irrepetibilidade: cada apresentação contava com a participação de um ator convidado, que improvisava junto com o elenco. Este, só para citar um exemplo bem próximo.

sobre o receptor é apontado por alguns autores como desencadeador de “novas sensibilidades”. E como em Fischer-Lichte, estas considerações estão quase sempre associadas a um caráter revolucionário e profético.

Valverde (2000) critica esta euforia sob o argumento de que acontecimentos como estes apenas se somam às “alterações de hábitos perceptivos” que vêm ocorrendo paulatinamente ao longo da evolução humana e que são determinados por padrões culturais vigentes”. Estas “novidades” não interferem na nossa “estrutura de funcionamento, na nossa capacidade de apreender o mundo exterior”, como pode parecer de antemão.

No âmbito das artes plásticas essa reflexão também tem ocupado alguns pensadores: Ao analisar a “representação sem produção” no artigo *A ontologia da performance*, Peggy Phelan (1998) – também a partir da afirmação de que a “performance acontece num tempo que nunca mais será repetida” ou de que sua prova documental funcionaria apenas como um resquício do acontecimento – toma como exemplo uma exposição intitulada *Dislocations*, apresentada no museu de arte moderna de Nova Iorque pela artista francesa Sophie Calle.

A partir da descrição verbal feita através de depoimentos e de esboços desenhados por funcionários do museu e/ou pessoas que tiveram um contato periódico com uma determinada obra do acervo permanente, mas que se encontravam temporariamente em exposição em outro local ou foram roubadas, Calle organizou sua exposição, substituindo os quadros ausentes pelas descrições e esboços solicitados.

Com isso, a expositora, segundo Phelan, quis chamar a atenção para a “qualidade performativa de todo acto de ver”. Tentar descrever o que foi visto e que está ausente, para ele, é alterar o evento em si mesmo. Ele descreve o projeto de Calle como ambicioso, por

envolver uma visão total da ausência do outro, uma visão que implica igualmente o reconhecimento da presença do outro (a parte modesta). Reconhecer a (sempre parcial) presença do outro é reconhecer a nossa (sempre parcial) ausência.

A extrema dificuldade em redesenhar as relações entre o “eu e o outro, entre sujeito e objeto, homem e mulher, espectador e performer” é outro ponto para o qual o autor chama atenção e acredita que, neste sentido, essa característica irreprodutível do gênero tem contribuído para a distinção entre presença e representação, para que se possa aprender “a valorizar o que é perdido”, a valorizar não apenas o significado, mas também aquilo que não pode ser nem mais fielmente reproduzido, nem mais visto.

Uma terceira discussão na mesma revista acima referida é proposta por José Júlio Lopes (1998) ao abordar os dramas do futuro, a coexistência do velho e do novo. Ele se refere a uma característica do teatro grego, como lugar da cidade onde se “ia ver, se ia assistir ao espetáculo”, mas também se ia “ser espectador, ser visto”, diferentemente de como acontece contemporaneamente, especialmente após a consolidação da “quarta parede” e do advento da luz elétrica.

A “música invisível” de Wagner, com sua orquestra no fosso, teria sido outro episódio que evoluiu para a atual utilização e banalização do uso de novas tecnologias. Assim ele defende uma tese que considera possível, a de que

os dramas do futuro não serão teatro: serão sempre necessariamente *operae* (obras compósitas, óperas não convencionais); e que a origem dessa tendência pode começar desde já a desocultar-se em consequência de um longo caminho que se inicia provável e inevitavelmente na tragédia grega, ou mais essencialmente numa mítica unidade entre a palavra e a música, ou mesmo numa remota união entre o som e o sentido (Lopes, 1998, 215).

Para o autor, os dramas do futuro retomarão fortemente o apelo à reunião das artes, especialmente pautado no contributo das tecnologias digitais. Mas em lugar do tom profético adotado por Fischer-Lichte, ao referir-se às “revoluções” promovidas pelo gênero performance, ele indaga simplesmente:

Os dramas do futuro serão, portanto, talvez formalmente diferentes; mas serão também diferentes ao nível do sentido e da sua função? A noção de conflito do velho teatro mantém-se activa, ou o que muda são apenas precisamente os conflitos? (Lopes, op. cit., 215).

Essa indagação poderia ser respondida por Gadamer (2000), que conclui numa de suas últimas obras publicadas, *A atualização do sublime*, que a “arte é hoje o que foi ontem e o que será em qualquer tempo”.

Valverde (2003) também oferece argumentos para esta reflexão ao lembrar da necessidade de se desenvolver “um modo de abordagem em que os aspectos pragmático, plástico, semântico e sociotécnico das obras sejam igualmente considerados, segundo os padrões da experiência contemporânea”.

E lembra que em nosso tempo já se pode constatar uma “serenidade hermenêutica”, que parece ser cada vez mais crescente e que comporta cada vez menos certo estardalhaço, certo deslumbramento, como é comum acontecer diante de circunstâncias novidadeiras.

É com base nesta “serenidade” que se pretende abordar as encenações dos dramas de língua alemã na Bahia, mesmo porque o diferencial que estas montagens promovem não integram este impacto da novidade. Ao contrário, se pretende valorizar, como propôs Phelan, não apenas o significado trazido por estas obras, mas principalmente aquilo que pertence ao âmbito do que “não pode ser nem mais fielmente reproduzido, nem mais visto”.

E para que se prossiga discutindo essa relação entre espetáculo/espectador, entre o eu e o outro, será feito um resgate histórico do lugar e do papel do receptor das artes cênicas, no capítulo que se segue.

CAPÍTULO 2

EM CENA, O ESPECTADOR

I - Disposição de palco/platéia ao longo da história

A primeira encenação de um drama de língua alemã na Bahia aconteceu no ano de 1960, quatro anos após a fundação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia - ETUB. Foi *A ópera dos três tostões*, de Bertolt Brecht, dirigida por Martim Gonçalves, também fundador da referida Escola.

Os comentários de alguns jornalistas dessa época, que foram organizados pela escritora Aninha Franco (1994) em sua obra *O teatro na Bahia através da imprensa*, associam o início da profissionalização do teatro baiano a este período.

Até o final do século XIX, Salvador viveu um próspero período de efervescência cultural e dispunha, entre outros, de dois teatros construídos com tecnologia importada, que infelizmente não existem mais. O teatro São João e o Polytheama bahiano.

Muitas companhias européias de teatro costumavam se apresentar nestes teatros. Pouco a pouco, eles iam abrigoando, também, os grupos de teatro amador da cidade e, assim, as posições iam sendo invertidas. Salvador importava cada vez menos espetáculos.

As produções da ETUB, na medida do possível, procuravam refletir as novas tendências do teatro mundial.

Cinco décadas depois, através de um empenho “quixotesco” de diletantes e amadores que iam se tornando profissionais, pode-se dizer que o teatro baiano está em sintonia com o mundo.

As atuais condições de produção ainda não são consideradas ideais, especialmente se comparadas aos dos países denominados desenvolvidos. Mas, as possibilidades de diálogo oferecidas pelo mundo tecnológico encurtaram as distâncias e o intercâmbio entre as diferentes culturas se torna cada vez mais freqüente e mais intenso.

Para saber em que medida o teatro feito na Bahia reflete as inovações do teatro no mundo e de que forma o espectador local foi contemplado por estas inovações, será feito um retrospecto teórico, com o foco nas condições de recepção, na relação palco-platéia ao longo da história.

As mudanças arquitetônicas dos espaços destinados às encenações teatrais, especialmente no que se refere aos palcos e às platéias, que tiveram início com as apresentações de tragédias e comédias gregas continuam se desenvolvendo e se modificando até hoje.

Dois mil e quinhentos anos depois – tempo aproximado em que a história do teatro ocidental teve início – ainda se investe na criação, na reestruturação, no aperfeiçoamento, na adaptação, na incrementação, no aparelhamento de salas e espaços, para que se promova, alimente, renove, instigue, “oxigene” a relação espetáculo/espectador.

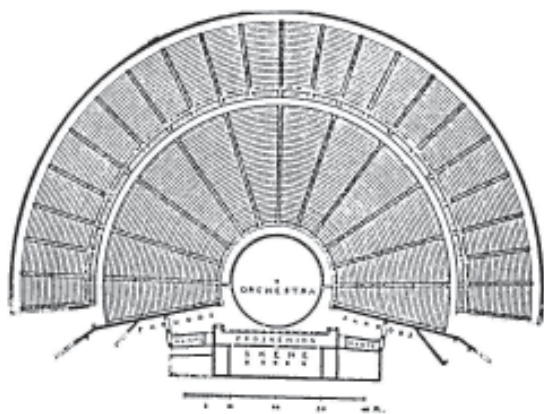
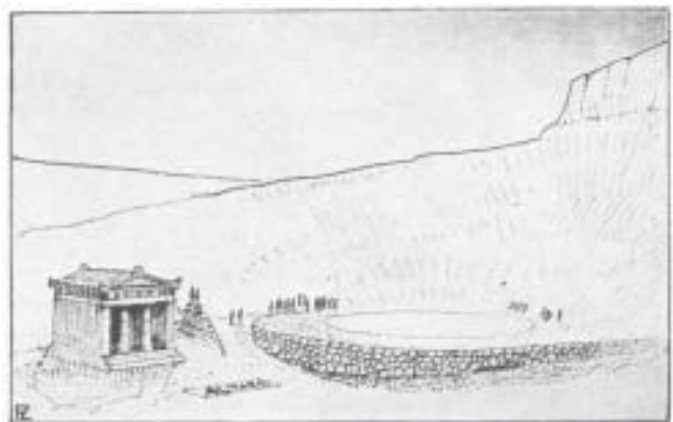
Inúmeros foram os passos dados nesse jogo entre palco e platéia: Desde a Grécia Antiga, passando pelas transformações do teatro romano, pelas montagens religiosas da Idade Média, pelas irreprodutíveis reações do público do teatro elisabetano, pela opulência dos palcos no período Barroco (com exceção para os palcos de Racine), pela característica intimista do período Rococó, pela consolidação do palco italiano até o surgimento da luz elétrica e as revoluções trazidas por este advento, o público tanto usufruiu, quanto interferiu nestas modificações.

A estrutura das artes cênicas, desenvolvida pelos gregos, determinou os princípios básicos da relação espetáculo/espectador que vigoram até hoje, principalmente no que se refere à arquitetura teatral.

O Epidauros (foto 1), um dos primeiros teatros do mundo – que sucedeu o teatro de pedras de Dionísio –, construído numa montanha ao ar livre no ano aproximado de 300 a.C., em Atenas, com capacidade estimada para 6.200 pessoas, já continha palco (*skene*), prosclênio (*proskenio*), rampas (*rampe*), corredores de acesso (*parodoi*), orquestra (*orchestra*) e fundo de cena (*thyromata*).

Algo nestes teatros, até hoje, chama atenção e impressiona a vários arquitetos, historiadores e profissionais de teatro: sua perfeita acústica.

Em locais estrategicamente construídos, que possibilitava ao espectador escutar cada palavra, mesmo que sussurrada, em qualquer lugar onde se encontrasse, estes teatros já nasceram,



especialmente por este aspecto, envoltos em grande respeito ao público. A escolha dos

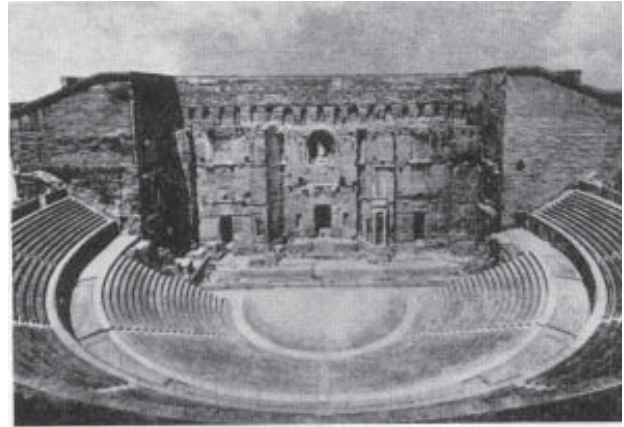
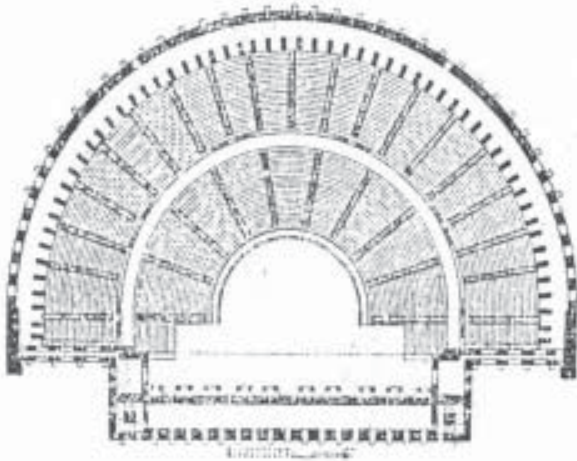


locais, sempre fora da cidade, levavam em conta o sentido do vento que vinha do mar.

A tecnologia ali empregada, por mais simples que fosse, ia de encontro a uma forma de atenção especial aos primeiros diletantes das artes cênicas.

Mas o público, mesmo tendo iniciado sua história cercado de tamanha deferência, presenciaria as transformações dos espaços de representação, ainda na Grécia da era helenística, aproximadamente na primeira metade do século II; o próprio Epidauros sofreria uma expansão de sua capacidade para 12.300 lugares e modificações no espaço destinado à encenação, mas nada tão significativa, principalmente se comparado ao que se seguiria durante o império romano, onde os teatros já se incorporavam à paisagem urbana.

Concebido de forma circular na Grécia, onde a platéia ocupava dois terços deste círculo, as construções dos teatros romanos reduziram a platéia a um semicírculo.



Heinz Kindermann (1963) em publicação ilustrada dedicada a este assunto, aponta as principais modificações operadas nos palcos romanos em comparação aos palcos gregos. São elas:

Grécia	Roma
A orquestra era circular	A orquestra era semicircular
Palco e orquestra eram separados	Palco e orquestra eram ligados
O palco era alto e sem profundidade	O palco era baixo e profundo
O proscênio tinha arcos e enfeites pintados	O proscênio tinha um frontal enfeitado com nichos e pequenas estátuas
No palco encontravam-se aberturas com cenografia pintada ao fundo	No palco havia suntuosos e arquitetônicos cenários
A passagem para a orquestra (e público) era aberta e descoberta. Os lugares para os sacerdotes se encontravam na primeira fila	A passagem para a orquestra era lateral e coberta. Sobre esta cobertura encontravam-se camarotes para os mecenas, senadores etc. e alguns espectadores privilegiados podiam ter seu lugar no espaço da orquestra
As diferentes estirpes sentavam em setores separados de uma mesma fila, porém em lugares com as mesmas características	As diferentes classes tinham lugar em diferentes filas, separadas por barreiras
A passagem para todos os espectadores se dava pela orquestra e seguia para as escadarias	Havia diferentes entradas, escadas cobertas e descobertas, abertas ou reservadas
A platéia era construída numa encosta montanhosa e não tinha fachada	Havia alguns teatros em encostas, mas a maioria era construído em níveis planos com altos muros de proteção, ricas fachadas, galerias de arcos e às vezes altares no ponto mais alto da construção

(Bieber In: Kindermann, op. cit.,12)

A disposição palco/platéia começaria, assim, a perder algumas das características de sua origem em função de novas modificações: na Grécia, como dito, os teatros eram construídos apenas em locais destinados ao culto dos Deuses, fora das cidades. Em Roma, os altares eram incorporados aos teatros no ponto mais alto das edificações, construídas dentro das cidades.

Na Grécia, o público era considerado de um mesmo nível, quase sem privilégios. Alguns lugares em frente à orquestra eram construídos para os sacerdotes. Na platéia, as diferentes “tribos” se dividiam.

Nos teatros romanos, as diferentes classes sociais passam a ser separadas. Os lugares antes destinados aos sacerdotes ganham opulência e ocupam um espaço cada vez maior do palco, para abrigar espectadores privilegiados. Estes espectadores se tornavam parte das atrações, quando exercitavam sua vaidade, exibindo sua eloquência e seu poder financeiro.

As apresentações teatrais gregas eram também eventos literários nos quais as novas obras eram apresentadas, enquanto em Roma elas ganhavam ares de show para satisfazer o gosto geral do público.

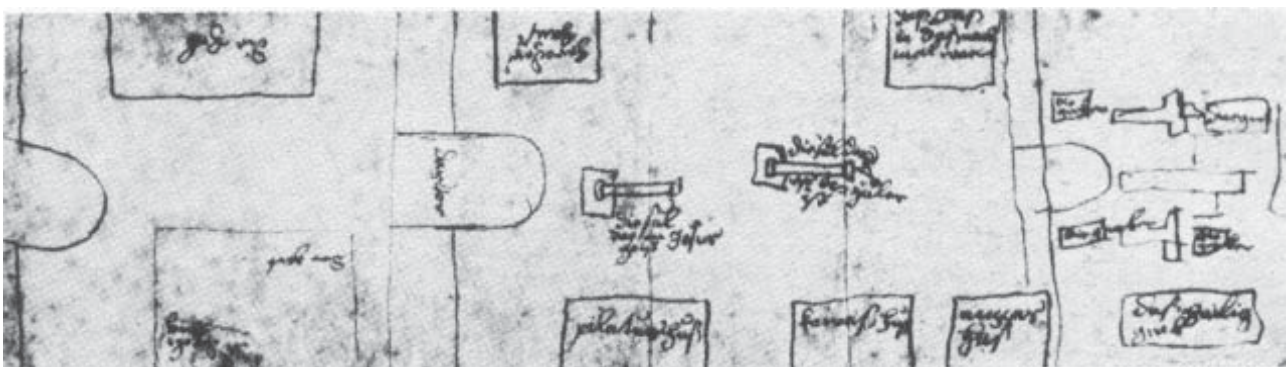
Se para o bem ou para o mal, não cabe aqui julgar estas inovações. Fato é que as transformações promovidas pelo teatro romano já vinham carregadas de progressos na relação palco/platéia e já denunciava o grau de sedução e provocação que um exercia sobre o outro e vice-versa.

Estas seriam apenas as primeiras modificações que contemplavam o público e seus desejos.

O caráter religioso que integrava o teatro na Grécia e em Roma também é identificável na Idade Média, mas desta vez, totalmente adaptado aos princípios ideológicos da igreja católica.

Apesar das inúmeras diferenças que se podem apontar entre este e aquele teatro, para Kindermann (op. cit.), a adoção dos fundamentos da disposição de palco e platéia do teatro antigo, pelo teatro alemão da Idade Média, é fato mais que evidente.

As encenações nas praças e mercados, em palcos distribuídos em círculo, sobre os quais se representavam repetidamente as paixões, retomaram a disposição circular em torno da cena, característica do teatro grego. Mas desta vez, o público estava aproximado e unificado pela fé, e se deslocava com as figuras divinas ou sacrílegas, para diferentes espaços a eles destinados – exatamente como se supõe ter acontecido na Paixão de Cristo – andando, sofrendo, “morrendo”, glorificando-se e “ressucitando-se”, com a sacra representação.



A busca pelo paraíso perdido, pela remissão dos pecados, a ameaça de queimar no inferno, entre outras razões, unificavam público e platéia, através da fé e do medo.

Estas características também são verificáveis nas encenações das paixões em palcos itinerantes, sobre rodas, e nas encenações do Teatro da Moralidade e do Castelo da Perseverança, na Inglaterra do século XV.

Na França, por outro lado, em período equivalente, a representação das paixões seguia mais a tendência romana, que dispunha o palco diante da platéia, em cadeiras enfileiradas. Também haviam camarotes cobertos para a nobreza e a aristocracia.

Sobre o largo palco (68m x 20m), uma sucessão de pequenos cenários, destinados a cada cena da paixão, conferia linearidade e simultaneidade às cenas.

A representação das paixões, na França, poderiam durar quatro dias, mas há referências a encenações que duraram entre 25 (Valenciennes, 1547) e 40 dias (Representação dos Apóstolos), enquanto que na Alemanha e Inglaterra, apenas dois a três dias.

Segundo registros históricos, a Alemanha adotaria mais tarde, no ano de 1581, a estrutura francesa de confrontação palco/platéia, iniciativa empreendida pelos jesuítas, exatamente na cidade de Colônia. Eles se deixam também influenciar pelo teatro característico dos Países Baixos, cujos registros se referem a palcos-romarias instalados em fundos de casas, tipo andaimes, com cortinas simples ao fundo e possibilidade de visão também pelas laterais dos palcos, sobre os quais se representava a vida em si e não apenas dramas religiosos.

Este tipo de representação, que possuía uma gestualidade própria, é tida como muito espontânea para a época, de humor cortante e agressivo, características que envolviam e atingiam as platéias, que, por sua vez, respondiam de igual modo às provocações, num exemplo de interação cada vez maior entre espetáculo

e espectador.

Atravessando-se o portal que separa a Idade Média dos novos tempos, passando pela esfera do humanismo e da Renascença, perceber-se-á, como aponta Kindermann, que, apesar do empenho em se resgatar o conhecimento da era antiga, quase não há registros da disposição circular outrora predominante.

Uma ilustração da biblioteca de arsenais em Paris, datada do início do século XV, descreve uma disposição circular, porém diferente do modelo grego: em um púlpito coberto, Calliopius (espécie de ator da época) lia textos dramáticos, enquanto sua narração era acompanhada pela pan-



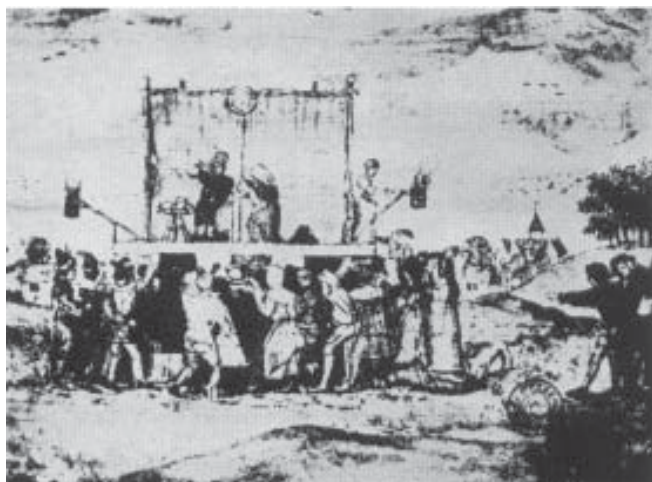


tomima dos *Joculatores* mascarados e por flautistas. O público, em pequeno número, se acomodava em torno do púlpito, numa atmosfera bem intimista.

Outra ilustração relacionada a Lyon Terenz, de 1493, descreve um palco na Itália, com proscênio, cabines e várias portas, com o público agrupado e distanciando em três galerias à frente.

Do século XVI, em Cambraia, na Itália, há uma ilustração que mostra um primitivo palco itinerante armado ao ar livre, que continha tochas em cada um dos cantos frontais para sugerir as cenas noturnas, mesmo sabendo-se que a representação só ocorria à luz do dia. Com apenas uma cortina simples ao fundo, estes palcos/tabladados também permitiam a visão do público pelas laterais, mas guardando as características de confrontação entre palco/platéia e não mais a circular.

Essa estrutura permaneceu em todo o período áureo da *Commedia dell'arte* e estendeu-se até o sec. XVIII, como mostram ilustrações do *Théâtre de la Foire* de Paris.



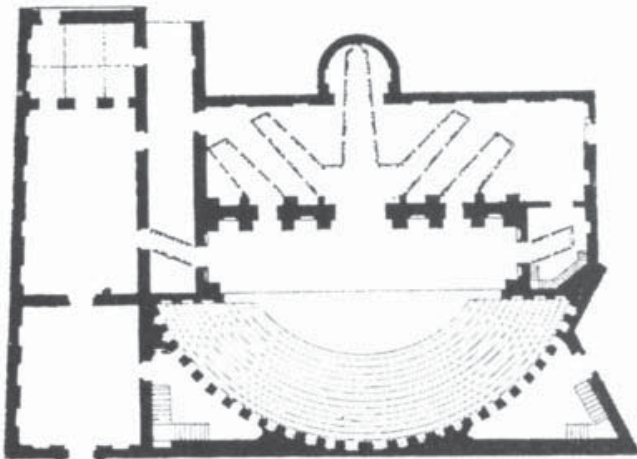


Mas o período renascentista não experimentaria apenas este tipo de construção, que poderia ser considerada “ingênua”, principalmente se comparada à estrutura grega/romana de disposição palco/platéia.

De 1584, em Vicenza, na Itália, o Teatro Olímpico reflete a estrutura dos teatros romanos, mas com auditório oval, ricos portais, *orchestra* utilizada por músicos, paredes do palco arquitetadas em três níveis, teto com nuvens pintadas para lembrar os teatros abertos e iluminação natural através das janelas de fundo.



O projeto de Serlio, datado de 1545, também mostra um palco em dois níveis com a parte frontal plana e a de trás inclinada, cenários de fundo pintados em perspectiva, e entre o palco e a *orchestra* (onde se situavam os lugares de honra e não mais os músicos como outrora), um proscênio que deveria permanecer livre para manter a distância entre o mundo real e o



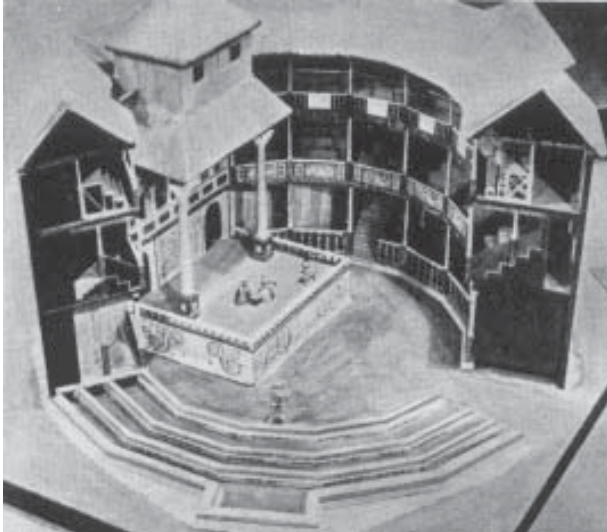
mundo representado.

Em Paris, 1581, o palco construído para a representação do *Ballet Comique de la Reine*, a propósito das comemorações das núpcias do Duque de Joyeuse com Margarethe von Lothringen, foi conce-



bido de forma retangular, com capacidade para 10.000 espectadores. O meio da “sala” era destinado ao palco/carroça e aos dançarinos, enquanto o cenário era erguido em um dos lados, de forma cúbica e ricamente ornamentado em perspectiva. Isso delegava à cena uma forma mista de disposição, sucessiva e simultânea.

Nesta construção também haviam lugares especiais destinados à nobreza e o público comum era mantido a certa distância, tendência que se pode verificar em outros palcos franceses e que permaneceu até o século XVII, como comprovam os registros históricos da Sala de Teatro do Petit-Bourbon, de 1635.



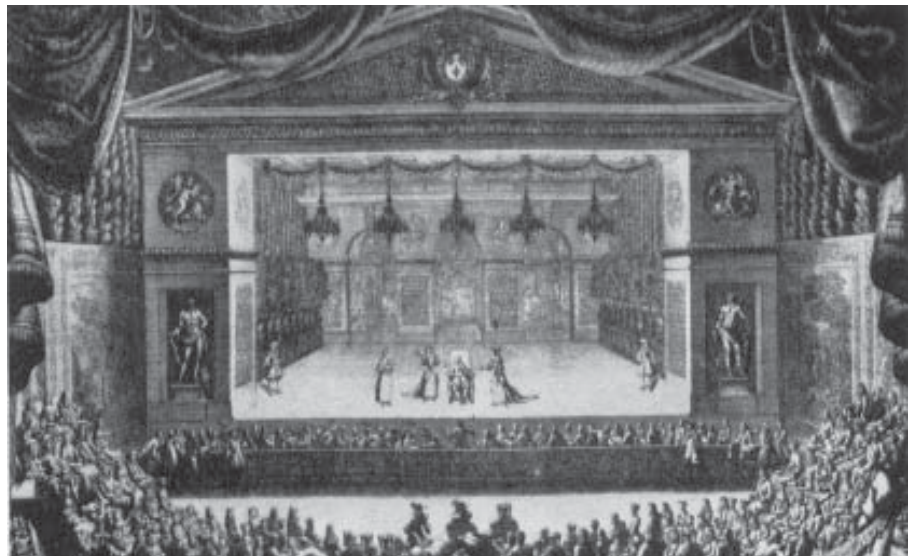
Os teatros londrinos que abrigavam as encenações de Shakespeare e de seus contemporâneos, como se pode verificar atualmente no reconstruído *Globe Theatre*, seguiram a tendência já estruturada pelos palcos do Castelo da Moralidade, mas substituíram a forma circular pela forma octogonal. Balaustradas nas galerias frontais próximas ao palco eram a forma de proteger os atores do público temperamental.

Os palcos ingleses eram divididos em céu, terra e inferno, localizados em diferentes níveis espaciais e em diferentes galerias. Igualmente complexa era a destinação das diferentes galerias na platéia, obedecendo a certa hierarquia, com lugares específicos para jovens, mulheres, intelectuais etc.

Mas, como alguns historiadores advertem, tal estrutura permitia ao público ver e ser visto, o que consiste num importante aspecto: para os espectadores, assistir ao que se passava em cena era tão importante quanto assistir a sua própria participação, a sua própria reação.

O teatro profissional da Europa, viveu, através desta disposição polar de palco e platéia, uma ruptura e uma reestruturação de procedimentos éticos e políticos, ao tempo em que influenciava fortemente o repertório e a forma de representação. Tamaña forma de ação/reação de espectadores só é identificada, na história do teatro, no período elisabetano.

Mas o “palco italiano”, como hoje é conhecido, não tardaria a aparecer: Sua estrutura já vinha se esboçando através da disposição de confrontação, mas só se consolidou na era barroca. Os portais de cena e arcadas da maioria



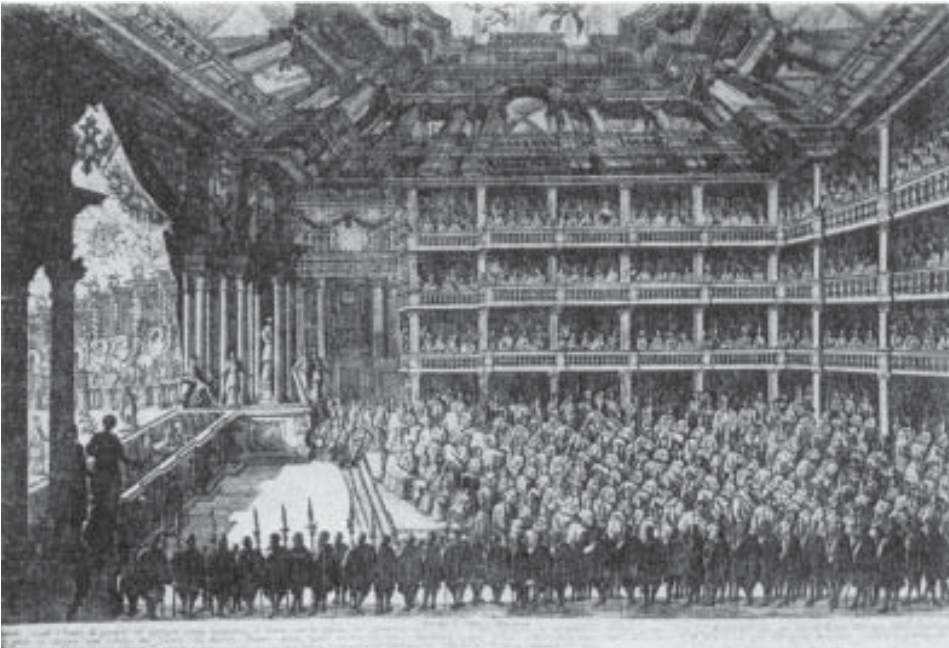
dos palcos refletiam toda a opulência possível, em enormes dimensões.

A apresentação de *O doente imaginário*, de Molière, em 1674, no teatro do castelo de Versailles, já utilizava essa disposição, cuja tendência passaria a ser predominante em toda a Europa e, posteriormente, no mundo.

Dando continuidade a também predominante separação hierárquica, a participação do público na representação da vida dos heróis, da nobreza representada nas tragédias e comédias, passou a ser praticamente regida pelos nobres presentes e bem acomodados em seus privilegiados camarotes à frente e nos proscênios laterais.

A manifestação da platéia formada pelos não nobres, muitas vezes, deveria estar de acordo com a reação dos nobres. Se o rei risse em alto e bom tom de alguma ação mostrada em cena, o público estava autorizado, ou talvez até “obrigado” a fazê-lo também. Caso contrário, se poderia incorrer em gafes e ferir certos princípios, certas regras de comportamento, ofensivas ao rei. Rir de algo que o rei não achava engraçado poderia trazer más conseqüências.

A aristocracia do período de Luiz XIV impunha assim um conceito de disposição e comportamento muito distante dos praticados no período shakespereano, no qual as platéias manifestavam-se com total liberdade e veemência.



Contribuindo para a consolidação do “palco italiano”, a casa de ópera de Viena, de 1668, foi construída com o objetivo de se tornar o teatro imperial do mundo.

O palco de grande profundidade e largura permitia a presença de até mil atores em cena e a troca de cinco cenários, como é descrito nos registros da encenação da ópera *Pomo d'oro*, de Cesti, com decoração

(cenografia) de Burnacini, que inaugurou o teatro.

Para o imperador, entusiasta do teatro, em lugar do camarote comumente construído ao lado do proscênio, ergueu-se um pódio elevado na primeira fila, que por sua vez estava localizado mais próximo ao palco, encurtando assim a distância física entre palco/platéia.

Esta distância entre palco e platéia, que era comum em outras construções da época, foi apelidada por alguns historiadores de “terra de ninguém”. O apelido se refere também à disputa quase bélica travada

entre os espectadores no momento de escolha dos assentos.

No período Rococó, os teatros, além de sofrerem a ação dos pintores da época – seguindo a tendência decorativa do período Barroco, porém amenizada – adotaram outras importantes modificações, como o desenvolvimento de salas de espetáculo em forma de ferradura ou de sinos, e a consolidação da aproximação entre palco/platéia que algumas construções do período Barroco já haviam esboçado.

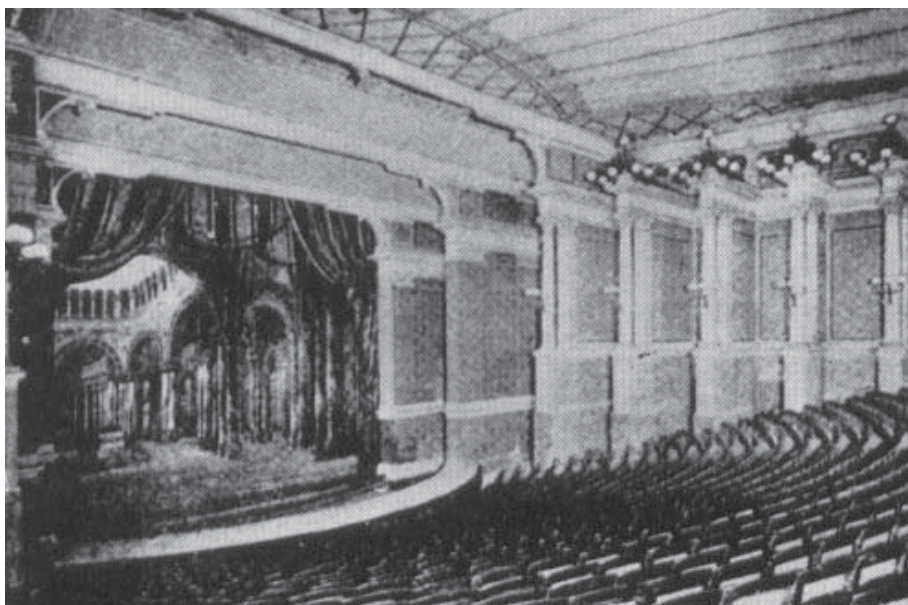


Além disso, a construção de teatros com menor capacidade de público imprime uma atmosfera mais intimista e, em alguns teatros, se restabelece a proximidade entre palco e platéia, outrora praticada.

O público vai retomando assim a sua participação: volta a se manifestar com entusiasmo durante e após as representações; conquista preços menores para os ingressos através de reivindicações; passa a eleger determinados intérpretes, privilegiando suas apresentações; enfim, impõe com autonomia seus desejos.

Alguns autores associam o início da redemocratização do teatro ocidental a este período, quando os teatros passam a abrigar um público predominantemente burguês, que passa a exigir boa visão e boa acústica, o que até então tinha sido privilégio de poucos nas construções antigas.

Entre alguns exemplos dessa reforma, Kindermann (op. cit) aponta a abertura da ópera de Paris, em 1875, onde os camarotes não possuíam mais paredes de separação, as galerias laterais eram abobadadas como a boca de cena e, a platéia do térreo, mesmo ao



final, localizada sob os camarotes, desfrutava uma boa visão e uma boa audição do espetáculo.

Um ano após, na Alemanha, Richard Wagner, junto com o arquiteto Brueckwald, empreendeu o

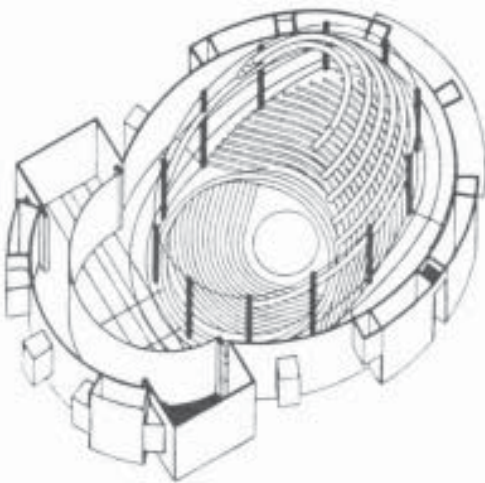
Festspielhaus, em Bayreuth, que possuía um duplo proscênio incluindo-se o fosso para a orquestra e a platéia semicircular em nível elevado a cada fileira.

As encenações das obras de arte total (*Gesamtkunstwerk*)¹ realizadas neste novo e revolucionário espaço pareciam atender plenamente aos anseios dos espectadores burgueses. Ainda hoje em atividade, o teatro abriga o Festival Anual de Bayreuth. Concorridíssimos, os festivais costumam juntar uma verdadeira legião de fãs para as reencenações das obras de Wagner, travando duras batalhas em torno de ingressos, com até dois anos de antecedência. O público é constituído basicamente por pessoas de alto poder aquisitivo.

Outras construções de teatro na Europa reproduziram o modelo wagneriano e especialmente na Alemanha, as inovações se multiplicavam, alimentadas pelo entusiasmo da burguesia em ascensão, que logo mudaria, de forma determinante, o destino da Europa.

A teatróloga Fischer-Lichte (1997) também se refere ao inovador modelo de teatro construído a partir da iniciativa de Richard Wagner, que teve sua inauguração em 1876.

Georg Fuchs, um dos críticos do projeto de Wagner, desenvolveu seu próprio projeto com Max Littmann e construiu o *Münchner Künstlertheater*, em 1908. A reaproximação do público com o palco, no



projeto de Fuchs, se dava através do proscênio anfiteatral. Além disso, o palco foi dividido em três partes: um alto e largo proscênio, um palco principal, também alto e um palco de fundo.

O desejo de oferecer melhores condições aos espectadores foi ganhando espaço entre os vários encenadores da época. Max Reinhardt, após a primeira guerra mundial,

já estabelecido como um bem sucedido encenador na Alemanha, junto com o arquiteto e proprietário de um circo em Berlim, Hans Poelzig, planejou um palco/arena com capacidade para 3.200 espectadores.



Em 1927, Walter Gropius concebeu o projeto de um teatro político proletário para Erwin Piscator, com sofisticados recursos que permitiam modificações e transformações do mesmo teatro em teatro arena, com proscênio móvel, palco profundo e até mesmo sua utilização como cinema.

¹ Em aulas ministradas para a disciplina Formas do espetáculo, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, no segundo semestre de 2004, o professor Ewald Hackler referiu-se a ensaio dedicado ao assunto, do escritor Thomas Mann, no qual ele esclarece que o teatrólogo alemão reintroduz o procedimento utilizado no período Barroco, quando os espetáculos incluíam a poesia, a música, a dança e as artes plásticas. Estes eventos, denominados por Wagner de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) tinham por finalidade envolver o espectador de forma que se assemelhava a uma hipnose. Apesar das críticas que sofre até os dias de hoje, não se pode deixar de admitir que Wagner radicalizou o modelo estético-teatral de sua época, por promover, de forma intensa, a separação entre palco e platéia. A introdução do fosso para a orquestra, de cortinas internas, o *black-out* total da platéia que se tornara possível com a utilização da luz elétrica, de efeitos especiais, entre outros aspectos, favoreciam a encenação da “ópera como celebração”. Estas inovações foram a princípio aclamadas por Nietzsche, que, paradoxalmente, logo desencadearia uma série de críticas ao seu contemporâneo.

Artaud, na França, concebeu um despretensioso teatro em forma de círculo, com um palco em torno do público, que por sua vez teria lugar no centro da sala e se moveria em cadeiras giratórias (cf. Fischer-Lichte, op. cit., 18,19).

Estes são apenas alguns exemplos dentre os mais relevantes do teatro europeu. Certamente a história do teatro mundial contém muitos outros.

Muitos destes projetos, contudo, não foram concretizados por falta de recursos. Porém, os projetos arquitetônicos revelavam um espírito extremamente inquieto e vontade de “reanimar” o espectador.

Os projetos cenográficos, contudo, de realização mais plausível, se aventuravam por áreas nunca antes exploradas:

Max Reinhardt, por exemplo, em uma de suas ousadas tentativas, utilizou um caminhão em locomoção. Mas, o barulho dos motores e a fumaça exalada incomodavam muito o espectador, tornando o empreendimento mal-sucedido. Além disso ele utilizou rampas, plataformas, encenou em igrejas, em circos, sempre privilegiando a unificação entre palco e platéia.

Por sua vez, os encenadores do utópico movimento proletário que dominava a Europa na mesma época, sempre buscaram um espaço ideal para as encenações, fossem em fábricas, praças ou terraços, propondo também, dessa forma, inovações na relação palco/platéia.

O princípio biomecânico desenvolvido por Meyerhold como método de treinamento de seus atores, hoje considerado um dos métodos precursores da arte do ator no sec. XX, tinha na verdade, o objetivo de apoiar e destacar as novas estruturas da arquitetura dos palcos, desenvolvidas com a clara intenção de atingir o espectador.

Já Artaud pensava a ação do ator como um hieróglifo que levasse preciosos símbolos à cena e atingisse o inconsciente do espectador. Numa tentativa de “combater” o uso ocidental da palavra característica do teatro burguês, em sua encenação de *Les Cenci* (1935), ele instalou quatro caixas de sons nos quatro cantos da sala de apresentação e reproduziu sons incomuns (como gemidos, rangidos, gritos etc). A baixa qualidade da gravação e reprodução foi um dos argumentos utilizados pela crítica para registrar a insatisfação dos espectadores e o fracasso da encenação.

Não fosse o surgimento dos movimentos políticos que dominaram a Europa antes da Segunda Guerra mundial, sejam eles fascistas ou stalinistas, e que interromperam os experimentos de vários artistas da vanguarda, certamente teríamos hoje uma continuação cronológica e a sucessão de episódios ligados ao desenvolvimento desta relação palco/espectador.

Porém, pode-se verificar no teatro pós-moderno, que retomou a investigação interrompida pela Segunda Guerra, uma clara influência do movimento vanguardista. Os experimentos outrora recebidos com estranhamento e curiosidade pelo público iam se tornando comuns e ganhando aceitação. Dessa forma, o espectador contemporâneo herdou uma gama de possibilidades que o permite permanecer em seu estado “letárgico” através da fruição de encenações consideradas tradicionais, ou ser completamente arrebatado, mobilizado, provocado, através de encenações investigativas/experimentais. Hoje são inumeráveis os locais onde se apresentam as diferentes encenações e conseqüentemente, os diferentes modos de recepção: na rua, em circos, fachadas, janelas, ruínas, quartos, montanhas, cemitérios, rios, praias, fábricas abandonadas, num vagão de trem, num bar, hospitais, ou seja, não existe de antemão um lugar onde o teatro não possa ser encenado. Assim, como destaca Fischer-Lichte, “do espectador contemporâneo exige-se não somente sua atividade como também sua criatividade” (op. Cit.: p 34).

Mas até então, com as rupturas operadas por vanguardistas, apenas os anseios do público burguês haviam sido contemplados. Contudo, no período anterior à Primeira Guerra Mundial, através dos movimentos políticos, o proletariado reivindica seus espaços.

Para atender a todos, arenas, semiarenas, teatros livres, teatros intimistas, palcos italianos, palcos renascentistas... velhas e consagradas formas associavam-se à tecnologia do período industrial no desenvolvimento de uma gama de possibilidades que hoje povoam a contemporaneidade.

Como se pode perceber, não é intenção deste trabalho tratar de maneira minuciosa, nem com precisão de datas, os episódios que envolveram a relação palco/platéia. Esse breve passeio histórico pretende apenas registrar alguns acontecimentos, que envolveram tal relação.

Certamente não se pode mensurar o quanto cada um destes episódios colaborou para o comportamento atual das platéias. Mas, com algum empenho, se podem identificar nas manifestações culturais contemporâneas, especialmente no que se refere ao teatro, vários destes princípios experimentados ao longo da história.

Também não se pode reivindicar para o teatro hoje o mesmo papel que ele desempenhara outrora. Apesar disso, a relação espetáculo/espectador no teatro segue sempre recheada de inovações. E assim como reflete os acontecimentos mais remotos, deixa-se também seduzir pelas demandas da contemporaneidade.

Atender aos desígnios do público contemporâneo não é tarefa das mais fáceis. O empreendimento de espetáculos teatrais que queiram continuar mantendo algum fascínio sobre os espectadores deve considerar o rompimento de várias fronteiras, inclusive as territoriais.

Desde o *deus ex machina* tudo parece já ter sido experimentado. Mas, os princípios básicos da representação e a simplicidade dessa estrutura, que nasceram com o teatro grego, ainda encontram lugar nessa diversidade.

Ver sua vida imitada, mimetizada, ainda faz parte dos anseios humanos. A experimentação dessa fascinante fórmula parece não ter limite e segue embriagando. O cinema e a televisão que inicialmente pareciam ameaçadores, hoje são auxiliares um dos outros.

Se em círculo, em semicírculo ou em confrontação, sentado ou de pé, envolto, distante ou perto, em camarotes ou em tamboretas de madeira, no chão ou em confortáveis poltronas, ao ar livre, em ambientes aquecidos ou refrigerados, pagando ou como convidado, aplaudindo ou vaiando, retornando ou ignorando, sorrindo ou chorando, sob dificuldades ou com facilidades, em crise ou em ascensão, palco e platéia não se abandonam.

Fecham-se teatros aqui, inauguram-se outros acolá. Modelos antigos são reconstruídos, outros com sofisticada tecnologia são empreendidos.

Assim, o teatro parece comungar, como nenhuma outra arte, do princípio fenomenológico proposto por Dilthey (s/d): “manter um olhar no passado, para que se reconheça o outro e conseqüentemente a si mesmo”.

Além dos aspectos relacionados à disposição palco/platéia há muitos outros aspectos a serem considerados nesta relação espetáculo/espectador.

O fascínio que o teatro exerceu e continua exercendo sobre a humanidade desperta muitas curiosidades. Investigações, teorias, metodologias etc. têm sido produzidas no sentido de satisfazer essa curiosidade, e até de conquistar novos “seguidores”.

Mas poucas vezes a participação do espectador, peça fundamental da engrenagem, tem sido considerada. Por esta razão, a abordagem que se segue considerará outros aspectos relacionados à recepção do teatro.

As associações entre as reflexões que se seguirão e o objeto de estudo deste trabalho – a encenação

II – A abordagem da recepção pela teoria do teatro num apanhado histórico*



Em levantamento bibliográfico feito para este trabalho, se verificou que são poucas as obras em língua portuguesa, sejam elas originalmente produzidas ou traduzidas, que abordem as artes cênicas do ponto de vista de sua recepção.

Como será detalhado adiante, apenas a partir do final do século XX, na Europa e Estados Unidos, a teoria do teatro ocidental passou a enfatizar estes aspectos.

Mas isso não significa, como também será mostrado através da obra de Fischer-Lichte (1979, 1997, 2001), sem tradução no Brasil, que o tema não desperte interesse de artistas encenadores e teóricos do teatro.

Uma coletânea organizada e comentada por Klaus Lazarowicz e Christopher Balme (2000), intitulada *Textos para teoria do teatro (Texte zur Theorie des Theaters)*, faz um importante levantamento histórico de quinhentos anos da teoria do teatro, em grande parte produzida na América do Norte e Europa.

Não se trata de uma obra exclusivamente dedicada à recepção, mas contém inúmeras considerações sobre a relação obra/espectador. Dividida em duas partes, teoria geral e teorias específicas do teatro, ela traz ainda a seguinte subdivisão: a arte de interpretar, a arte de dirigir, a dramaturgia, salas de espetáculos, cenografia, comunicação interteatral, teatro popular, teatro político e parateatro. Diferentes pensadores abordam diferentes temas.

Já no prefácio os autores chamam atenção para o fato de que o teatro não se restringe ao que se passa sobre o palco, mas, diz respeito também à sala de espetáculo, incluindo-se os espectadores.

Na introdução, eles enfatizam que as pesquisas do futuro, ligadas às ciências do teatro (*Theaterwissenschaft*), não mais estarão restritas às bibliotecas fechadas, arquivos e museus, mas se estenderão também às salas de ensaio e às apresentações com presença de público, o que, certamente, já vem acontecendo.

Referem-se ainda à inexistência de um método de análise da reciprocidade na relação ator/espectador. E por isso, incluem em sua obra autores como Lessing, Herder, Palágyi, Appia, Bubber und Cassirer, entre outros, que discutiram a questão.

Obedecendo à ordem cronológica, o primeiro autor da primeira parte da obra denominada *teoria geral do teatro* é Johann Wolfgang Goethe, que faz uma importante reflexão recheada de bom humor.

A afirmação “o palco e a sala, a cena e o espectador formam uma unidade”, associada ao autor, foi adotada por vários outros teatrólogos ao longo do tempo, incluindo-se Grotowski e sua teoria do teatro pobre, para quem o teatro só pode ser definido como um jogo entre cena e espectador.

*Todas as gravuras que ilustram esse item até a página 99 fazem parte do acervo pessoal do orientador deste trabalho, Ewald Hackler, e foram gentilmente cedidas para este fim. Elas foram publicadas no *Tableau de Paris*, de 1852, e a autoria é associada a Edmund Texie.

Em *Sobre verdade e verossimilhança da obra de arte: uma conversa* – publicação de Goethe (2000) em forma de diálogo² entre um advogado da arte e um espectador, ambos personagens fictícios – ele aprofunda uma discussão sobre o caráter da representação, assunto que supostamente ocupou outros importantes pensadores alemães, como Kant e Hegel.

A reflexão de Goethe em forma de discussão é fruto da exposição de uma tela, com espectadores pintados, que foi colocada no camarote lateral de um teatro. Tratava-se de parte de um cenário para a representação de uma ópera, supostamente encenada por ele próprio, o que gerou o descontentamento de espectadores “verdadeiros”, que estavam na platéia, no térreo.

O diálogo abaixo, livremente traduzido pelo autor deste trabalho, da obra escrita por Goethe em 1798, revela facetas curiosas de uma discussão sobre verossimilhança que se repete até hoje, mas que se inicia com a Poética de Aristóteles.

Através da disputa, Goethe pretende também denunciar um posicionamento retrógrado de alguns espectadores de sua época, que concebiam as obras de arte apenas como artigo de consumo.

Desde então, ele tecia considerações de caráter fenomenológico, que apenas muito posteriormente dominariam as teorias estéticas, como foi mostrado no primeiro capítulo deste trabalho.

Deve-se considerar ainda o valor dessa discussão que pretende arrebatá-lo o espectador de sua passividade, em tempos tão remotos:

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

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

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

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

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

E: Isso seria extraordinário! Senão, por que haveria o esforço dos cenógrafos em reproduzir todas as linhas de acordo com as regras da perspectiva, para expressar num cenário as diversas situações, ambientes e contextos? Por que se estuda a arte de fazer figurinos? Por que se aplica tantos recursos para se manter fiel a uma época e para nos situar nela ao representá-la? Por que se elogia a maioria dos atores que expressam os sentimentos em seu discurso, como verdade, atra-



² Desde Platão se pode verificar o uso deste recurso como forma de exposição de idéias. Outros autores como Joly e Brecht também o utilizaram. O diálogo em forma de disputa facilita a exposição dos aspectos antagônicos de uma mesma discussão.

vés de sua gesticulação, de sua representação, que me “encanta” e que eu, não como imitação, mas como o ato em si, vejo e acredito?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E: Sim, mas estamos buscando um entendimento.

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

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

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

E: Não exatamente, mas sim algo próximo disso.

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

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

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

E: Sem dúvida.

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

E: Sem dúvida, ela se conjuga comigo.

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

E: Certamente.

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

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

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

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

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

E: Isso seria estranho. Ouça...

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

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

A: Quanto melhor!

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

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

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

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

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

A: O Sr. me permitiria então contar uma pequena história?

E: Sim, prefiro histórias a especulações.

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

E: A história é bastante engraçada.

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

E: Não inadvertidamente.

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

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

A: É exatamente o que eu penso.

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

A: Seguramente.

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

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

(...)

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

E: De modo algum.

A: E os espectadores pintados?

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

(Goethe In: Balme, Lazarowicz (org.), op.cit.: 46-51)



De acordo com suposições de alguns autores, a fina ironia presente neste diálogo, seria de igual teor ao da própria exposição dos espectadores pintados. Com os painéis, Goethe quis provocar seu público, como se ele tivesse sido colocado diante de um espelho que refletia a sua passividade, sua resistência ao novo, seu papel preguiçoso de mero consumidor.

Provocações como esta são reproduzidas até hoje nos diversos segmentos artísticos e, sem dúvida, elas alimentam a permanente discussão sobre o caráter das obras de arte. Elas exigem iniciativas dos admiradores de arte. Este diálogo, por isso, é considerado um dos precursores da “arte do espectador”.

Outra importante discussão sobre o caráter da representação é feita por Georg Fuchs (2000), em 1906, no artigo intitulado *A dança*. Como Goethe, o autor também revela certa indignação. Mas sua reivindicação é de outra natureza: clama pela “revolução da corporeidade de dançarinos e atores alemães”.

Fuchs opunha-se ao modo de representação presente na obra de arte total, sob o argumento de que ele colaborava para a passividade do espectador. Estava provavelmente influenciado pelo pensamento de Nietzsche, que também revelava sua insatisfação com os espetáculos de Wagner, nessa mesma época.

Em forma de panfleto, ele reivindicava o urgente investimento numa nova forma de treinamento cor-

poral, o que foi, a princípio, direta ou indiretamente compartilhado por teatrólogos como Adolphe Appia, Felix Emmel, Adolf Schuler e Ludwig Klages, entre outros.

Mais tarde, o partido nazista se apropriaria das idéias de Fuchs, já que ele defendia, como Nietzsche, um retorno aos modos gregos de representação, à embriaguez dionisíaca. Rejeitava o modo obsoleto da representação clássica. Sua proposta de desenvolver “princípios de beleza da moderna raça alemã”, ia de encontro aos ideais políticos do partido nazista.

A proposta de Fuchs incluía ainda a necessidade da fundação de uma escola de atores que oferecesse treino, massagens, ginástica, cuidado com pele e cabelos, exercícios apoiados em técnicas de dança, acrobacia, mímica, orientação psicológica e indicação de dieta.

Dessa forma, seria possível estabelecer um modo de “expressão própria dos jovens e belos atores alemães”. E o público alemão seria beneficiado pela apresentação de espetáculos que seguiriam as novas tendências de encenação. Era um prato cheio para o orgulho nacionalista que se desenvolvia na Alemanha à época.

Até hoje se discute se a adoção destes princípios pelos defensores do nacional socialismo teria tido ou não o apoio do próprio Fuchs.

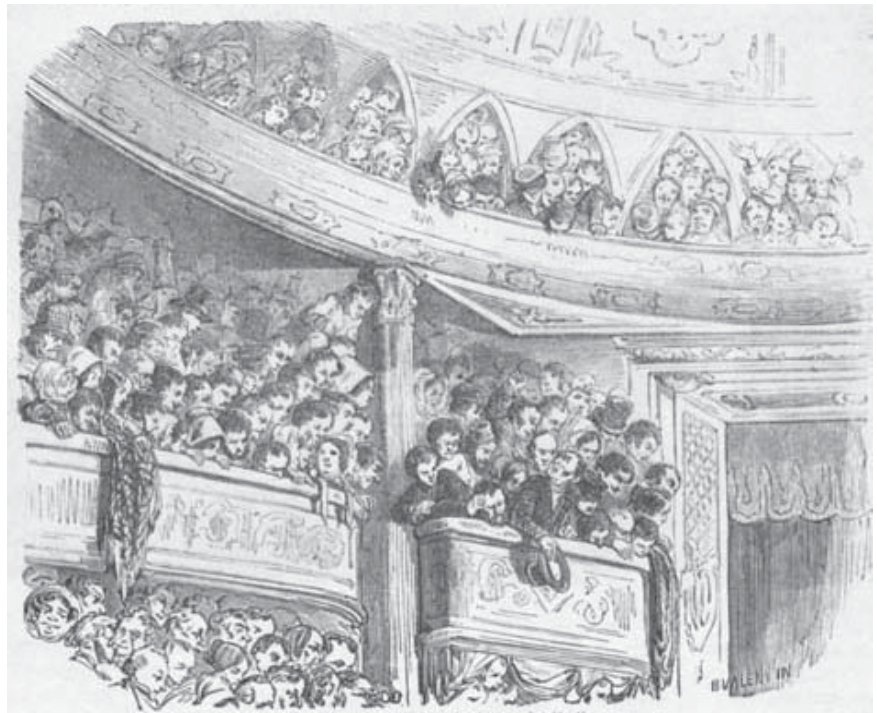
Em período equivalente, contudo, as ambições do nacional socialismo também eram combatidas:

Uma das muitas vítimas dos campos de concentração alemães, Max Herrmann (2000) publicou, em 1914, o texto intitulado *Pesquisas da Idade Média e da Renascença para a história do teatro alemão: introdução*. O pensamento de Herrmann é apontado como um dos influenciadores da teoria estética de Adorno.

Herrmann defendia uma arte teatral de caráter social. Os princípios teóricos e metodológicos propostos por ele sobreviveram depois da segunda Guerra e foram aplicados nas escolas de arte da Alemanha comunista.

Considerando que a forma original de Teatro em seu desenvolvimento adquirira multiplicidade nas diferentes situações culturais, Hermann propunha a libertação do eterno “ter que” dos métodos tradicionais de encenação.

Para ele, a história do teatro deveria se apoiar em leis próprias originadas da relação palco/platéia e se definir com um caráter próprio, evolutivo e mutável.



Em Leipzig, 1928, o fenomenólogo Moritz Geiger (2000) publicou o artigo *Do diletantismo na experiência artística*. Como Fuchs e Nietzsche, era também um severo crítico da obra de Wagner. Refere-se ao público de sua época como “consumidores de uma práxis auto-esteta”.

Geiger distinguia o ato frutivo em “concentração interna” e “concentração externa”: “concentração interna” se refere ao modo superficial de recepção, a um prazer “pseudo-estético” extraído da obra; “concentração externa”, em oposição, seria a forma mais plena da ação, da experiência estética.

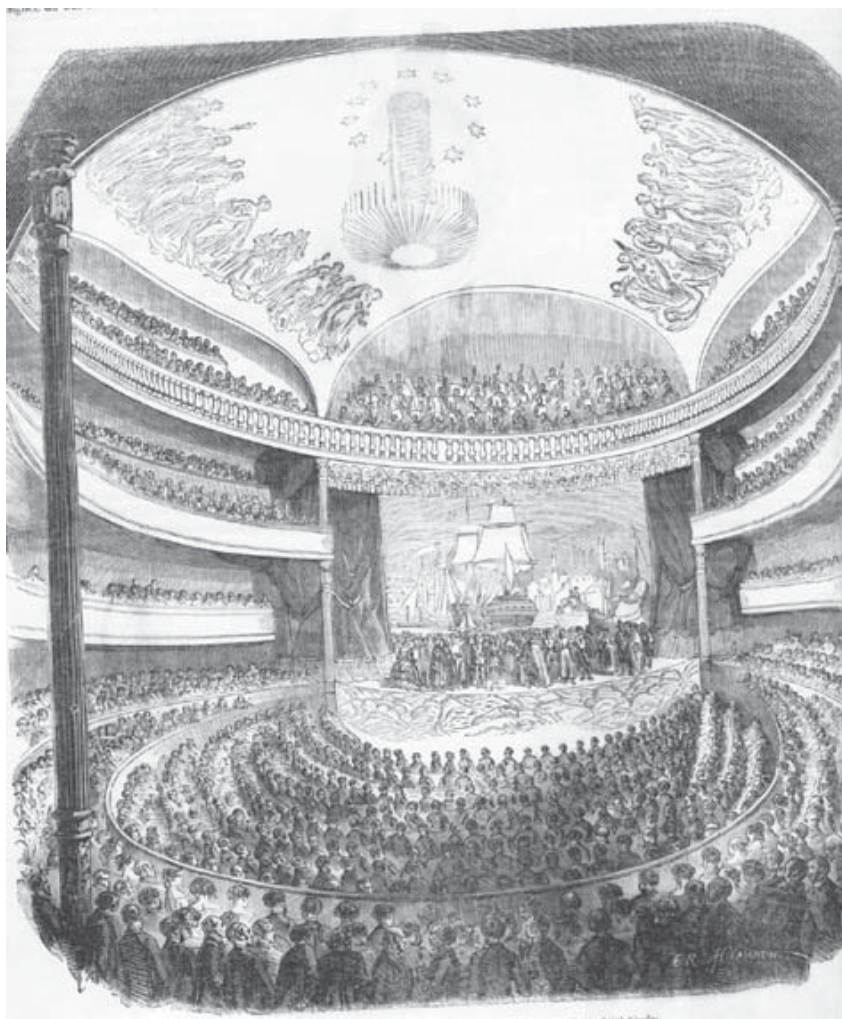
O estímulo, o entusiasmo, a elevação, a embriaguês, a comoção, características das montagens de Wagner, para Geiger, se pautavam numa arte imitativa, numa materialização/reprodução muito fiel da realidade. Ao favorecer a apreciação de dramas e novelas consagradas, explorando temas como patriotismo, mostrando cenas de batalhas, de vitórias, fazendo abordagem de cânones religiosos e morais, Wagner ofereceria ao público apenas a possibilidade de concentração interna.

Por outro viés, Geiger discutia um dos princípios hermenêuticos, descrito no primeiro capítulo deste trabalho, que se refere à relação do eu com o outro. Manter-se em si, concentrar-se apenas internamente é desprezar o que o outro tem a dizer. Concentrar-se externamente é se abrir para o diálogo com a diferença, com o outro.

Teriam tido estas reflexões alguma influência sobre o teatro de Brecht? Nenhuma referência nesse sentido é feita pelos organizadores de *Textos para a teoria do teatro*, mas, sem dúvida, se pode argumentar

que elas “prepararam o terreno” para as mudanças que o teatro vivenciaria.

A relação espetáculo/espectador vai se radicalizar quando surge a teoria de Bertolt Brecht. Por volta de 1939/40, aproximadamente doze anos após a encenação de sua primeira peça, exilado da Alemanha nazista, Brecht produziu o provocativo texto *Dramaturgos do Tipo K e do Tipo P*, no qual é abordado, de forma irônica, o tipo de dramaturgia então produzida e, especialmente, sua relação com o espectador. K (de *Karussel*, em alemão) designa carrossel e P, *Planetarium* (grafado em latim e assim também adotado pela língua alemã). Na obra *Brecht no Brasil*, organizada por Wolfgang





Bader (1987), Fernando Peixoto tece considerações sobre o referido texto.

Diversão comum àquela época, os planetários eram “instalações destinadas às demonstrações astronômicas para se assistir o movimento dos corpos celestes”. Os carrosséis eram panoramas gigantes pintados. Em cavalos, aviões ou automóveis de madeira, o público era conduzido a um ambiente cheio de “perigos”. O mecanismo permitia ao espectador a sensação de que ele próprio podia dirigir seu cavalo, avião ou automóvel.

Nos dois casos a técnica propiciava ao público a ilusão, sendo que no planetário ele apenas apreciava, era passivo,

enquanto no carrossel ele tinha a sensação de que atuava, que era ativo. Com base nestes sistemas de diversão, Brecht traça um paralelo com o tipo de dramaturgia então produzida:

A dramaturgia do tipo K exigiria do ator que ele se mostrasse em diferentes situações, profissões, estados de alma, promovendo uma identificação do espectador com a cena, “ativando-o”. Numa noite o espectador era transformado em rei, amante ideal, lutador de classe. Mas no dia seguinte o rei estava dirigindo um trem, o amante ideal estava insatisfeito com sua esposa e com seu pequeno salário e o lutador de classes voltava a ser um explorado. O espectador lograva, assim, apenas uma provisória e fictícia atividade.

A dramaturgia do tipo P exigiria do ator que ele mostrasse ao espectador algo que ele não é. Ela não dava instruções para ações futuras, para resoluções dos problemas do espectador. Conseqüentemente contribuía para sua passividade. Além disso, apelava para a emoção, comovendo-o e tentando libertá-lo, momentaneamente, do peso e dos problemas do mundo real.

A dramaturgia do Tipo P deixava o espectador ser o que ele era: um mero espectador. Apesar disso, ele conseguia distinguir seu inimigo dos seus aliados, tanto na cena como na vida real. Já a dramaturgia do tipo K despertava nele seu forte apetite, conduzindo-o a uma questionável satisfação, mostrando um objetivo que era claro e parecia próximo de ser alcançado, mas na verdade se tratava de um “caminho enganoso, escorregadio e perigoso”.

Na mesma época de Brecht, Jan Mukarovsky (2000), em Praga, divulgou algumas reflexões em um texto impresso pela primeira vez por volta de 1940/41. Em *A teoria do teatro em sua atual situação*, ele defendia a reciprocidade da relação cena/espectador. Para ele, a resposta à pergunta fundamental da época – de como estabelecer uma relação ativa do espectador com a cena –, estava nas mãos dos encenadores, que deveriam levar em conta o público como parte de uma sociedade heterogênea e não apenas de suas camadas distintas, o público como intermediador entre arte e sociedade.

A fronteira entre palco e platéia deveria ser estabelecida por certas características das encenações, que, por sua vez, deveriam permitir a ambos serem ativos. As convenções artísticas deveriam ser assumidas pelo espectador, que por sua vez deveria construir seu próprio espetáculo:

Somente em situações como estas se pode esperar que a reação do público à ação própria do palco seja ativa, e que, embora silenciosa, ela seja atuante e levada em conta: é largamente sabido como os atores em cena reagem sutilmente ao entendimento do público, à atmosfera criada no momento da recepção, incorporando-a e elevando-a para além do silêncio da sala (Mukarovsky, op. cit., 89).

E não é sem motivos que o autor destaca a relação público/ator: para ele, o ator centraliza e conduz a ação, mas o público desempenha um papel muito mais importante do que inicialmente possa parecer. Quando um ator escuta o outro em cena, ele estaria também, em alguma instância, desempenhando o papel de um espectador.

Os filósofos franceses Henri Gouhier (2000) e Etienne Souriau (2000), em textos de 1953, discutiram a participação coletiva em situações dramáticas.

Tomando como exemplos as representações dos dramas religiosos do expressionismo e as representações concebidas para as assembléias dos partidos totalitários, eles identificavam nestas apresentações uma característica

ingênua, cuja fronteira entre fé e representação se mostrava de forma ambígua, em que comunhão e participação se confundiam.

Sem entrar em juízo de valor, eles apenas chamam atenção para os antagonismos presentes nestas situações, e a elas se referem como meio de distinguir os diferentes modos de realização e objetivos da representação e sua relação com os espectadores, o que sem dúvida é reproduzido até os dias de hoje e alimenta a discussão sobre arte/não arte.

Na conclusão de *Textos para a teoria do teatro*, Balme e Lazarowicz (2000) retornam a esta discussão, resgatando o conceito do termo em latim, *collusio*: *lusio* descreve o exercício do jogo, o jogo como ato, mas que ganha outra conotação ao associar-se ao prefixo *co*, estabelecendo a relação simultânea entre a cena e o espectador, sob a qual o teatro se molda. *Lusio*, porém, raiz da qual também se origina o conceito de ilusão, não se aplicaria ao ato da recepção do teatro, devido a este pacto que o prefixo *co* estabelece.



A ilusão, para o teatro, é de outra natureza – o que foi anteriormente discutido, através do diálogo formulado por Goethe.

Manter a relação obra/espectador de forma íntegra e dinâmica, concluem os autores, depende apenas dos realizadores de teatro e de sua capacidade em se distanciar da obra teatral enquanto mero produto de consumo, enquanto “delicatessen” cênica.

Corresponderiam as encenações dos dramas de língua em Salvador a estes princípios? Até que ponto as encenações destes dramas refletem as modificações acima mencionadas? Seriam elas portadoras do respeito ao público ao qual se fez referência?

Antes de empreender estas respostas há outros aspectos a serem considerados.

III - O desenvolvimento de métodos de treinamento para atores e sua relação com o público

Quais os critérios que definiam a separação entre mau e bom teatro nas diferentes épocas, especialmente quando as tendências, as experimentações, as descobertas, as inovações ainda não eram tão profícuas, tão numerosas como hoje?

Como se classificava este ou aquele teatro? A que critérios uma encenação deveria obedecer para se afastar do teatro acusado de “mero produto de consumo”, como propuseram vários autores no item anterior deste capítulo?

Quais os princípios da arte de interpretar, dos métodos de treinamento de atores? Como e por que eles se desenvolveram, se aperfeiçoaram? Como a arte de interpretar estabelecia sua aproximação/separação com o espectador?

Talvez muitas respostas para estas questões tenham se perdido no tempo devido à característica do efêmero que integra as artes cênicas.

Ao contrário de hoje, os registros audio-visuais ainda não eram tão desenvolvidos, tão usuais. Mas certamente uma “aproximação” ainda é possível.

Falar da colaboração do espectador no desenvolvimento destes métodos é assunto delicado e controverso. Mesmo tendo alcançado certo *status* na teoria do teatro, não se pode falar ainda de uma ação objetiva do espectador. Seria possível reconstituir uma saga do espectador?





A arte de interpretar é outro aspecto contemplado na obra de Balme e Lazarowicz (2000), que continuará auxiliando na tarefa de responder às questões acima colocadas:

Lessing (2000), ao refletir sobre a comédia francesa a partir da obra de Rémond de Sainte-Albine, em 1754, já discutia a idéia de ator/autor, a necessidade de uma identificação do ator com seu papel, a recriação sobre o texto original, os limites do ator comediante e do ator trágico, as questões como leveza, acentuação das palavras, expressão de sentimentos, corporeidade, mecanicidade e caráter da imitação etc. Somente considerando estes aspectos a representação se tornaria crível, manteria o interesse do público e despertaria seus sentimentos. São argumentos análogos aos utilizados por Shakespeare no famoso monólogo de Hamlet, quando ele orienta uma trupe de atores mambembes.

De forma similar, Diderot (2000) escreveu, em 1769, *O paradoxo dos atores*, espécie de boletim/crítica destinado a um círculo da aristocracia, também em forma de diálogo imaginário, como o de Goethe, reproduzido neste capítulo.

Ele argumentava que a capacidade de um ator deveria se equiparar a de vários instrumentos musicais e não apenas a de um ou dois. Acordes diferenciados deveriam auxiliá-los em cada papel, de forma polissêmica.

Restaurou assim o dualismo entre razão/pensar e sensação/agir na arte de interpretar.

Considerado um bom conhecedor da arte de interpretar, Diderot em seu *Paradoxo*, contudo, provocou algumas controvérsias, que perduraram até o surgimento dos métodos naturalistas de interpretação no início do século XX.

Com base nas observações de Diderot, Melchior Freiherr vom Grimm (2000), em 1770, refere-se às nuances de uma interpretação, que não poderiam ser definidas com palavras, mas apenas sentidas.

E resumiu assim sua posição: “Neste mundo tudo é possível. As possibilidades de combinação na arte de interpretar são infinitas”. Dessa forma, ele antecipa a liberdade e a soberania do ator sobre sua criação. Goethe (2000), por sua vez, em 1788, discutiu a interpretação de papéis femininos representados por atores na comédia romana.

Ele destaca o empenho e as dificuldades destes atores na busca de um gestual, na entonação da voz, o que vinha sempre acompanhado de um certo sofrimento, e cujo resultado revelava-se não como uma mera imitação, mas sim como uma expressão de características próprias, como um duplo triunfo da arte sobre a natureza, já que os atores tinham de descobrir e apresentar uma “feminilidade” vinda de dentro de si, algo *sui generis*.

Em 1847, em sua troca de correspondências com Koerner – posteriormente organizada na obra

intitulada *A beleza da arte* – e em contestação ao pensamento de Kant em sua *Crítica da razão pura*, Schiller (2000) teceu várias considerações sobre Modo & Estilo, Subjetividade & Objetividade, discutindo a qualidade e dignidade das realizações artísticas, incluindo-se o teatro.

Ele destaca a atuação de três atores da época – Erkhof, Madame Albrecht e Brueckl – e compara a arte de interpretar à arte da escultura, argumentando que um ator seria como um bloco de mármore, do qual a forma deveria ser extraída. Ao fim percebe-se a plasmação, mas distingue-se também a matéria-prima original. A concepção/interpretação de um personagem deveria conter o mesmo princípio, permitindo ao espectador perceber o modo como se opera a composição.

Também publicado em 1847, nas *Linhas gerais para uma teoria da arte de representar*, Einsiedel (2000) faz uma análise da representação dos papéis trágicos e cômicos, Hamlet e Falstaf, de Shakespeare. Defende o princípio do ator enquanto criador e não como mero declamador. Para ele, a interpretação deveria conter “alma” e corporeidade, simbologia e vivacidade. Um ator deveria confrontar o espectador com toda a fantasia que a leitura do texto dramático pudesse provocar e não se encarregar apenas de reproduzir/declamar seu conteúdo literário. Por isso, defendia ainda a autonomia da arte de interpretar. Ele é tido como um precursor por ter antecipado a “revolução” dos métodos de interpretação que dominariam o século XX, especialmente nas montagens de Brecht e Piscator.

Wilhelm von Humboldt (2000) não é considerado como um homem de teatro, mas sua natureza polímata o impeliu a fazer comentários sobre sua experiência/contato com o teatro (especialmente com o modo de atuação de François-Joseph Talma, do teatro francês). Tais comentários foram enviados de Paris, a Goethe, em Weimar, no período de 1797 a 1799. Neles, Humboldt revela sua enorme perspicácia e sensibilidade em relação à arte dramática. Diz-se que Goethe se deixou ensinar por estes comentários. Orientou-se neles para a criação de suas *Regras para atores*. Alguns trechos dessa correspondência merecem ser aqui reproduzidos:

Talma faz teatro desde os 11, 12 anos. Desde a revolução (francesa) ele atua com tanta frequência, que entre as peças antigas não há papel que ele já não tenha interpretado, ou entre as novas peças, que ele não fosse capaz de interpretar. Ele dispõe de uma liberdade própria e por esta razão desenvolveu um estilo singular. Assim posso afirmar com base, que a arte de representar, na França, se expandiu muito através dele. Seus movimentos são belos e harmônicos, sua postura nobre e graciosa. Ele se senta, se levanta, se ajoelha, da mesma forma como um pintor encontra valor para estas simples posições. Percebe-se que ele não aprendeu com os grandes atores que interpretam seus papéis de forma tradicional, mas



sim que estudou a própria natureza, provavelmente ligadas a acontecimentos oriundos da revolução e transformados em rico material. Sua fisionomia é admiravelmente impressionante, sua gestualidade é natural e comedida. Ele ousa mais do que a cena francesa permite. Ele dialoga realmente com os outros personagens e não, como geralmente acontece, com o espectador. Ele faz o que a situação propõe, anda para o fundo do palco, mostra as costas aos espectadores, nunca se mostra como uma pintura ou estático, mesmo quando é interrompido pelos aplausos. A representação de Talma aproxima-se da natureza humana sem idealizá-la. Assim, finalmente, me parece que os atores franceses pensam mais no público do que nós alemães (idem, 182-191);

O próprio Talma (2000), citado acima por Humboldt, através de artigo intitulado *Algumas reflexões sobre Lekain e a arte do teatro*, publicado em 1825, questiona a artificialidade da arte de declamar, confessando a influência que outro ator francês (Lekain), pioneiro na busca de um método mais natural de representação, exerceu sobre ele. Ele faz ainda reflexões que se contrapõem sutilmente ao pensamento de Diderot, referindo-se aos conceitos de inteligência e sensibilidade na construção de um papel.

Se por um lado alguns pensadores, a exemplo de Humboldt, reconheceram e contribuíram para a relação cena/espectador, defendendo a autonomia e o aprimoramento da arte de interpretar, o pensamento de Hegel (2000) em seu ensaio *A execução de obras dramáticas*, que integra a sua *Estética*, produzida por volta de 1828/29, reflete um preconceituoso posicionamento sobre a função do ator, comparando-o a uma ferramenta, uma esponja que deve absorver todas as “cores”/idéias do autor e pintá-las/expressá-las com a máxima fidelidade. Em sua divisão hierárquica dos artistas, atores e músicos não participariam da mesma categoria que poetas, pintores e escultores, apesar de reconhecer que, em seu tempo, atores não eram mais uma mácula moral ou social. Tal postura do filósofo, tida como reacionária e polêmica já em sua época, soa bastante contraditória, principalmente quando comparada à defesa do espectador feita por ele, o que será abordado adiante.

Em sua *Filosofia do ator*, de 1912, o filósofo e sociólogo Georg Simmel (2000) discutiu a interpretação de um mesmo papel por diferentes atores. Considerava que “todas as interpretações de um mesmo papel, cada uma a seu modo, seriam corretas”. Mas lembrava que apenas o envolvimento do espectador poderia determinar o êxito da interpretação.

Para Simmel, o ator deveria operar como um atualizador do conteúdo do drama, reafirmar sua subjetividade e conferir novos sentidos a ele. De forma similar, o espectador também deveria compartilhar da liberdade de interpretação. Esta era uma concepção inovadora da arte da interpretação.

Curioso verificar que uma correspondência ao pensamento de Simmel tarda a encontrar lugar na teoria do teatro. Pode-se afirmar que o princípio de seu pensamento encontra respaldo nas considerações de Anne Ubersfeld (1982), especialmente em sua obra *A escola de espectadores*. É como se fosse um eco tardio.

Meyerhold (2000) criou o seu sistema de treinamento biomecânico após ter tido Stanislavski como mestre. Sua participação nas “Noites de Discussões” organizadas pela Academia de Ciências da Arte de Moscou, em 1930, foi posteriormente publicada sob o título *O método criativo do Teatro de Meyerhold*.

O teatrólogo queria encontrar outro caminho para o controle das emoções do ator, distinto do uso da

memória emotiva, que consagrara seu mestre. Acreditava que o treinamento físico era também imprescindível. Buscava imprimir sentido para a tríade movimento, pensamento, fala, na arte do ator.

O teatro de Meyerhold trouxe um caráter de pesquisa científica para a arte de interpretar. Transformou-se num laboratório onde músculos e respiração deveriam ser treinados. O ator deveria ocupar todo o espaço de uma sala de apresentação. Cada gesto, cada reação, cada fala sobre o palco deveria conter um sentido. Ele deveria saber “diferenciar as palavras de um fascista das de um comunista” para poder representá-los. E tal consciência só poderia vir do treino. Um passeio pelas ruas com fins de investigação, como também propunha Stanislawski, já não era recurso suficiente para a composição de um personagem.

Desse mesmo período, *O Diálogo sobre a arte de representar*, publicado por Bertolt Brecht (2000), em 1929, discute sob novas perspectivas a relação interpretação/recepção, quando o padrão realista/naturalista de representação dominava a cena européia.

Para Brecht, os atores de então conduziam a si próprios e ao público a um estado de transe, que produzia sentimento em vez de reconhecimento. Os novos atores marxistas engajados deveriam manter distância do papel e distância frente ao público, como sugere o diálogo abaixo reproduzido em tradução livre de trecho de sua obra. São suas primeiras tentativas em descrever o trabalho do ator na era científica:

- Seus atores conseguem sempre um grande sucesso em suas peças. Você está satisfeito com eles?
- Não
- Por que? Eles têm má atuação?
- Não, por que eles atuam equivocadamente.
- Como eles devem atuar?
- Para um público da era científica.
- Como assim?
- Mostrando seus conhecimentos.
- Que tipo de conhecimentos?
- Das relações humanas. Das ações humanas. Da força humana.
- Bem, disso é possível ter conhecimento. Mas como mostrar isso?
- Representando conscientemente. Descrevendo.
- E como eles fazem agora?
- Com o apoio da sugestão. Conduzindo-se a si próprios e ao público a um estado de transe.
- Você poderia dar um exemplo?
- Eles representam agora uma despedida. O que eles fazem? Eles te conduzem a uma atmosfera de despedida. Eles querem que o público vivencie uma atmosfera de despedida. Ninguém percebe finalmente se a cena alcança seu objetivo e mais que isso, ninguém aprende nada daí, na melhor das hipóteses cada um carrega uma lembrança. Em resumo: todos “sentem” simultaneamente.
- Você descreve essa relação como algo quase erótico... Como deveria acontecer então?
- Espiritualmente. Cerimonialmente. Ritualisticamente. Atores e público não devem se imbricar e sim manter distância um do outro. Do contrário, suprime-se o susto que é tão necessário ao reconhecimento. Se eu quero ver o Ricardo III, não devo querer me sentir como o Ricardo III, mas sim mostrar este fenômeno com distância, através de sua estranheza, de sua complexidade.

- Então devemos ver ciência no teatro?
- Não, apenas teatro.
- Entendo. O tipo cientista então teria seu próprio teatro, como qualquer outro tipo.
- Sim. Mas hoje o teatro não o leva em consideração. A razão é entregue a este espectador da mesma forma como seu sobretudo lhe é devolvido ao final da peça (Brecht, op.cit., 278-279).

Em *Quarto suplemento para a teoria da compra de latão*, de 1940, organizado depois na obra *Trabalhos de teatro*, sob o título *Quatro conversas sobre uma nova forma de fazer teatro*, Brecht (2000) esclarece o seu conceito de “estranhamento” (*V-Effekt*), ou distanciamento, como ficou mais conhecido no Brasil.

Nesta obra, os princípios da *Poética* de Aristóteles, da forma como vinham sendo superficialmente adotados pelo teatro até então, foram postos em cheque por Brecht. Ele argumentava que algumas características do teatro grego, especialmente seu poder de comunicação e instrução, deveriam ser resgatadas pelo teatro.

O espectador deveria ser conduzido pelo estranhamento a um estarrecimento, ao reforço de sua ação crítica e investigativa e não apenas a um encantamento, como vinha acontecendo. E para isso, o ator deveria buscar uma completa transformação da sua forma de apresentar os personagens. Deveria romper com a secularização do culto institucional em que se transformara o teatro.

Jerzy Grotowski, ao fundar o teatro laboratório, o teatro pobre, na Polônia, cujas pesquisas se iniciaram por volta de 1967, recorreu a outras áreas do conhecimento científico como a antropologia e a física. Seu método de treinamento buscava retirar o teatro da banalidade e da reprodução de clichês a que havia se aprisionado. Ele queria oferecer novas alternativas de encenação, onde a linearidade e a previsibilidade deveriam ser evitadas.

A formulação, consolidação e adoção de métodos de treinamento de atores, entre eles os mais consagrados, como o de Meyerhold, Stanislavski, Brecht e Grotowski, acima referidos, proliferaram-se no século XX, oferecendo aos atores de todo o mundo um espectro cada vez mais plural de possibilidades para a composição de personagens e, conseqüentemente, diferentes modos de relação com o público.

Enquanto atores se empenham em dominar este ou aquele método, em apurar esta ou aquela técnica, em negar esta ou aquela ideologia, em optar por este ou aquele estilo de interpretação, dentro de um contexto que continua se transformando cada vez mais, o público vai sendo brindado com novidades. Consolida-se a cada dia como um “corpo autônomo”, como o “carro-chefe” da engenharia teatral.

É importante lembrar que, ao lado do desenvolvimento da arte de interpretar, a função do diretor sempre exerceu um papel determinante. Pode-se afirmar que todos estes métodos de interpretação surgem do exercício cotidiano de encenação, da “práxis” teatral, que principalmente no século XX definiu, consagrou e tornou indispensável a função do diretor, do encenador.

A maioria dos teatrólogos até aqui citados, desempenharam também este papel e, muitas vezes, acumulavam ainda as funções de ator, cenógrafo, figurinista etc, sempre com o propósito de levar à cena o melhor possível, defender suas convicções, conquistar o interesse dos espectadores.

Alguns destes diretores se perpetuaram como dramaturgos, e em suas peças se pode verificar as

marcas da busca pelas mudanças que aspiravam, fossem de caráter estético, ideológico, sociológico, antropológico, psicológico etc. O maior exemplo é, sem dúvida, o de Bertolt Brecht.

Contudo, o que um dramaturgo imagina para sua cena ao (re)criar suas histórias, sejam elas naturalistas, épicas, simbolistas ou expressionistas, sempre o faz com o auxílio de uma cena imaginária, onde se inclui o espectador.

Ao remontar um texto dramático, ou mesmo ao criar uma nova dramaturgia, os profissionais de teatro, sejam eles diretores, atores e demais partícipes, também o fazem desta forma, em maior ou menor grau.

IV – Considerações complementares sobre a recepção do teatro

O diálogo entre cena e público ganhou celeridade nos dias atuais. As respostas às novas questões são quase sempre imediatas e dadas por diferentes vozes. Os “ídiomas” no mundo do teatro se misturam, exatamente como acontece na realidade cotidiana dos países ditos desenvolvidos, tendência que supostamente se seguirá nos demais continentes como pretende a tão aclamada globalização.

O encurtamento de distâncias não mais propõe, obriga os encenadores a comungarem da diversidade, a lançarem mão das novidades tecnológicas para continuar representando e conferindo encanto ao enfadonho cotidiano, a entender os desejos de um público que não mais se deixa fascinar apenas pela técnica em si; que foi resgatado do mundo da “ingênua retidão”; que busca ser também contemplado e não apenas contemplar; que provoca além de ser provocado; que protesta ao se sentir vilipendiado, enganado, ao ser tratado como tolo.

Cada ensinamento, cada experimento dos últimos anos parece ter sido absorvido pelo espectador como se de fato ele tivesse se submetido a uma escola, a uma formação, como Brecht dizia ser necessário. Não se pode mais negar ou subestimar sua sabedoria.

Assim como carregamos uma herança genética em nosso desenvolvimento biológico, a primeira vez de um espectador no teatro possivelmente reflete algo similar: um conhecimento latente, uma consciência inerente, um posicionamento, uma perpicácia que parece ter atendido à “profecia” brechtiana dos anos 40: “Há duas artes a se desenvolver: a do ator e a do espectador”.

Para Balme e Lazarowicz (2000), o espectador foi por longo tempo um bode expiatório do teatro e da moral crítica. Mas acrescentam que ninguém nasce já como um espectador-artista (*Zuschauerkünstler*). Observar e ouvir é uma atividade, que como muitas outras requer dedicação. Certamente o espectador contemporâneo não dispõe de um tempo tão dilatado como outrora para dedicar-se ao teatro, especialmente por causa da grande demanda de ofertas nos distintos setores artísticos/culturais.

O mundo em sua celeridade atual parece exigir mais dos sentidos, em maior velocidade. As informações, inclusive e especialmente na arte, são cada vez mais condensadas, “significadas”.

Pequenas referências podem trazer uma gama de informações acumuladas pela longa história da humanidade, podem aludir a uma diversidade de fatos, que ao ir de encontro a este ou aquele sujeito, este ou aquele espectador, multiplica-se de acordo com sua posição, sua profissão, sua ascendência, sua origem,

suas relações, enfim seu universo, seu “horizonte de expectativa”, como propôs Jaus.

Quem se aproxima de uma obra de arte, assiste a si próprio e não mais apenas ao outro, transforma a estética ali apresentada em autoestética. Atua como um espectador/autor. Cada vez mais se reconhece o ato de fruição como um ato produtivo. A discussão e polemização sobre arte produtiva e reprodutiva, outrora tão ruidosa, parece ter silenciado, como lembra Balme e Lazarowicz (2000):

A moderna teoria do teatro (*numa concepção clássica*) o entende como a transformação de um texto dramático em um sistema de signos que é apresentado em terceira dimensão, sob a produtiva assistência do espectador, que por sua vez não espera da apresentação um parecer, uma devota ou revolucionária sentença e sim um desafio a sua capacidade estética e cognitiva. E essa provocação, em caso bem sucedido, contribui com o espectador para o atendimento de sua “vontade estética” e para um reconhecimento, que nem os atuais meios de comunicação, nem o esporte ou outros espetáculos tiveram ou têm a oferecer. (op. cit., 458).

Mas não teria sido sempre assim? O que mudou entre a fruição de ontem e de hoje? Talvez nada tenha de fato mudado tão radicalmente, se for levado em conta que o princípio da fruição permanece o mesmo, pelo menos desde alguns séculos, quando a idéia de arte que hoje se comunga passou a vigir.

Contudo o reconhecimento, o entendimento desse fenômeno sofreu mudanças e para entender sua complexidade, para se alcançar a “serenidade hermenêutica” a que se refere Valverde, foi necessário percorrer um longo trajeto. Discorrer sobre fruição nunca foi considerado tão simples, como a princípio possa parecer. Exigiu e continua exigindo reflexão. O efeito da relação obra/espectador pode ser avassalador: pode confundir ou explicar o mundo. E é uma experiência que ocupa um tempo cada vez maior da nossa existência. Tem quebrado barreiras político-sociais.

Para chegar a ponto de ser entendido e atendido em seus desejos, o espectador contou com diversos aliados.

Na Rússia, enquanto Meyerhold (2000) em publicação de 1907 lançava o espectador à condição de quarto criador, criticando o teatro naturalista por subtrair do fruidor a capacidade de ressignificar e complementar com sua fantasia aquilo que assistia – como acontecia quando ouvia a execução de uma orquestra, por exemplo – Tairow (2000), por volta de 1920, reconhecia o importante papel do público, mas temia que o fato dele se tornar tão ativo, como defendia Meyerhold, comprometesse o futuro do teatro.

Para Tairow, o teatro deveria manter sua “sacralidade” e o público deveria manter-se afastado da cena. Atores não deveriam se aproximar do público através de rampas (inovação introduzida por Meyerhold) nem vice-versa. O lugar do público deveria continuar sendo o anfiteatro e a única rampa que deveria existir entre público e cena deveria ser para separá-los e não para uní-los.

Caso contrário, experimentar-se-ia o caos, o absurdo, a falta de sentido das encenações. Ao público não caberia uma ativa participação no espetáculo, mas ele poderia sim ser considerado como produtivo, ao compartilhar do êxtase promovido pelo culto/encenação sobre o palco/altar.

Em Viena, o historiador da arte, Dagobert Frey (2000), em texto de 1946, descreve o caráter

representativo do teatro, a experiência do espectador diante da representação da realidade, como sendo uma “realidade estética”.

Nessa realidade estética dois mundos se confrontariam ao tempo em que se complementariam: o mundo real do espectador e o mundo real da representação. Ele credita toda a diversidade, pluralidade e modificações identificáveis na história do desenvolvimento do teatro a esta “esfera da realidade”, que, por um lado, provoca no espectador uma separação, um distanciamento, uma oposição, um contraste e por outro lado, uma aproximação, uma interpenetração, uma identificação.

Essa relação do espectador com a representação o faz mergulhar numa profunda reflexão do sentido da vida, seja através da percepção da vida em si ou através de uma atmosfera de sonho, defende Frey. Dessa forma ele (o espectador) cria para a realidade, para o mundo, seus próprios pressupostos, passando a interagir de forma mais complexa com este mundo.

Apesar do pensamento de Frey, na época, ter sido considerado de grande relevância para as artes cênicas, para uma moderna teoria do teatro, dele foi cobrado um posicionamento sobre outra polêmica discussão vigente à época: o teatro deveria ser considerado como um ritual, como ato sagrado ou pertenceria a uma outra esfera?

Uma de suas afirmações, que “apenas uma nova fé pode levar a uma nova forma de sociedade a um novo teatro”, é até hoje considerada dúbia e por muitos analistas de sua obra, contraditória.

Como se pode perceber a abordagem da relação espetáculo/espectador feita neste capítulo possui um caráter predominantemente retrospectivo.

Nos itens que se seguem autores contemporâneos fazem uma atualização da discussão.

V - A Descoberta do Espectador³

Durante o período de pesquisa para este trabalho em Berlim, num momento de interlocução para exercitar o idioma alemão através de um programa de intercâmbio lingüístico, comentava o entusiasmo diante da descoberta de material bibliográfico referente ao tema recepção. Ao ser indagado sobre a obra que era lida naqueles dias, a resposta foi: “*A descoberta do espectador*”.

Diante da resposta, outra pergunta, ingênua, mas bastante pertinente, foi posta: “quando o espectador foi descoberto”?

Por um instante passei a refletir sobre o assunto, em busca de argumentos que pudessem esclarecer o suposto mal-entendido que causara o título do livro: Pode-se datar a “descoberta” do espectador? Não teria ele sido “descoberto” junto com o teatro – de acordo com a história de nossa civilização – na Grécia?

Mas responder a esta pergunta não encerraria o assunto. Diante da vasta discussão sobre estética e recepção, que ocupou influentes pensadores da história da arte, da literatura, da filosofia e da sociologia, pode-se ainda resgatar questões de caráter tão primário?

³ Tradução do título cunhado por Fischer-Lichte, que dá nome à sua obra *Die Entdeckung des Zuschauers*. Vale lembrar que, neste trabalho, a referência ao espectador restringe-se ao âmbito do teatro.

Por que uma obra se dedicaria ao espectador e a sua descoberta, se, de antemão, a história do teatro, supostamente, é feita pelos dramaturgos, encenadores, atores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores e todos aqueles que se dedicam à sua plasmação?

Qual o “papel” do espectador neste contexto? Teria ele, na sua condição de fruidor dado alguma contribuição relevante ao teatro em sua história? Se pensarmos, ainda ingenuamente, que sem o espectador não haveria teatro, a resposta seria sim.

Mas como “atua” o espectador? Que tipo de exigências faz? Como ele atesta o êxito ou fracasso deste ou daquele espetáculo? Voltando às salas de exibição e pagando novo ingresso? Aplaudindo exaustivamente? Recomendando o espetáculo a outros? Retirando-se da sala? Escrevendo uma crítica favorável? Apontando as “falhas” da encenação? Certamente não cabe aqui responder objetivamente a estas questões, mas se pode ainda indagar:

Que mudanças de comportamento o teatro sofreu ao longo de sua história em função do espectador? Que lugar e relevância ele ocupa na teoria produzida sobre o teatro?

Muitas respostas a estas questões já foram contempladas, através da abordagem feita neste capítulo, mas não se pode dizer que elas foram esgotadas.

A obra sinóptica de Marvin Carlson (1997)⁴, *Teoria do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, especialmente no capítulo intitulado *O século XX a partir de 1980*, apresenta comentários sobre o caráter da abordagem de importantes publicações da teoria do teatro em diferentes países, especialmente da Europa e Estados Unidos. Para ele, apenas a partir dos anos 80, “as platéias passaram a constituir importante setor para a pesquisa teórica” (op. cit., 490).

Inicialmente, a discussão ocupava uma pequena parte das *Semióticas do Teatro*, como já foi discutido anteriormente (cap. 1, item XIII), mas logo adquiriria uma autonomia capaz de mobilizar influentes pensadores, em diferentes áreas do pensamento.

Como decreve Carlson, importantes autores, como Érika Fischer-Lichte, em sua *Semiótica do teatro*, de 1983, Marco de Marinis e a *Semiótica do teatro: uma disciplina na encruzilhada*, do mesmo ano, abandonaram a ênfase na análise estrutural do texto dramático ou representado e passaram a “englobar o contexto histórico e sociológico tanto da realização cênica quanto da recepção”.

Um estudo anterior, porém, de Gerald Hinkle, *Arte como evento*, de 1979, já afirmava que “o aspecto representacional de artes como o teatro vincula-as mais diretamente à nossa percepção da vida como um processo carregado de eventos”. Também de 1979, a *Semiótica pragmática do teatro*, de Achim Eschbach já argumentava que “a ação é a base semiótica do teatro e que o processo de recepção é que é essencial para a compreensão da ação”. Carlson chama atenção ainda para o artigo de Ross Chambers, de 1980, *A máscara e o espelho*, que resgata a noção de **interpretante** presente na teoria semiótica de Peirce (concepção triádica do signo composta de significado-significante-interpretante) e que valoriza o “signo equivalente criado na mente da pessoa”, em detrimento do modelo diádico sausseriano (significado-significante), cujo sentido se encerraria numa conotação dada.

⁴ Como se trata da sinopse de uma obra sinóptica, os autores referidos nestas próximas páginas, com exceção do organizador da obra, não serão remetidos à bibliografia deste trabalho através do sistema autor/data. O título e o ano de publicação das obras, contudo, serão contemplados no próprio corpo do texto.

Dessa forma, para Chambers, o teatro deveria ser estudado por uma “teoria relacional, que leve em conta o vínculo palco e auditório”.

No ano de 1981, em seu ensaio *Representação e percepção*, Frank Coppieters denunciou que a “pouca pesquisa empreendida na Inglaterra e na América do Norte sobre as platéias teatrais basearam-se quase que exclusivamente em métodos de massa e análises estatísticas”.

O ensaio de Patrice Pavis, *Por uma estética da representação teatral*, de 1982, já “sugere uma variedade de estratégias destinadas à análise da contribuição da platéia: recepção, leitura, hermenêutica e perspectiva”, alçando o espectador “à integrante final da equipe teatral”. Coppieters sugere ainda a etnometodologia como estratégia alternativa para a análise dos participantes individuais da platéia, o que parece ter sido plenamente atendido pela disciplina *Etnocenologia*, criada na França por diversos teóricos e que já originou uma obra em língua portuguesa oriunda de um congresso sobre o tema, realizado em Salvador, em 1987.

Do próprio Carlson, são citados três ensaios de 1990 contidos na sua *Semiótica do teatro: signos de vida*. Sua conclusão intitulada *Improvisação da platéia*, baseia-se na concepção de Iser, de Jauss e de Fischer, considerados por ele as “principais referências da teoria da recepção literária”. Também apoiado em alguns princípios da hermenêutica, Carlson lembra “que a abertura semiótica do teatro, historicamente antecipada por realizações físicas constantemente mutáveis, torna-o uma das áreas mais ricas e recompensadoras da arte na exploração do jogo recíproco entre arte e cultura”.

Uma nova questão relativa à presença de “celebridades” no palco, integra as preocupações de Michael Quinn em *Celebridade e semiótica da interpretação*, quando especula que o modo como algumas produções se apóiam em nomes consagrados para atrair o público promove uma “ruptura da autoridade do conjunto artístico”, ou seja, desvirtua as funções primordiais do teatro, de comunicação, provocação e educação, transformando o ato da fruição num “ato superficial de idolatria”.

Carlson destaca também as considerações ligadas à psicologia, primeiro em três obras produzidas no ano de 1982: Josette Féral, em seu ensaio *Representação e teatralidade: o sujeito desmistificado*, defende que “os códigos teatrais e a representação permitem que falemos os fluxos do desejo do sujeito”; André Helbo, em *Problemas de uma retórica cênica*, enfatiza o “trabalho mútuo do ator e da platéia na urdidura de padrões de energia, que produz e transforma significações por meio das relações sempre mutáveis que estabelece com o instigador/espectador”; e Michael Kirby em seu *Drama moderno*, argumenta que o “público não procura ‘decodificar’ a representação, mas tem uma experiência ‘primariamente sensorial’, referente às relações existentes na sucessão perceptiva da visão e da audição”.

Numa quarta obra, em 1983, *O teatro impossível*, de Herbert Blau, baseada na teoria de Freud, Derrida e Lacan, uma importante pergunta é colocada: “o teatro presentifica, mas presentifica o quê?”

O próprio Blau empreende uma resposta ao afirmar que no teatro “o que não é passa a ser, nascendo para a realidade apenas como uma pálida lembrança do que foi”.

Mais recentemente, no ano de 1990, em *A presença da mediação*, Roger Copeland discute a *teoria metafísica* de Artaud e a *teoria social* de Brecht, com base no conceito de “simulações” proposto pelo francês Baudrillard. Ele objeta que o “mundo pós-moderno superou a lógica marxista, que a representação deve consistir num jogo livre de signos e que o real é não só o que não pode ser reproduzido, mas o

que sempre foi”.

Em seu novo ensaio de 1990, *A platéia*, Blau a considera “não um mero ajuntamento de pessoas, e sim um corpo de pensamento e desejo”.

Abordagens de caráter fenomenológico são também referidas por Carlson em sua obra, especialmente por trazerem alguns aspectos que se contrapõem aos da teoria semiótica:

Bert States, em *Grandes cálculos em pequenos compartimentos*, de 1985, sugere que o espectador, diante “da realidade física do teatro, do real em suas formas realistas, converte constantemente essa realidade, primeiro em imagem, depois em convenção”; Jean Alter em *Uma teoria sociosemiótica do teatro*, de 1990, argumenta que o teatro deve se aproximar de uma “função performativa mais fenomenológica”, característica dos eventos ligados aos esportes e ao circo para “escapar das operações da semiose”. O encantamento por estas “operações”, para o autor, têm sido responsáveis por resultados que enfadam o espectador e o afasta das salas de espetáculo.

Um dos exemplos de como se aproximar da função fenomenológica referida por Carlson foi dado por Walter Cohen, que em sua *Crítica política de Shakespeare*, de 1987, salientou como alguns dramaturgos contemporâneos buscam material em outros discursos culturais não literários como “sonhos, festivais, diários e autobiografias, moldes de roupas, reportagens sobre doenças, certidões de nascimento e óbito, prontuários de hospícios etc.”, o que seria uma forma de se manter em sintonia, de atender as expectativas do público, contemporaneamente.

Não é objetivo deste trabalho valorar ou mensurar cada um dos aportes teóricos referidos por Carlson. Não se pode deixar de reconhecer, contudo, que cada um deles desempenha um importante papel no sentido de colaborar para a diversidade de opiniões no âmbito da teoria que se produz sobre o teatro.

Teoria que se ocupa de forma cada vez mais crescente com o estabelecimento de códigos culturais, que tem reunido disciplinas tradicionalmente dispersas, que tem se encarregado da valorização do sujeito e de suas diferenças, que tem procurado, enfim, atender a uma demanda latente do espectador.

E como ele próprio justifica:

Em nossos dias, uma crescente consciência da instabilidade do eu e das complexidades e inter-relações entre o eu, a cultura e a linguagem nos vêm distanciando ainda mais desse mundo de **ingênu**a retidão. Numa época de discursos conflitantes, parece cada vez mais irrelevante (se é que isso já foi verdadeiramente relevante) perguntar qual teoria do teatro é correta, devendo-se antes perguntar para quem e para que propósitos cada teoria foi desenvolvida e para que propósitos ela foi ou poderia ser utilizada (Carlson, 1997, 517).

Anne Ubersfeld (1982), em sua obra, *A escola do espectador*, descreve o espectador como o personagem chefe, que embora não apareça em cena nem provoque risos, não é apenas o destinatário do discurso verbal e cênico, não é um mero rei da festa, é o eixo do processo de comunicação teatral, o artífice de uma prática que se articula e se desenvolve continuamente (op. cit., 303).

Comparando o espectador do teatro ao do cinema, a autora afirma que no segundo caso, através do plano de decupagem, o espectador é conduzido pela mão, enquanto no teatro ele mesmo faz seus

enquadramentos, organiza livremente sua percepção, é o co-produtor do espetáculo em dois momentos decisivos: na partida e na chegada.

Por partida, entenda-se aqui, o processo de construção do espetáculo que envolve o escritor, o dramaturgo (de todas as formas em que hoje se apresenta), o diretor, o dramaturgista⁵, o cenógrafo, os atores, o iluminador etc. “O espectador está presente em todo o processo, desde a concepção do texto até a representação”.

Este espectador é denominado pela autora de **A**. Seria o espectador que colabora para a concepção da didascália presente em cada texto, como as unidades de tempo e espaço nas quais se situam os personagens.

O espectador **B** é aquele que assiste a peça, portanto o espectador presente na chegada. Neste momento é que se estabelece o contrato entre público e encenação que muda seus códigos de acordo com o universo de percepção, com as condições sócio-econômicas do espectador – por exemplo – sempre em relação com o modo de representação.

Em considerações de caráter sociológicas, Ubersfeld argumenta que

o encenador constrói seu espetáculo, conscientemente e não conscientemente, em função da pré-construção ideológica e cultural de seus contemporâneos. Uma dialética se estabelece entre o que ele pensa do seu espectador e o novo, que se fará compreender. Esta dialética delimita, sem dúvida, o enorme lugar do espectador no projeto teatral (op. cit., 305).

Em sua obra *A descoberta do espectador (Die Entdeckung des Zuschauers)*, Fischer-Lichte (1997) descreve historicamente como o espectador passou a integrar e a influenciar determinantemente as preocupações dos encenadores, dos profissionais de teatro.

Num resgate histórico, ela aponta o compositor Richard Wagner⁶ como um dos primeiros encenadores a combater a passividade do espectador, cujos registros em sua obra *Ópera e drama*, de 1851, consideravam o espectador como um necessário co-criador da obra de arte (*notwendige Mitschöpfer des Kunstwerks*).

A autora destaca os apontamentos do encenador Meyerhold, em seus escritos publicados sob o título *Para a história e técnica do teatro*, em 1907, que se preocupou em registrar quatro pilares para o seu teatro: o autor, o diretor, os atores e o espectador.

Se tal concepção hoje em dia pode “soar” ingênua, deve-se advertir que em seu contexto histórico ela adquire extraordinária relevância, o que já foi abordado no item anterior deste capítulo.

Outra referência apontada por Fischer-Lichte é o Manifesto do Teatro Futurista, elaborado por

⁵ Nos países da Europa e nos Estados Unidos, o que também está se tornando comum no Brasil, a função do dramaturgista não se confunde com a de dramaturgo. O dramaturgista é um especialista que geralmente presta orientação no processo de montagem de um espetáculo, tenha ele suas bases em textos pré-existentes ou não. Na Bahia esta função tem sido exemplarmente exercida pela também dramaturga Cleise Mendes.

⁶ O que neste contexto pode parecer contraditório, principalmente levando-se em conta as críticas às encenações de Wagner até aqui reproduzidas.

Tommaso Marinetti, na Itália. Existem três versões, de 1909, 1911 e 1913. A última versão faz propostas radicais para por o espectador em “atividade”, para chocá-lo e retirá-lo de sua notória letargia e passividade. São destacadas aqui algumas passagens, por seu caráter lúdico:

- Passar cola numa poltrona para que o espectador, ao perceber, perca sua serenidade e promova tumulto;
- Vender o mesmo lugar para mais de uma pessoa, e assim provocar uma disputa;
- Encenar, dentro de um espetáculo anunciado como “sério”, trechos do teatro clássico, de forma a ridicularizá-lo

(Cf. Fischer-Lichte, op. Cit.: p 11).

Vale ressaltar que apesar da jocosidade presente no trecho acima, o movimento futurista, tinha sérios propósitos e buscava combater a “banalidade, a mediocridade, os espetáculos de fácil digestão” que abundavam na Itália, mais especificamente na cidade de Parma.

Mesmo que se possa afirmar que hoje grande parte das reivindicações feitas há um século talvez tenham sido plenamente atendidas, algumas encenações da atualidade parecem negar este apelo, insistindo em adotar formas e métodos outrora tão combatidos, mas que ainda hoje mantêm seu lugar no cenário plural contemporâneo.

Na cena teatral brasileira são muitos os exemplos aos quais se poderia recorrer para exemplificar a tentativa de romper com as convenções mais tradicionalistas, mais conservadoras.

Um exemplo relevante seriam as encenações do Teatro Oficina, em São Paulo, cujas encenações, como defende o diretor José Celso Martinez, têm por objetivo restaurar o espírito do teatro em sua origem, restabelecer a atmosfera do culto ao deus grego Dionísio que foi desprezada pelo teatro ao longo de sua história.

Na encenação de *As bacantes*, de Eurípides, apresentada em Salvador no ano de 1997 num circo especialmente montado para este fim, o espectador era envolvido na ação dramática, submetido a situações consideradas constrangedoras, “convidado” a banhar-se, a se despír ou sendo despindo, o que provocava um misto de medo e atração no restante da platéia que temia ser também abordada.

Não se pode afirmar que os registros referentes às encenações que propunham esta cumplicidade do espectador sejam predominantes. Dado o caráter efêmero das apresentações dos espetáculos teatrais, a compreensão dos fenômenos que colaboraram para estas mudanças podem parecer obscuras.

Fotos, críticas através dos jornais da época, resgate de correspondências dos encenadores, manifestos, obras teóricas sobre o tema, textos dramáticos, métodos de treinamento para atores, entre tantos, são elementos aos quais se pode recorrer para comprovar o anseio de mobilizar o espectador.

Mas, se por um lado os elementos que podem deixar dúvidas dado ao seu caráter fragmentário e ocasional, a construção de teatros na Alemanha e em outros países europeus, alguns até hoje existentes, dão concretude a estes projetos carregados de desejos de mudança, como já foi abordado no item I deste capítulo.

Além disso, o encurtamento das distâncias promovido pelo progresso científico e tecnológico propõe uma diversidade, uma profusão, um embricamento de culturas que se reflete nos espetáculos teatrais, nunca antes verificável.

CAPÍTULO 3

A ENCENAÇÃO DA CULTURA

I - Breve histórico do intercâmbio cultural no teatro ocidental

O intercâmbio de experiências entre os diferentes países, entre as diferentes culturas, acontece desde o início de nossa civilização. Alguns historiadores apontam o sucesso da Civilização Grega à tolerância ao outro. O Império Romano, mesmo após sua decadência, se propagava influenciando a formação de diferentes países. A presença árabe na Península Ibérica também espalhou sua influência pelo continente europeu, deixando suas marcas, seja no campo da filosofia, da ciência ou da arquitetura. Estes, só para citar os exemplos mais conhecidos.

O interesse pelo estranho, pelo outro, se reflete também no mimetismo característico das artes cênicas. Há muito tempo diferentes países compartilham suas experiências, deixando-se influenciar mutuamente.

Em sua obra dedicada a este assunto, *O teatro próprio e o estranho (Das eigene und das fremde Theater)*, Fischer-Lichte (1999) cita o intenso intercâmbio no Japão da era Nara (nos anos de 646 a 794), quando a dança local denominada *Bugaku* e a didática dança-teatro budista *Gigaku* sofreram influência dos modelos chineses e coreanos e de suas respectivas música e dança. Artistas destes países viajavam para o Japão para ensinar sua arte, assim como artistas japoneses viajavam para as aldeias de Silla e Tang para aprender com mestres chineses e coreanos.

Para Fischer-Lichte (op. cit) o teatro europeu é rico em exemplos similares desde o século XVI, quando

trupes inglesas, holandesas e italianas atravessavam os continentes com peças, estilos, técnicas e trocas. Na França, Molière conseguiu um novo teatro cômico através da ligação da farsa tradicional francesa com elementos da comédia dell'arte: durante um tempo, ele adaptou projetos italianos completos (como *L'Étourdi* (1659) e o *Le dépit amoureux* (1659) e desenvolveu sistematicamente, por outro lado, outros tipos (como *Sganarell* ou *Scapiu*), aplicando uma técnica singular, até conceber o *Doente imaginário* (1673). Racine, por sua vez, chegou à perfeição do clássico teatro francês, através dos recursos do trágico teatro grego. Ele estudou as tragédias gregas no original e as utilizou produtivamente em suas tragédias *As Tebanas* (de 1664), *Ifigênia* (de 1674) e *Fedra* (de 1677) (Fischer-Lichte, op. cit., 9).

Referindo-se à Alemanha, a autora recorre ao exemplo de Goethe, que desenvolveu para sua provinciana cena em Weimar, com a colaboração de Schiller, não apenas os dramas triviais cotidianos, como

também recorreu às tragédias produzidas por Sófocles, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine, ou às comédias de Molière, Gozzi e Goldoni.

Além disso, sabe-se que Goethe, modelo de erudição universal, deixou-se contaminar não somente por autores europeus, como também pela literatura mundial, o que é verificável em sua mais famosa obra, *Fausto*, na qual é evidente a influência oriental oriunda da literatura indiana. A crítica em sua época recebeu, com grande entusiasmo, essa influência de cultura tão distante, numa obra considerada tão “nacional”. Até hoje isso é motivo de admiração.

Fischer-Lichte se refere a fatos similares, como a presença de jesuítas no Japão, por volta de 1549, quando foi encenado o martírio de um Cristo japonês, inspirado em histórias dos tiranos da época. Porém, a proibição do contato com o Ocidente, na era Edo (1600-1868), interrompeu a troca cultural que se esboçava entre oriente e Ocidente, só restabelecida na era Meiji (1868-1912).

A partir dos anos 20, esse intercâmbio cultural entre Oriente e Ocidente, considerado até então episódico, se intensificará de forma radical na Europa, através de encenadores como Craig, Meyerhold, Tairow, Artaud, Yeats, Brecht e Reinhardt, como relatou Fischer-Lichte (op. cit.):

As mais importantes mudanças que o teatro vanguardista europeu promoveu iam contra o teatro literário-psicológico-ilusionista-realista; elas dizem respeito à espontaneidade, ao *status* do texto literário e da língua, à exploração da expressão corporal dos atores, bem como à concepção das salas, sua perspectiva e ao modo de recepção. A discussão em torno dessas inovações recebe importantes argumentos para a introdução de exemplos do teatro oriental – através de notícias recebidas daqueles países ou da presença de alguns artistas do teatro chinês e japonês: Assim, hospedaram-se em Paris, Londres, Berlim, São Petersburgo, de 1900 a 1902, entre outras, a trupe Otojiro Kawakamis. A dançarina japonesa Hanako visitou Berlim, Paris e Londres em 1907 e 1908. A trupe Kabuki Ichikawas Sadanji II esteve na Rússia em 1928. A trupe Tsutsuis Tokujiro se apresentou na Europa ocidental, em 1930-31, e Mei Lanfang, em Moscou, em 1935 (op. cit., 13, 14).¹

A presença dessas trupes e artistas estrangeiros em Berlim mereceu comentários de teatrólogos como Brecht, para quem a técnica japonesa de treinamento dos atores deveria ser assimilada e utilizada, não em sua totalidade e pureza, nem tão fielmente, mas como um interessante princípio para a “reteatralização” do teatro ocidental. Prova do modo da assimilação proposta por Brecht, podemos ainda hoje identificar não só através da teoria produzida por ele, como também nos seus textos dramáticos.

Como já foi dito, além de Brecht, outros autores se deixaram influenciar por este intercâmbio: a entonação melódica do teatro *Kabuki* foi transportada com sucesso, por Antoine, na França, em encenações que provocaram grande *frisson* e introduziram o modo realista-naturalista de interpretação, que mudou por completo os rumos do teatro ocidental.

Mas este intenso intercâmbio não era um fenômeno que se restringia à Europa. Como destaca a autora, paralelamente no Japão e China, textos de Ibsen eram encenados e seus descritivos dramas domésticos/

¹ Era a época das Exposições Universais (entre 1902 e 1908) em Paris, cujo papel foi determinante na promoção deste intercâmbio.

sociais eram acolhidos com clamor.

Os resultados desse intercâmbio cultural foram absorvidos de maneira muito diferente pelo Leste e Oeste da Europa, então dividida em dois blocos antagônicos – comunistas e capitalistas.

Os encenadores do Oeste se interessavam prioritariamente pelas características de cunho estético, enquanto os encenadores do Leste, além destas, se interessavam também pelo caráter político-social que as novas encenações pudessem veicular.

Dessa forma, o realismo-naturalismo dos dramas burgueses, no Leste, ia sendo substituído. Encenadores como Brecht e Piscator desenvolveram sistemas mais complexos de encenação. O teatro didático e o efeito de estranhamento, por exemplo, anulavam a concepção da quarta parede, típico do teatro realista-naturalista.

Em outro exemplo de interculturalidade, Fischer-Lichte (op. cit.) destaca a presença do teatro europeu e americano na África, que apesar da forte influência colonizadora, conseguia manter sua música, sua dança e seus rituais ligados às cerimônias tradicionais em montagens que eram inspiradas no teatro de revista francês, nos *minstrel shows* norte americanos, no *music hall* inglês, nos musicais cinematográficos hollywoodianos, entre outros.

Também foi destacado pela autora, o procedimento da Escola William Ponty, em São Luiz, Senegal, quando os alunos, durante as férias, eram estimulados a anotar situações ligadas à tradição oral, resgatar mitos, lendas, contos, estórias, costumes tradicionais e, posteriormente, a adaptá-los à forma dos musicais americanos.

Similarmente, na Nigéria, os *Concert Parties*², tipo de teatro musical ambulante de natureza litúrgica, se mesclava à música e às danças tradicionais locais mantendo também o idioma yorubá (Cf. Fischer-Lichte, op. cit., 9-20).

II - O espectador e as inovações no teatro do século XX

Em *A descoberta do espectador* (1997), Fischer-Lichte comenta algumas resenhas sobre teatro, publicadas no início do século XX. As resenhas descreviam com minúcias as experiências de algumas encenações que exploravam as mudanças de comportamento entre a cena e o espectador.

Como já foi dito, alguns encenadores deste período inspiraram-se nos princípios do teatro oriental, com o objetivo de despertar no público um estado letárgico, misto de embriaguês e transe, de deixar a imaginação criativa se desenvolver livremente ou simplesmente chocá-los.

Para isso, os tradicionais locais de encenação, os teatros com palco italiano e sua “quarta parede” eram substituídos por plataformas, rampas à frente e detrás dos espectadores, palcos nus, escadarias, arenas e semi-arenas, portas giratórias, engrenagens ou qualquer outra forma que envolvesse o espectador em uma atmosfera diferente da que estava até então acostumado. A ajuda de arquitetos foi decisiva para a realização destas novas idéias.

² Sequências de números musicais comparáveis às cantatas do período Barroco, que agregavam solistas e madrigais.

Max Reinhardt, por exemplo, contou com a colaboração do cenógrafo Emil Orlik, que estudara no Japão os procedimentos da arte de trabalho com madeira.

Desde 1900, com presença das primeiras companhias japonesas na Alemanha, críticos e teatrólogos demonstraram entusiasmo pela nova forma de concepção da cena: louvavam o desempenho de atores e sua nova forma de linguagem corporal; o modo de usar os elementos de cena; a riqueza material e sgnica dos figurinos; as convenções de entradas e saídas de cena; o poder de síntese da linguagem e seus símbolos; a nova forma de concepção das salas de apresentação; e a forma de dispor palco e platéia.

Para Fuchs, a dança e as encenações do teatro *Kabuki* revelavam novas possibilidades de restabelecer o poder expressivo da cena teatral alemã e de libertar a cultura da crise em que vivia.

Na encenação de *Sumurun*, em 1910, Reinhardt dava um importante passo para retirar o teatro do impasse, da crise a que se referia Fuchs. A subjetividade explorada na encenação provocou curiosidade, movimentou as opiniões e despertou o entusiasmo da crítica e público, como se pode verificar através da seguinte observação:

Em *Sumurun*, Reinhardt encenou a condição sob a qual recepção e constituição de sentido foram postas como processo subjetivo e definiu como fundamentalmente novo o papel do espectador. Ao espectador não bastava apenas ter uma compreensão externa da realidade posta, mas também conquistar uma nova e vindoura realidade. Isso partiu de uma atividade predominantemente hermenêutica, redefinida em uma produtiva, criativa e experimental atividade. O espectador foi concebido e postulado como parte da ação, e a recepção, concebida como produção. Neste sentido *Sumurun* pode ser entendida como uma das primeiras formulações teatrais com uma radical recepção estética (Fischer-Lichte, 1997, 56).

Num palco inspirado no teatro *Kabuki* denominado *hanamichi*, Reinhardt fez seus atores em sua pantomima “desfilarem” em caminhos de flores, promovendo uma interação harmoniosa entre atores, figurinos, luzes coloridas, conduzindo o espectador a uma atmosfera onírica, redimensionando as possibilidades de significação da cena, solicitando do espectador sua própria leitura, inaugurando um método que combatia a linearidade, a casualidade, a lógica da ação, a predominância do discurso e o logocentrismo da escrita.

Outro exemplo que se destaca desta época é a montagem de *Die gelbe Jacke* (A jaqueta amarela) no período anterior à Primeira Guerra Mundial. Apresentada em diferentes cidades, tendo a frente diferentes diretores, a encenação de trechos de textos chineses da *Ópera Canton*, adaptados por George C. Hanzelton e Berino, obteve invulgar êxito em cidades como Nova Iorque, Londres, Madri, Dusseldorf, Berlim, Viena, Budapeste, São Petersburgo e Moscou. Dirigida respectivamente por Reinhardt, na Alemanha (1914), Gustav Lindemann, Dusseldorf (1914), Alexander Tairov, em Moscou (1913) e pelo grupo do Teatro Duque de York, em Londres (1913), o acolhimento do público e da crítica demonstrava o quanto as afinidades dos espectadores havia se reorientado.

Neste espetáculo, numa concepção formada por um coro e um mestre de cenas, ao espectador era apresentado inicialmente, através de falas do coro dirigidas a ele, o modo como se passaria o espetáculo, prevenindo-o de que ele era parte integrante da encenação, estabelecendo assim um processo metacomunicativo.

Desde o início da apresentação, o espectador era convidado a aceitar que se encontrava num teatro chinês, e o mesmo coro descrevia as regras da cena, como o sentido do uso de diferentes cores, os locais onde se passavam as cenas, o desenrolar de determinadas ações e seu sentido. O palco vazio seria assim preenchido pela imaginação e fantasia de cada espectador, a partir de propostas singulares. Os poucos objetos de cena como cadeiras, mesas etc., transformavam-se em outros objetos, de acordo com a necessidade de cada ação. Eram objetos virtuais que mudavam de sentido, explorando a mobilidade do signo teatral, até então pouco comum no teatro ocidental.

Certamente estas mudanças preenchiam os anseios dos espectadores, premiados com as novas formas de encenação. A resposta ao apelo de resgatar o teatro da crise cultural que experimentava parecia ter sido dada. Mas outras mudanças estavam por vir. O movimento político que dominava a Europa então, se manifestara também através do teatro. E para isso, havia encenadores engajados. Erwin Piscator, um destes encenadores, acusava o “teatro da sociedade burguesa” e o movimento cultural como um todo, de descomprometimento com a cultura proletária. O espectador precisaria ser “ativo” politicamente.

Assim, foi fundado o Teatro Proletário, inicialmente concebido como um instrumento da luta de classes. Visto com descaso pelo partido comunista, a princípio, o teatro precisava atender às exigências partidárias. Nos anos 20/21, então, o conceito do Teatro Proletário se radicaliza: o elenco era formado apenas por trabalhadores; os locais de apresentação deveriam ser salas sem decoração; as encenações deveriam ir de encontro à massa, onde ela estivesse. Em seus escritos, Piscator descrevia os resultados de forma entusiástica. Jogo e realidade se misturavam. As apresentações eram um misto de “teatro” e manifestação. O público gritava junto, sentia que não estava numa peça de teatro, mas sim numa peça da vida, na qual, ele estava incluído.

Ainda a serviço do partido comunista, a partir de 1924, Piscator já encenava num teatro tradicional, o *Berliner Volksbühne*, ainda com o comprometimento de conceber espetáculos para um público proletário.

Mas as inovações estéticas como as projeções de cenas filmadas já atraíam parte do público burguês. Entre 1927 e 1929 seus espetáculos já contavam com um público heterogêneo, composto pela alta burguesia, juventude radical, artistas e intelectuais.

Desta forma, o teatro proletário transformava-se no teatro épico. Após desentendimentos com intendentess do *Volksbühne* e parte de seu elenco, Piscator decide construir seu próprio teatro. Para isso contou com a colaboração do arquiteto da Bauhaus, Walter Gropius. O sofisticado projeto do teatro total incluía radicais modificações na concepção física do prédio e privilegiava um sistema de projeção de filmes, em semi-arena, com capacidade para 2000 espectadores.

Assim, ele pretendia resgatar o público de sua apatia intelectual. As encenações deveriam ser compostas de um caráter histórico, político e científico ao tempo em que privilegiariam não mais o indivíduo e sua privacidade, mas sim o destino das massas. A falta de apoio financeiro, contudo, levou-o a continuar encenando em teatros tradicionais com palcos italianos (Cf. Fischer-Lichte, op. cit, 151-158).

Seguramente, se pode encontrar na história do teatro – principalmente neste período, quando sua relevância no contexto sócio-cultural pode ser considerada ímpar – vários outros importantes exemplos.

Os encenadores, apoiados em referências de diferentes culturas contribuíram para o surgimento de novos modos de encenação e, conseqüentemente, novos modos de recepção.

As possibilidades de troca cultural no mundo contemporâneo são inumeráveis. A presença estrangeira

especialmente em países como Alemanha, França, Inglaterra, Itália, Espanha, Portugal, EUA, hoje, é discutida não apenas no âmbito político-social, como também no plano cultural.

O imbricamento de diferentes culturas, principalmente neste mundo denominado globalizado, é algo irreversível. Diferentes povos em busca de melhores condições de vida instalam-se nos países denominados de primeiro mundo, levando consigo suas tradições, sua língua, suas comidas típicas, sua religião, música, dança, esporte, seu teatro ou sua teatralidade.

A dramaturgia contemporânea produzida nas metrópoles, assim como as reencenações de textos antigos continuam incorporando costumes, problemas e modificações advindos do cruzamento cultural.

O teatro, assim como os outros setores artísticos, há muito se alimenta da novidade. O estranho exerce uma fascinação sem limites sobre o outro. A oferta cultural nos grandes centros do mundo é quase sempre estonteante. A diferença tem papel preponderante na atração dos “consumidores” desta oferta.

O fato de oferecer ao público um tema “diferente”, algo estranho a si, garantiria aos encenadores, às suas obras, um maior êxito? E onde teria lugar a reivindicada universalidade da obra de arte neste contexto? Que acontece quando um encenador brasileiro – um país que é marcado, desde sua origem, pela diversidade cultural advinda de sua colonização – toma em suas mãos um texto de autor estrangeiro como Shakespeare, Brecht, Goldoni, Molière, Goethe, Racine, entre tantos, para realizar seu espetáculo?

Parafraseando Fischer-Lichte, o que é próprio e o que é estranho na encenação dos dramas de outra cultura? Como se pode distinguir estes traços culturais? O que caracteriza esta ou aquela cultura? O que é cultura?

III - Os diferentes usos e sentidos do termo cultura

O primeiro título deste trabalho foi *Diálogo de Culturas*. Apesar de ter sido reformulado, sua discussão se torna necessária por ser um termo de uso muito freqüente, por ser carregado de complexidade e paradoxismo.

Durante o período de elaboração deste trabalho, este título, ao ser mencionado, remetia à pergunta, se de fato a encenação de textos de língua alemã na Bahia refletia um diálogo ou simularia uma relação colonizadora entre Alemanha e Brasil, de acordo com uma concepção eurocentrista, que já foi mais predominante que hoje, e que se pauta nas noções de cultura superior e de cultura inferior. Alguns interlocutores durante o período de elaboração deste trabalho chegaram mesmo a sugerir a forma interrogativa para o título, devido a questões como estas. Acredita-se contudo que esta dúvida não procede, como será mostrado adiante.

O uso recorrente e freqüente do termo cultura, que se empresta às diferentes áreas do conhecimento, mas que está especialmente relacionado à educação, à sociologia, à antropologia, às artes, à filosofia, à psicologia e presentemente às teorias da comunicação, também reflete, neste trabalho, esta multiplicidade.

O teatro é uma produção artístico-cultural que reflete certas características do grupo social que a produziu. Neste caso, especificamente, das sociedades brasileira e alemã, ou de um Brasil, uma Bahia que encena a Alemanha.

A natureza paradoxal do termo nos leva a uma pergunta que pode soar como chavão, mas que é pertinente neste contexto: o teatro produz cultura ou a cultura produz o teatro?

Para responder a esta questão é necessário verificar alguns dos diferentes sentidos do termo cultura. Note-se que, aqui, se opta por “sentidos” e não por conceitos, por razões que logo serão esclarecidas.

Hoje se convive com “versões de cultura”, defende Terry Eagleton (2001) ao intitular o primeiro capítulo de sua obra *O que é cultura? (Was ist Kultur?)*. A associação entre cultura e natureza, também presente na origem do termo, em seu sentido etimológico, tornou-se um modismo nos dias de hoje, acusa o autor.

Como apontam as investigações no âmbito da lingüística histórica, a raiz latina de cultura, do verbo *colere*, já guarda grande margem de possibilidades de aplicação e, retornando-se a ela, o termo cultura poderia ser traduzido por cuidar de, guardar, criar (no sentido de domesticar), passando por cultivar, colher, por habitar, por adorar, chegando até proteger, amparar, defender.

Outros autores, como Santos (1984), associam ao mesmo verbo, *colere*, apenas o significado de cultivar. *Cultus*, também oriundo de *colere*, corresponde a costume e, posteriormente, originou o termo religioso culto. Dessa forma, recorrendo-se à raiz latina, se pode dizer que certas expressões consistiriam em tautologias.

Monclar Valverde esclarece que o emprego do termo cultura requer certa cautela, especialmente no que tange ao caráter lógico e terminológico do termo, onde teria origem sua natureza paradoxal:

A cultura é um desses termos guarda-chuva que cabem a várias coisas. Falamos de cultura nacional, cultura planetária, cultura baiana, cultura de empresa, cultura de clube de futebol etc. etc. Está sendo usada em diversas acepções. E é muito arriscado quando fazemos usos abstratos e orais sem levar em conta o trânsito que este termo tem no nosso universo mental. Então a primeira coisa é saber de que estamos falando quando falamos de cultura. Isso acontece muito facilmente sem causar nenhuma crise, em nossa linguagem cotidiana. Mas quando tentamos pensar numa forma mais detalhada e sistemática sobre o assunto, isso pode nos atrapalhar profundamente. O paradoxo de Husserl advém do paradoxo de Creta e recebeu seu nome porque ele conseguiu estabelecer um critério de separação, dizendo o seguinte: quando nós temos classes de tipológicos distintos, qualquer formulação que migre de uma classe para outra é paradoxal. Quando um cretense diz a um estrangeiro, “todos os cretenses são mentirosos”, esta frase é pronunciada por um cretense, portanto ela também é mentirosa. Então estamos numa situação, no regime do paradoxo. Se eu faço uso de um termo que se aplica a um contexto restrito como falar da cultura de minha empresa, que por sua vez integra a cultura nacional, estou fazendo uma afirmação de caráter arriscado, de caráter paradoxal. Ocorre uma migração de níveis lógicos diferentes (Valverde)³.

³ Esta citação, assim como outras constantes nos próximos itens deste capítulo foram obtidas através da transcrição das palestras, gravadas em fitas K-7 por funcionários do Instituto Goethe de Salvador. As palestras integraram o evento realizado pela Pró-reitoria de Pesquisa e Extensão da UFBA em colaboração com o ICBA, denominada *Noites Culturais*. O objetivo do evento era apresentar as acepções do termo cultura sob o enfoque das diferentes áreas do conhecimento. Foram aproveitadas para este trabalho as palestras do Professor Dr. Eduardo Monclar Valverde, da Faculdade de Comunicação e do Professor Dr. Ordep Serra, da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, da UFBA. Por este motivo, as citações não obedecem ao sistema autor/data, como prescrevem as regras de normatização.

Assim, seria difícil optar por uma resposta para a questão acima colocada: o teatro produz cultura ou a cultura produz o teatro?

A seguinte afirmação relacionada a Shakespeare oferece pistas para a discussão: “A natureza produz a cultura, que muda a natureza”: Para Eagleton (op.cit.) este foi um mote explorado pelo dramaturgo inglês em suas últimas comédias, nas quais cultura aparece como um meio de reiteração própria e permanente da natureza. Trata-se de uma acepção que opera um jogo dialético onde a natureza cria seus próprios mecanismos de transcendência.

Uma outra concepção de cultura teria surgido com a discussão sobre a evolução humana: com a isenção das interpretações de cunho religioso, a discussão sobre cultura passa a integrar a máxima: “tudo que é cultural é humano, tudo que é humano é cultural”.

Mas esta noção de cultura relacionada à natureza, assim como as demais noções, evolui para outro sentido, que passa a ocupar lugar na antropologia e filosofia, e supõe cultura como uma segunda natureza. Para Valverde, “falar da naturalização da cultura é falar em morte da cultura”. Ele defende que a partir do momento em que cultura é entendida como algo natural, como um dom, como “algo que vem dos meus gens ou do meu nascimento”, ou da minha comunidade, isso nos colocaria numa situação de passividade na qual a cultura é apenas recebida e exercida sem que haja um questionamento, sem que se coloque em dúvida essa herança e, então, “ela passa a ser apenas uma reiteração, uma repetição”.

Cultura se tornou também, por longo período, a própria marca de civilização. Essa concepção reintroduziu, contraditoriamente, o uso do vocábulo “aculturados”, como se diz hoje, por exemplo, dos remanescentes de algumas tribos indígenas que se distanciaram, em alguma medida, dos seus costumes, suas línguas, sua religião.

Algumas dicotomias como cultura e relativismo, cultura e nação, cultura superior e cultura inferior, cultura popular e cultura erudita se estabeleceram e, sobre elas, muito já foi escrito (ver Eagleton, op.cit.). A discussão mais aprofundada destas dicotomias pode consistir num desvio dos objetivos deste trabalho.

O antropólogo americano Clifford Geertz (2001) – autor de *A interpretação das culturas*, célebre obra que influenciou uma geração de pensadores, publicada no Brasil em 1973 – ao passar a limpo seu percurso teórico e acadêmico, produziu sua obra mais recente, *Nova luz sobre a antropologia*, em forma de *Bildungsroman* (romance biográfico). Ele narra como foi paulatinamente sendo escolhido por esta ou aquela “disciplina” ou “especialidade”, a exemplo das ciências da literatura e da filosofia, até chegar à antropologia. E admite:

Todo mundo sabe de que trata a antropologia cultural: da cultura. O problema é que ninguém sabe muito bem o que é cultura. Não apenas é um conceito fundamentalmente contestado, como os de democracia, religião, simplicidade e justiça social, como é também definido de várias maneiras, empregado de formas múltiplas e irremediavelmente impreciso. É fugidio, instável, enciclopédico e normativamente carregado. E há aqueles, especialmente aqueles para quem só o realmente real é realmente real, que o consideram inteiramente vazio ou até perigoso, e que gostariam de eliminá-lo do discurso sério das pessoas sérias. Em suma, um conceito improvável sobre o qual se tenta construir uma ciência (Geertz, 2000, 22).

Ainda sobre a questão do conceito Geertz (id.) relata um episódio bastante ilustrativo: ao chegar a Harvard na década de 1960, onde se dedicaria aos estudos antropológicos depois de ter se dedicado a uma formação literária e filosófica, foi recrutado por Kluckhohn e Alfred Kroeber, entre outros responsáveis pela disciplina, a fazer uma revisão, sugerir mudanças, esclarecimentos, reconsiderações etc., de uma importante obra que relacionava 173 definições de cultura, subdivididas em 13 categorias. O exercício, contudo, teve um efeito inesperado em sua formação, principalmente depois de verificar que as discussões sobre a aplicação dos sentidos de cultura cresciam vertiginosamente e que, mais grave que isso, estavam apenas começando. Desde então, confessa, assumiu involuntária e inconscientemente como tarefa “reduzir a idéia de cultura a um tamanho adequado, dar-lhe uma dimensão menos vasta”, pelo menos da palavra, não da *coisa*, pois a *coisa* não existe, filosofa. Mas ao que parece, sua tarefa não podia ser cumprida, pois o mundo já estava impregnado, já compartilhava de uma idéia na qual todos tinham uma cultura e ninguém tinha mais de uma:

Os Kwakiutl eram megalomaniacos, os Dobu, paranóicos, os Zuni, equilibrados, os alemães, autoritários, os russos, violentos, os americanos, práticos e otimistas, os samoanos, descansados, os Navajo, prudentes, os Tepoztlano inabalavelmente unidos ou irremediavelmente divididos, os japoneses, envergonhados – e todo mundo sabia que (estes povos) eram assim por causa de sua cultura (p. 23).

Assim sendo, se poderia arriscar uma definição de cultura brasileira?

IV - Cultura e Brasil

A *Serie Brasil – Noites Culturais*, ciclo de conferências organizado pelo Professor Paulo Costa Lima, da Escola de Música da UFBA, com o apoio do ICBA, foi um evento que calhou exatamente com a fase de elaboração deste capítulo, o que pareceu extremamente oportuno, por possibilitar o contato com discursos *in locu* que refletiam as diferentes acepções do termo e a “existência” ou não de uma cultura brasileira. Foram convidados representantes de diferentes áreas do conhecimento.

O antropólogo Ordep Serra, esclarece ter aceitado o desafio em participar do ciclo de palestras, mas se justifica declarando não ser um especialista em cultura brasileira. E argumenta: falar de cultura hoje, para um antropólogo, causa arrepios, pois apesar do termo ter sido talhado no âmbito da antropologia, ele teria alcançado muito mais repercussão e sucesso fora dela. “Há uma proliferação dos estudos de cultura e todos falam em cultura sem pudor”, acusa.

Ele cita – como já mencionado através de Geertz – as várias tentativas dos cientistas sociais, especialmente na década de 1970, em produzir obras que resenhassem os conceitos mais clássicos de cultura, projeto que foi retomado na década de 1990 e logo abandonado, ao se perceber que obras com estas características apenas serviriam para acumular poeira nas estantes do saber, dado ao próprio dinamismo que é característico da cultura, assim como dos seus sentidos.

Para ele, tais tentativas só teriam reforçado uma pergunta fundamental: por que a dificuldade dos

antropólogos em conceituar algo que é o seu próprio instrumento de trabalho? A primeira dificuldade, aponta Serra, seria a que revela o risco em se incorrer “numa reificação, em se imaginar que a cultura é algo pronto, constituído, como uma essência”.

Também como Geertz, ele lembra que quando se diz “a cultura brasileira”, “a cultura francesa”, “a cultura alemã”, estaria-se reportando a uma essência que pré-existe àquela sociedade, algo que a define como uma segunda natureza. Esse seria um grande perigo, um grande equívoco e lembra que esse sentido foi utilizado pelos racistas como uma espécie de biombo, já que não se podia mais falar de raça, e também como bandeira para um programa de exclusão, o que de alguma forma ainda acontece, especialmente aqui no Brasil, embora de forma dissimulada.

Portanto, falar sobre uma cultura brasileira, sobre os fundamentos desta cultura, seria uma armadilha, pois remeteria a uma idéia de alicerce, de uma coisa edificada, pronta, acabada e não me caberia dizer o que nesta planta seria fundado ou infundado. Não me arrogaria a esta autoridade, de dizer quais são estes fundamentos. O que faz do Brasil o Brasil? Algo muito simples, o fazer dos brasileiros, que é uma coisa variável, uma coisa múltipla e não corresponde a uma idéia de fundamentos.

Podemos partir para um conceito de cultura, que corresponderia aos diferentes manejos da experiência histórica, de um povo ou de uma sociedade qualquer. Só que um povo é uma coisa móvel, que se faz, se refaz, muda de uma coisa para outra. Não há quem consiga circunscrever os limites de uma sociedade.

Desde o Renascimento italiano a palavra cultura foi usada para substituir o que os autores latinos chamavam de *studium*, para designar o empenho, a busca pelo auto-cultivo, sentido que foi apropriado pelos iluministas, e, na Alemanha, gerou uma idéia de cultura muito forte, a idéia de *Bildung* dos românticos, que é uma idéia preciosa, de buscar a auto-educação, a melhoria intelectual, espiritual, enfim, a melhoria dos próprios valores, lembra Serra.

Este conceito, contudo, não coincide com o sentido antropológico e apesar das muitas críticas existentes a esta acepção, que colaborou, como dito acima, para o surgimento da oposição entre cultura erudita e cultura popular, por exemplo, ele manteria certa simpatia por esta velha acepção, especialmente depois que os representantes do Ministério da Cultura no Brasil decidiram adotar o “sentido antropológico do termo” com o objetivo de frear a cultura elitista, por ela ter exercido uma supremacia, uma prevalência em detrimento do ofuscamento e de certo descaso pela cultura popular.

Ao tomar como lema essa idéia democrática de cultura, a partir do pressuposto de que ela contém um amplo sentido antropológico, de cultura como todo o fazer humano, criaram-se com isso, no mínimo, algumas confusões. Porque, ironiza o antropólogo, se o Ministério da Cultura fosse levar em conta e priorizar a cultura que não fosse elitista, teria que destinar verbas para apoiar grupos do crime organizado como o Comando Vermelho no Rio de Janeiro, pois eles também integram a cultura brasileira não elitista.

E prossegue: “quando se planeja o desenvolvimento de uma política cultural com base nessa acepção, perdem-se os parâmetros”. Esta distinção, então, precisaria ser revista pelo Ministério, pois, no âmbito acadêmico, essa oposição já é evitada, já reivindica sua dissolução há muito.

A discussão sobre cultura brasileira traz outra discussão que tem sido bastante explorada: a de identidade cultural, que por sua vez, “vem acompanhada de uma irreflexão, de hipocrisia, de tolices, da repetição compulsiva de chavões”, pois aqueles que se afirmam responsáveis pela cultura e que se amparam no amplo sentido antropológico do termo, de cultura como todo o fazer humano, são incapazes de conceber a cultura vinculada à idéia de futuro, por não incluírem em seus projetos grupos de vítimas “excluídos” da sociedade, como as vítimas de grupos de extermínio que abundam nos subúrbios das maiores cidades brasileiras, que não conseguem sequer planejar suas vidas a curto prazo, por não estarem incluídos nos planos de uma política educacional, social, por fim, cultural. E indaga:

Como se pode falar de cultura brasileira sem que se trace um quadro da situação atual do país? Que marcas o país apresenta, quais são as características do povo brasileiro? Coincidiria uma aceção de país do homem cordial com este ou aquele traço que nos diferencia dos outros? Ou a busca por uma identidade, por um caráter coincidiria com esta aceção de “cultura da criminalidade”?

Se recorrermos a Mario de Andrade, que concebe o típico brasileiro como um homem sem caráter, sem identidade, se poderia responder que sim. Mas mesmo essa caracterização, que se pode denominar desesperada, não é uma idéia original, pois os alemães já a haviam projetado através de Fichter, que continha essa característica do sem caráter, ou melhor, que não se deixava condenar à clausura de um caráter.

Serra prossegue justificando sua atração pelo velho conceito de *Bildung* por acreditar que especialmente no Brasil é preciso voltar a relacionar cultura com educação. Há que ser resgatado neste país certo esforço de superação, de busca pelo esclarecimento, ou simplesmente uma tentativa de criar valores e comparti-los. Por isso, ele seria partidário de um modo de tratar a cultura como o fazia Antonio Vieira: com saudades do futuro. Pois “é urgente pensar em que espécie de universais podemos construir aqui, que pontos de encontro podem gerar certas produções de valores e seu compartilhamento”.

Mesmo a mais completa tumografia etnográfica deixaria confuso qualquer antropólogo em sua tentativa de definir a cultura brasileira, pois o resultado só poderia ser uma soma irreal, ilusória, dessa cultura.

E se é para falar em características sociais não se deve esquecer daquela que atualmente é uma das mais fortes, ou que pelo menos veio à tona, se tornou recorrente nos discursos, que é a da exclusão, a que coloca o Brasil como campeão nas estatísticas mais estarrecedoras. Uma pesquisa atual feita no estado de São Paulo mostra que, na verdade, os 10% mais ricos da população brasileira não concentram apenas os 45% da renda do país, como se imaginava, pois as antigas conclusões extraíam os bens de capital mais básicos. Ao se refazer o cálculo, então, pode-se falar da detenção de 75% da riqueza.

A crise vitimou o ensino de base, depois as escolas secundárias públicas – de onde inclusive são oriundos alguns dos responsáveis pela condução das atuais políticas sociais vigentes – e que hoje se transformaram em celeiros de brutalização, do medo, de discriminação, como instância de apoio do tráfico de drogas, do crime organizado, como instâncias de emburrecimento públicas. E como se não bastasse, este fenômeno é acompanhado do sucateamento das universidades públicas e da proliferação

de universidades privadas, que vai de encontro aos interesses de uma política imposta pelo banco mundial, a de tratar a educação superior como mercadoria. Assim se pode falar mesmo de duas maneiras de crime organizado vigentes no país e que são absolutamente legalizadas. Abrir uma igreja ou uma faculdade privada tornou-se sinônimo de enriquecimento rápido, sem os riscos que o narcotráfico impõem.

E segue argumentando que, ao se “enfraquecer” a cultura dessa forma, no que tange à produção e disseminação de conhecimento, se fortalece uma cultura da criminalidade, do enriquecimento ilícito, da corrupção, o que, não se pode negar, passou a fazer parte da cultura brasileira de forma contundente. Por isso, diz se recusar a dissociar cultura de educação. Complementa em tom de conclamação, manifestando seu desejo de

que a discussão sobre cultura não se restrinja a um universo de fantasia, a um discurso de celebração de coisas adjetivas. Que se evite a autocelebração e os perigos que daí advêm. Precisamos de autovigência, de busca do direito comum, de direitos de cidadão. Essa deveria ser uma preocupação dos planejadores de cultura. Em reforçar os espaços de criatividade. Não admitamos a fuga elitista nem a fuga populista, nem ufanismo tolo, nem esse desejo de ser um outro, um estrangeiro, que seria supostamente melhor que nós.

Como o antropólogo, o filósofo, músico e comunicólogo, Monclar Valverde, inicia seu pronunciamento declarando que sua posição provavelmente não seria muito conforme ao que se vem dizendo sobre cultura e também faz a ressalva de não ser especialista em cultura brasileira, nem ter dedicado um tempo substancial à análise deste conceito no sentido particular. Mas justifica que suas vivências intelectuais e artísticas o autorizariam a pelo menos participar do debate que o ciclo de palestras propõe. Para isso, julgou necessário fazer uma declaração de intenções, diante das dificuldades em se lidar com o termo.

A primeira dificuldade estaria relacionada à discussão que parte exatamente da palavra cultura, que como muitas outras palavras, têm o dom de se referir a diversos aspectos, a diversos âmbitos de nossa realidade cultural, de nossa realidade social. Isso nos induziria a pronunciar alguns paradoxos a respeito da cultura, já acima referidos, mas que ele reforça de outra forma:

Temos dificuldade em falar da cultura pelo simples fato de que a cultura é. Imediatamente. Há dois âmbitos que parecem se opor na nossa maneira de enquadrar o mundo que é o âmbito da subjetividade e o da objetividade. E então ficamos sem poder afirmar se a cultura é subjetiva, se é uma capacidade do espírito em se relacionar com o espírito, no sentido da produção intelectual e artística, por exemplo, ou filosófica, ou científica, mas também sabemos que cultura corresponde a certas instituições, a certos mecanismos de relações, certas representações, que se impõem a nós de uma maneira muito forte, muito poderosa, com a força de uma objetividade e ficamos sempre oscilando entre estas duas atitudes. Há um movimento de adesão pessoal à cultura, sem a qual ela não existe e um elemento de obediência à cultura que me precede e na qual ela também se sustenta. Fica difícil atuar na cultura desrespeitando os legados culturais. É uma corda bamba. Então é melhor que reflitamos sobre este destino para não sermos infelizes.

E utilizando uma estratégia para favorecer a compreensão do que supostamente se pode tomar como cultura brasileira e também como forma de justificar o título que escolheu para sua palestra, *a mentira da cultura*, ele antecipa assim suas conclusões:

A recente proliferação dos discursos sobre cultura e “cultura brasileira” dá-se a partir do mesmo pressuposto, o de que a cultura é o meio mais privilegiado pelo qual uma comunidade se reconhece e se fortalece, afirmando sua identidade. No entanto, a ênfase excessiva neste cultivo da identidade pode nos levar a conceber a cultura como um destino inevitável, esquecendo o sentido primeiro da cultura humana enquanto possibilidade existencial de aperfeiçoamento e abertura à transformação. O que denominamos “mentira da cultura” é justamente essa naturalização que reduz as expressões simbólicas de um grupo social a estereótipos e as transforma num álibi para estratégias políticas que, embora se apresentem como emancipadoras e progressistas, revelam-se conservadoras e autoritárias (mimeo, 02/08/2004).⁴

Mas o que levou estes dois teóricos baianos a apresentarem uma visão “pessimista” em suas abordagens, a se pronunciarem sobre a inviabilidade de uma cultura brasileira – pelo que se desculpou Serra ao tempo em que dizia não ter sobrado outra opção – teria tido origem num mesmo episódio: o pronunciamento recente, através dos diferentes meios de comunicação, de membros do atual Ministério da Cultura no qual foi manifestada a urgência em se adotar uma política cultural que correspondesse ao sentido antropológico do termo, como já esclarecido acima.

Para Valverde, haveria vários aspectos implicados nessa afirmação: o primeiro seria o mito da cultura como meio de inserção social que tem “promovido uma verdadeira euforia com relação à possibilidade da cultura servir como meio de integração social”, o que soa muito estranho. E diz se perguntar sempre por que essa possibilidade não foi percebida antes, por que de repente passou a aparecer em todo lugar, “na imprensa, nas universidades, à esquerda, à direita, acima, abaixo, ao centro, nas ongs e assim por diante”.

Segue questionando se este seria um procedimento correto, especialmente por “se falar de cultura como um atalho para a inserção social pela via da produção simbólica, muitas vezes associada à afirmação da identidade dos agentes que se expressam”.

Diz não questionar que tal atribuição possa ser conduzida pela política cultural de um país como o Brasil, mas sim a forma como isto se transformou muito rapidamente numa moda e faz com que todos os meios de comunicação passem a convocar as “instituições a participarem da cultura, a incentivarem a cultura, a patrocinarem a cultura, embora se perceba que este patrocinar acabe trazendo mais dividendos para os patrocinadores que para os patrocinados”.

Isso acontece também em associação com uma onda onde a cultura se torne viável para uma expectativa que sempre foi hostil a ela, que é a expectativa do mercado. Interessante notar que Cultura e Mercado sempre tiveram um potencial de contraposição, seriam duas coisas opostas. E nesse momento

⁴ Antes da palestra foi entregue ao público presente um programa com os principais pontos de abordagem do qual consta o texto acima reproduzido.

parece que ocorre o contrário, quando vemos uma chuva de afirmações que tenta mostrar e convencer a uns e a outros que cultura é legal e que entre outras coisas cultura dá grana, que cultura pode ser um bom negócio. Isso pode ser interessante para atrair patrocínio, mas se começarmos a acreditar muito nisso, talvez estejamos delegando o propósito principal da cultura que é exatamente transgredir, ultrapassar, abrir-se para horizontes novos e não apenas cumprir uma mera reiteração repetitiva de práticas, de valores e de instituições, critérios e formas que já estão estabelecidas e que, na verdade, já estão em crise.

Com esta observação Valverde se refere – objetivamente e não subjetivamente, como ele próprio ressaltou – à cultura como produto artístico, outra acepção até aqui não explorada e, sem dúvida, a que mais diretamente se relaciona a este trabalho.

É comum nos referirmos à oferta de produtos artísticos como oferta cultural. Diz-se: “em São Paulo a oferta cultural é maior que em Salvador”, “o movimento cultural na Europa é maior que no Brasil” e assim por diante. Mas essa abordagem de cultura enquanto produto artístico cultural traz outra inevitável discussão, já que tanto o discurso de esquerda quanto o discurso capitalista, de mercado, tem convergido para uma tematização de cultura a partir de outro critério que se tornou recorrente: o da representação identitária, questão que, especialmente neste trabalho, merece aprofundamento, o que será feito no item a seguir. E quanto à viabilidade e defesa de uma cultura brasileira, assim como na visão antropológica de Serra, Valverde segue indagando:

Por que eu tenho que saber então o que é cultura brasileira? Por que a cultura brasileira tem que ser alguma coisa que já é? Logo neste país tão recente e que se formou de tantas influências, de tantas interferências. Cada um de nós vai se deparar com isso ao se olhar no espelho. Nossa identidade é tão fugidia, tão efêmera. E o outro está sempre aí para nos informar que ela não é tão clara. A cultura brasileira é encarada como destino. Não quero pensar, sentir, amar, odiar como brasileiro típico. Porque o que é esse brasileiro típico? É o que a Rede Globo diz que é? Devo suspeitar disso. Posso encarar a cultura como enigma, alguma coisa a ser divisada no passado e se dirigindo de certo modo para o futuro, mas como um problema que eu tenho que resolver, portanto que me cabe atuar sobre ela, para poder assimilar essa cultura, ou como uma escolha, ou como uma conquista, como algo produzido. Nós somos muito jovens, socialmente falando, para termos essa obsessão em saber o que é a cultura brasileira. Ela está emergindo dessa confusão, dessa confluência, às vezes paradoxal, às vezes consoante com o Ocidente, com esses fluxos orientais que não são muito explicitados na nossa formação, mas que cada vez mais aparecem aqui e ali. Somos formados de muitas confluências diferentes e é difícil definir isso de forma clara.

V – Cultura, arte e política

O professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, Teixeira Coelho (2000), tem se dedicado há anos às questões que envolvem arte, cultura e política e produzido

algumas obras sobre o assunto. Em sua mais recente publicação, *Guerras Culturais*, ele faz uma atualização do seu pensamento numa abordagem que inclui os novos paradigmas e as discussões sobre globalização que se tornaram tão recorrentes e para muitos tão inevitáveis.

A movimentação eletrônica de capitais entre os países, que da noite para o dia faz com que um país “desapareça” economicamente, causando uma devastação material e moral, além das invasões militares que se apropriam de riquezas brutas ou promovem bloqueios econômicos, seria um exemplo.

Mas ele alerta que seu livro não pretende se ocupar dessas “grandes guerras culturais” e sim das “guerras culturais moleculares, cotidianas”, que seriam mais difíceis de serem enfrentadas por sua característica difusa.

Uma das faces mais hediondas da guerra cultural na atualidade, segundo Coelho, se apresenta mascarada, envolta numa aura glamourosa e irresistivelmente sedutora: É aquela sustentada pela publicidade e que serve, entre outros, aos interesses de uma geração de *yuppies* que “tem como única motivação o ganho de dinheiro imediato à custa de tudo e de todos”.

Coelho acredita que uma das formas de reverter os danosos efeitos destas “guerras culturais” é se amparar no pensamento de Artaud, por se revelar como a “ponta avançada do desejo da confluência, em pororoca, entre vida e arte, coisa que a cultura industrial esquece e oculta”.

A concepção de cultura postulada por Artaud (1985), em sua obra publicada por volta de 1936, *O teatro e seu duplo*, especialmente o prefácio intitulado *O teatro e a cultura*, não perdeu sua atualidade e parece mesmo se aplicar à situação brasileira a que se referiram Valverde e Serra. Por isso, não seria incongruente “improperar” com as palavras do teatrólogo francês, quando brada:

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que provoca uma idolatria da cultura assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões.

Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e, de outro, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida (op. cit., 18).

“Ao teatro cabe o papel de renovar a vida”, pensava ainda Artaud, em um momento e em um contexto bem diferente do que vivemos na Bahia que encena a cultura de língua alemã.

Mas, se lembrarmos ainda que, para ele, o “teatro é a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” e que graças a esta “gratuidade frenética”, a esse “flagelo”, é que o teatro pode ser chamado de peste. E pelo fato do jogo teatral ser “um delírio, que é comunicativo”, pode-se conjecturar que tal concepção de teatro não pode ser datada.

Como ressalva Coelho, além dos problemas oriundos do modo como se concebe e se conduz a cultura no Brasil, há neste momento ainda uma questão central a ser enfrentada: a da identidade cultural. E lembra que, assim como existe o entusiasmo pelo “sentido antropológico de cultura” a que se referiu Serra, existe também uma perseguição por uma identidade brasileira.

VI – Cultura e identidade

Ao analisar *o mundo em pedaços*, pós-queda do muro de Berlim, pós-dissolução da União Soviética, o “mundo das potências compactas e blocos antagônicos, de arranjos e rearranjos de macro alianças”, Geertz (2001) lembra que vivemos um esgarçamento generalizado, o que torna difícil relacionar as realidades locais com as globais.

Por isso é partidário da opinião de que estes estilhaços devam ser analisados aos poucos, caso a caso. E se pergunta qual o atual lugar dos conceitos integradores e totalizantes, como os de tradição, identidade, religião, ideologia, valores, nação, diante do despedaçamento ou desmontagem do mundo. E indaga: como situar estes conceitos aos quais estávamos acostumados a usar, para organizar as idéias sobre a política mundial e em especial, sobre a semelhança e diferença entre povos, sociedades, estados e culturas?

Ele mesmo propõe uma resposta:

Não existem, segundo se afirma, narrativas mestras sobre a “identidade”, a “tradição”, a “cultura” ou qualquer outra coisa. Há apenas acontecimentos, pessoas e fórmulas passageiras, e, mesmo assim, incoerentes. Devemos contentar-nos com histórias divergentes em idiomas irreconciliáveis, e não tentar abarcá-las em visões sinópticas. Tais visões são impossíveis de obter. Tentar obtê-las leva apenas à ilusão ao estereótipo, ao preconceito, ao ressentimento e ao conflito (Geertz, op. cit., 194).

Valverde lembra que a afirmação da identidade que atualmente se reivindica no Brasil e todo esse discurso em torno da necessidade de cada um, de cada cidadão, de cada sujeito se ater ao seu horizonte de origem, à sua raiz, e desenvolver as potencialidades de sua raiz, em última instância, só reforçaria certo caráter consumista da cultura identitária e como Geertz, diz que agir assim, seria, de certa forma, matar a cultura,

pois se a cultura for uma coleção de tradições, nós não estaremos mais diante da cultura e sim diante de uma taxidermia da cultura, vamos empalhar a cultura em suas formas mais autênticas, vamos passar a nossa vida defendendo a sobrevivência destas formas e destas manifestações e deixamos de fazer cultura nós mesmos, deixamos de nos colocar a obrigação de produzir, de ampliar o horizonte simbólico de nossa sociedade e simplesmente cultivar as balizas que herdamos do passado que nem sempre foram construídas de maneira “cultural”.

Por que tendemos a associar cultura com identidade? Por que a cultura só é legítima quando ela expressa a identidade de uma comunidade? Sociólogos, antropólogos, músicos, filósofos, psicólogos etc. não falam da mesma coisa quando falam da cultura ou quando falam da identidade, argumenta. Recorrendo a sua formação em filosofia, Valverde lembra que um filósofo, quando ouve falar de identidade, se lembra, em primeiro lugar, da lógica formal de Aristóteles, e nessa lógica, como se sabe, “A é igual a A e não pode ser

outra coisa. Uma proposição só pode ser verdadeira ou falsa. E faz uma pergunta para responder em seguida. O que é idêntico”?

Aquilo que permanece idêntico a si mesmo, que se mantém, que não se transforma, que tem um núcleo substancial perene, que não se degenera nem em contato com os outros nem com as vicissitudes do destino.

Do ponto de vista da lógica, eu arriscaria dizer, a idéia de identidade é uma idéia nefasta para a cultura porque: 1) - é a imposição de um critério lógico formal à vida. O que é que isso tem de mal? O fato de que a vida não obedece à lógica pelo simples fato de ela ser essa exuberância, essa criação que ainda não foi totalmente decodificada e que vai nos surpreender sempre – ainda bem – e a lógica está pouco aparelhada para tratar desse turbilhão, dessa efervescência criativa. A lógica é muito eficaz para dar conta do estabelecido, das determinações, mas talvez seja pouco adequado submeter a vitalidade da cultura a um viés lógico-formal. 2) a identidade alimenta o estereótipo cultural. Não há como não reconhecer que a identidade é sempre a identidade dos outros. Nós nunca nos pensamos como parte de um grupo, estritamente falando, não tematizamos a nossa inserção num grupo determinado, nós praticamos, vivemos esta inserção. Não precisamos pensar sobre ela. Só pensamos sobre isso quando essa inserção falha ou quando nos deparamos com outro tipo de perfil simbólico e aí nos damos conta de que temos alguma distinção, temos alguma singularidade e procuramos então entender e afirmar esta singularidade, mas precisamos admitir que a cultura na sua vida espontânea vive de mecanismos que não são científicos, que são culturais na medida em que são espontâneos e que não seguem as leis da lógica e que não obedecem às regras epistemológicas da ciência, entre as quais está exatamente essa idéia do estereótipo. Cada um de nós, enquanto membro de um grupo olha os membros de outro grupo, através do estereótipo. Isso não é necessariamente negativo, é assim que se dá.

Para esclarecer a concepção de que “somos um pouco cegos em relação a essa inserção e nesse sentido nós vemos o outro através dessa nossa cegueira, nossa miopia”, Valverde recorre a Michel Foucault, por ter causado celeuma ao dizer que a identidade vem do poder, e que a identidade tem servido, antes de tudo, a esse mecanismo da identificação, da localização e da segregação, e que esta localização favorece a identificação. Reivindicar a identidade seria, portanto, reivindicar certa permanência, uma certa substancialidade do nosso modo de ser. “E o nosso modo de ser pode ser associado a essa idéia de permanência”? E prossegue indagando:

Por que alguém é chamado de criminoso? O que diz que pelo fato dele ter cometido um crime, ele tenha a propensão de cometer outros? Aí vem o discurso jurídico, psiquiátrico e diz que esse sujeito é criminoso. Então toda a sociedade se arma contra ele no sentido de esperar que ele cometa outros atos criminosos. Para o nosso sistema então, podemos dizer que um criminoso jamais se recuperará. Uma vez que a pecha da criminalidade tenha caído sobre alguém ele jamais vai se livrar dela, porque há uma pressuposição de que há algo de genético sustentando aquele crime e outros mais que virão. O mesmo se pode dizer em relação à loucura. Quem de nós já não cometeu um ato de

desvario? E esse fato seria suficiente para segregar e afastar este indivíduo do convívio social? E quanto ao homossexualismo, também exemplo dado por Foucault? Por que alguém que pratique atos sexuais com pessoas do mesmo gênero possa ser designado como alguém que só possa ser isso, desde sempre e para sempre e que a minha experiência sexual esteja incluída nesta compreensão cultural de gen, e que eu tenha que ser submetido a toda segregação que advém daí?

Mas o fato é que precisamos “estabelecer” estabilidades, regimes estáveis de relacionamento e para isso a identidade é útil. Isso não significa, contudo que não haja nada a fazer a não ser me colocar passivamente, receber esta cultura, esta identidade e exercê-la como natural. Não se deve extrair delas o caráter da dúvida, do questionamento. Como Serra, Valverde lembrou ainda que

em alguma instância, os gregos deram início ao modo como pensamos a cultura hoje. A Alemanha dos séculos XVIII e XIX tentou recuperar essa visão grega, ao ponto de duas palavras se manterem como referência: *paideia* e *Bildung*. Ambas dizem respeito à formação, à cultura como formação do caráter, como formação do indivíduo, como capacitação do sujeito social, político, como sujeito de criação, artista, cientista etc. Com base nessa relação, sempre associamos cultura e educação. Mas hoje está na moda associar cultura e turismo, o que é algo bem diferente.

E sem dúvida, essa associação entre cultura e turismo tem recebido especial atenção na construção de uma identidade baiana, de uma baianidade. É a isso que ironicamente se refere Valverde, como também o fez Serra. Mas, ao contrário de certos autores que defendem essa baianidade, eles alertam para os perigos que daí advêm, como se verá a seguir.

A citação que se segue⁶ esclarece que apesar da modificação do título que possuía este trabalho – *Diálogo de culturas* –, como foi referido anteriormente no início deste capítulo, a relação entre os encenadores e os dramas de língua alemã não pode ser por outra via, senão pelo diálogo. E isso se reforçou no momento em que se ouviu este depoimento. Diz Valverde:

Nenhuma discussão sobre a cultura tem sentido se não tivermos em vista a vida humana, a vida a que ela serve, que ela transforma, que ela favorece, que ela potencializa. A cultura é indissociável da condição humana e sua definição unilateral será sempre paradoxal. É inaceitável tematizar a cultura sem vinculá-la à vida. Mas que vida? Não é a vida dos animais, das bactérias, mas essa vida que reconhecemos como nossa, a vida humana, o que também é difícil de definir.

Qual o sentido forte dessa palavra, da existência? Nosso modo de existir é intrinsecamente temporal, não estamos aí no espaço e no tempo como as coisas estão. Estamos aí numa circunstância de caráter cultural, histórico e simbólico. Eu só sou o eu que sou na medida em que me relaciono com o outro. Na medida em que o outro me diz que eu sou esse eu, que respeita esse eu, que legitima esse eu, que me torna sujeito.

⁶ Apesar de ser uma citação relativamente longa, o que não é tão comum em trabalhos acadêmicos como este, ela foi mantida por resumir de forma muito eficiente questões importantes para este trabalho.

Dito de outra maneira, não nascemos sujeito. Nos tornamos sujeitos na medida em que nos impomos aos outros sujeitos, em que somos reconhecidos por eles enquanto sujeitos, o que significa dizer que nossa identidade não é um dado natural, não a recebo como uma herança genética, é algo que preciso construir, impor, levar aos outros. Na medida em que o outro me reconhece é que eu vou me imbuir da minha condição identitária subjetiva, da minha condição de pessoa.

Precisamos construir nosso futuro, nossa identidade, nosso passado (retrospectivamente). Os valores que nós elegemos é que são importantes para a construção da identidade. A existência, esse nosso modo de ser humano, carnal, finito, relacional se caracteriza por essa transcendência, por esta abertura. O homem não é uma coisa dada para sempre, ele está sendo.

Nietzsche criticava a idéia de busca ética remetendo a uma máxima de Píndaro que dizia: “Não devemos nos conhecer a nós mesmos, o homem não deve conhecer a si mesmo, deve vir a ser o que é. Venha ser o que tu és”. O que eu sou é um problema, não é uma fórmula, não tenho isso dado nem no meu código genético nem na minha carteira de identidade. Isso cabe a mim construir. Essa é minha tarefa, meu desafio. Eu não posso delegá-la ao estado, à ciência, à universidade.

Eu tenho que me lançar no risco de produzir essa identidade, por mais fugidia, paradoxal que ela pareça, e enquanto identidade em curso, em processo. Ao me afirmar culturalmente, não posso negar o que existiu. Se assim o fizer, estou destruindo qualquer herança e me colocando numa condição amorfa, e o que me resta é começar do nada. E começar do nada é coisa para Deus, o maior, o único, o sublime.

No caso do mundo globalizado onde as culturas se comunicam mais do que em qualquer outra época, acho que o grande desafio não é tanto de afirmar a nossa cultura, mas o de desenvolver uma capacidade de dialogar com as outras culturas em nosso benefício e em benefício dos outros. Então a palavra mais importante aqui seria exatamente essa: **diálogo**. Me sentir preocupado pela cultura do outro, pelas práticas da minha cultura e responder a todos estes estímulos, a todas estas interpelações de forma criativa, apresentando uma contribuição, algo que faça com que a cultura não seja apenas a repetição de padrões estabelecidos.

E esta função, sem dúvida, tem sido cumprida, especialmente pela política de atuação do Instituto Goethe em Salvador, de forma ampla, e pelos encenadores dos dramas, de forma mais específica.

VII – Cultura e baianidade

Em artigo intitulado *Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade*, Armindo Bião (2000, org.) define como “ambiciosa intenção” o empenho em definir as características fundamentais que sustentariam as artes do espetáculo na Bahia contemporânea, que ele denomina de baianidade.

O conjunto de matrizes estéticas na Bahia, para Bião, se define dos “contatos de transculturação entre si” sejam eles baseados na oralidade ou na comunicação escrita. A matriz da oralidade presente nas línguas africanas e ameríndias, associadas ao português, seria a possibilitadora do envolvimento multissensorial necessário à comunicação que tem valorizado “a olfação, a audição e o tato” em detrimento do sentido da

visão, que caracterizaria a Bahia. Estes seriam, entre outros motivos, o que colabora para uma definição do baiano que tem sido reforçada e reproduzida, especialmente na contemporaneidade, como ele esclarece:

Por isso, e de acordo com o imaginário brasileiro expresso em piadas, programas de televisão e canções, por exemplo, os baianos seriam um povo dengoso (faceiro, afetado, enfeitado, requebrado, jovial, feiticeiro, efeminado, manhoso, birrento), que fala alto e cantando, que adora ver e ser visto, que se pega muito, que reconhece os lugares pelo cheiro de azeite, de sujeira e de maresia, que cultua: o aqui e o agora; o passado mas sobretudo o presente; a preguiça e a festa; as praias e as ladeiras; as pimentas (que atijam o paladar), as figas e os balangandãs (que enfeitam e protegem); a dança, a música e todos os espetáculos; além, de, naturalmente, todos os santos (Bião, op. cit., 19)

As matrizes religiosas teriam sido responsáveis, especialmente através da matriz católica barroca, pela teatralidade e pela espetacularidade do Brasil. Mas as matrizes africanas (banto e sudanesa) e seu cruzamento com a ameríndia, com a portuguesa (que traz, por sua vez, uma influência judaica ibérica), com a norte americana que chega através do rádio e do cinema, entre outras possíveis, caracterizariam essa forma claramente mestiça, a “baianidade que associa tradição, novidade tecnológica e comércio. “Uma cultura ‘novidadeira’ e criadora de novidade”.

Contudo, essa fusão não havia se refletido no teatro, até então, da forma como já ocorrera na música e na dança que se produzem aqui. Mas os fenômenos recentes já refletiriam essa dinâmica cultural típica da baianidade:

É fato que, hoje em dia, companhias teatrais baianas de grande sucesso, local e nacional, como a Companhia Baiana de Patifaria, ou o grupo do espetáculo *Os cafajestes*, ou ainda o grupo Los Catedráticos, com ênfase no humor e na musicalidade, se aproximariam mais claramente de um teatro que poderia ser considerado tipicamente baiano. O Bando de Teatro Olodum, o primeiro, desde os elencos profissionais mestiços com predominância negra do século XIX que proliferaram no Brasil, a reunir um elenco e – apenas no seu caso – temáticas marcantes negras, contribuiria para a formação de um teatro com a cara, o espírito e o corpo mais tipicamente baianos.

Estas características do teatro baiano, como a jocosidade, a licenciosidade, o envolvimento do público, a musicalidade, a que se refere Bião, traz também certa polêmica. Fruto dela, algumas manifestações vão em direção contrária, explorando expressões como besteiro ou teatro axé, usadas pejorativamente, com o intuito de deturpar esse teatro que alcançou projeção.

Em que medida estas características se refletem nas encenações dos dramas de língua alemã, que se pode objetar, é uma matriz estética distinta daquelas que mais teriam contribuído para a formação da baianidade?

Respostas para perguntas como estas poderiam ser dadas pelos próprios encenadores dos dramas em questão, que serão perfilados no próximo item. Durante as entrevistas com estes encenadores se buscou ainda discutir as consequências deste cruzamento de diferentes matrizes.

VIII - Perfil de alguns encenadores dos dramas de língua alemã na Bahia

“Sou um estrangeiro que ficou”

Ewald Hackler



Natural do povoado alemão denominado Oberndorf, Ewald Hackler iniciou sua trajetória como homem de teatro na cidade de Colônia, onde, na universidade, estudou Letras Germânicas e Ciências do Teatro (*Theaterwissenschaft*)⁷. Também havia estudado piano desde criança, pintura e artes gráficas na *Werkkunstschule*, escola que foi a sucessora da *Bauhaus*, “muito voltada para a práxis”, observa. Hackler descreveu como se deu sua aproximação com a arte de encenar:

O meu caminho para o teatro não foi em linha reta. Foi em zig-zag. O convite veio do ator e diretor Leonard Stecke, que montou o primeiro *Puntilla*, de Brecht, em Berlim, e depois fugiu pra Suíça, na época do nazismo, e lá fundou um teatro, em Zurique. Depois, em Colônia, ele fez uma série de peças pequenas, peças didáticas de Brecht, e me convidou para a parte do piano. Foi no *Theater am Dom*, que hoje em dia é um *Boulevard Theater*. Naquela época era um teatro muito “pra frentex”. “Começou com o Zadek, vindo da Inglaterra, e a primeira encenação dele, na Alemanha, foi feita no *Theater am Dom*. Isso foi praticamente a minha entrada no teatro. Não muito direto como se faz aqui, através do diploma.

Tocando as músicas de Weil e Dessau para as encenações de Brecht, ao piano, foi uma das poucas vezes que esteve em cena. Já tinha experiência como músico profissional. Antes, tocava cravo na ópera de Colônia. Cantatas de Bach. “Tinha contrato e tudo”, mas lembra que era complicado, por morar em Siegen, cidade distante duas horas de Colônia. E as viagens de trem tornavam tudo muito cansativo.

Sabia que não queria continuar seguir como músico. “Após algum tempo tocando piano, eu pedi a ele (Leonard Steckel) pra fazer um cenário, e como ele era muito leviano, deixou”, diverte-se. Fez então o cenário para as duas peças em um ato, *A invasora* e *Os Cegos*, e se tornava, assim, um dos colaboradores para a primeira montagem de textos de Maeterlink, na Alemanha.

Ele descreveu a atmosfera no *Theater am Dom*, onde, a partir do final da década de 1950, atuou por dez anos:

⁷ Pode ser traduzido também por teoria do teatro. Diferentemente do Brasil, nos Institutos de Ciências do Teatro das Universidades alemãs se ensina apenas teoria. A prática, via de regra, é oferecida apenas por conservatórios ou feita como extensão.

Esse teatro fazia no mínimo uma dúzia de peças por ano. Muitos “Ionescos”, que naquela época começavam a ser traduzidos pro alemão. Ionesco pegava o trem, chegava de noite, assistia a estréia e tomava novamente o trem pra Paris. O teatro tinha esse ritmo. Ionesco era a coisa mais nova daquela época.

Mas se montava realmente tudo: irlandeses, Beckett, Brecht, óperas de câmara com influência da comédia dell’arte... Era um teatro muito misto, que por um lado encenava as peças mais modernas e por outro lado fazia também uma revisão dos clássicos. Então era possível assistir numa noite a uma peça como um *Fausto*, de Goethe, na noite seguinte a um Ionesco. Sempre muito misturado.

Para um cabaré satírico-literário, existente até hoje em Colônia, fez também figurinos, cenários, cartazes e chegou, até mesmo, a escrever alguns *sketchs*, confessa. Mas defende-se logo depois: “Era a fase em que o jovem vai experimentar tudo pra saber o que ele quer fazer”.

Mesmo fixado em Colônia, fazia trabalhos em Munique, em Berlim, em Londres, a convite de amigos, até vir para a Bahia, em 1969. Indagado sobre o motivo de sua vinda, adianta-se:

Por certo não foi por causa do teatro. Eu conheci uma moça da Bahia que fazia uma viagem pela Europa. Era costume da classe média alta mandar os filhos pra Europa, antigamente, como você deve saber. E eu resolvi então fazer uma visita e aqui fiquei. Sou um estrangeiro que ficou. Bem, aqui nos casamos e então eu percebi que a ligação da minha mulher com a família dela era bem forte e eu nunca consegui imaginá-la vivendo na Alemanha.

Mas mesmo não tendo vindo para a Bahia por causa do teatro, não demorou a se envolver com as artes cênicas em Salvador.

Foi através de um convite de Carlos Petrovich. O cunhado dele era Secretário de Cultura do Estado da Bahia, acho, e administrava o Teatro Castro Alves também. Era uma fundação naquela época. E então ele me convidou para organizar oficinas no teatro. O teatro não tinha nada, não tinha uma carpintaria... não era um teatro como é hoje, não tinha cenotécnico, iluminador... é difícil de imaginar. O teatro tinha uma equipe de limpeza. As coxias do teatro e por trás do ciclorama, eram cheios de lixo, de cupim... Até hoje tem funcionários do teatro que não olham pra mim porque eu mandei tirar a camisa e jogar o lixo fora. E hoje tem lá uma serra elétrica que foi comprada na Mesbla⁸, na parte de máquinas, com o dinheiro que nós ganhamos fazendo cartazes, cenários...

Através do grupo fundado pela administração do Instituto Cultural Brasil Alemanha, o Teatro de Cooperativa ou TCOOP, começa sua carreira como encenador na Bahia, em 1972. Sua primeira montagem foi do texto *O servente mudo*, do dramaturgo Harold Pinter. Na época, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA ainda não dispunha de um teatro próprio, que só viria a ser inaugurado em 1974. Pagava pelas

⁸Loja de departamentos existente na época.

pautas no Teatro Vila Velha. Um convite para conceber o cenário de *Marilyn Miranda*, dirigida por José Possi Neto, o aproximou da Escola de Teatro da UFBA, “que comparada ao Teatro Castro Alves era excelentemente bem equipada”. Possi era também o diretor da Escola na época, onde Hackler logo se tornaria Professor.

Ao ser referido como o único encenador dos dramas de língua alemã na Bahia, que detém uma experiência mais profunda das duas culturas, onde o texto foi produzido e onde ele é encenado, ele acrescenta:

E tem um outro ponto. Eu sou o único que vem de um teatro profissional, o que não quer dizer que isso seja uma questão de qualidade. Aqui se usa o termo profissional de outra forma. Quando se diz que um diretor é profissional, significa que ele é competente. Mas esse termo circunscreve exatamente a estrutura do teatro.

Um teatro que tem gente que só faz teatro. O teatro como organismo, com cenógrafos, pintores, ferreiros que fazem armaduras, que fazem armas, outras pessoas que fazem perucas, luvas, chapéus.

Um teatro que integra muitas técnicas que se poderiam perder, cair em desuso.

Esses teatros estabelecidos têm ainda algo muito importante. Um elenco fixo. Eles trabalham o ano inteiro com aquele elenco, convidando um ou outro ator, mas a maioria é fixo.

Mas o trabalho no teatro profissional, com tudo estabelecido, é algo muito chato de fazer, porque a casa poderia fazer um trabalho revolucionário, mas entra numa rotina, algo que deve ser feito daquela forma porque há trezentos anos se fazia assim. Você é só o último elo da corrente. E essa corrente te prende.

Indagado até que ponto sua experiência, seu aprendizado como encenador na Alemanha se refletia em seu modo de trabalhar em Salvador, ele diz que ela se somou a um espírito de gozação, a um certo cinismo, apreendido aqui, e “sem o qual ninguém agüentaria trabalhar”. Além disso, lembra que o fato de ter começado num teatro pequeno sem muito dinheiro – “onde muitas vezes o teatro pagava muito mais dinheiro pelo direito das peças do que pela montagem, com os cachês” – o tenha ajudado muito. Recorda que gostava mais de trabalhar nesse teatro do que para teatros nacionais, que tinham bastante dinheiro, que tinham em cada lado do palco, um técnico, um engenheiro, para resolver as coisas. E especula que “dinheiro demais afeta o trabalho artístico”.

E como lidar com as diferenças de condições de trabalho lá e cá?

É difícil raciocinar desta maneira. Quando você faz teatro, você entra num processo em que você trabalha e não raciocina sobre o que você iria conseguir. Você consegue o que você consegue. A peça que você monta é uma coisa viva. Então, você não pode julgar isto na hipótese, pensar no que você teria feito com mais mil reais. Isso é um raciocínio para um arquiteto. – “Ah, eu teria construído mais um andar”.

Mesmo as adversidades, como não ter dinheiro, força você a tomar um caminho e você se aloja nesse caminho. E a montagem é isso. Então não consigo pensar se isso fosse diferente, se o ator fosse

diferente. Só poderia responder se fizesse com outro ator pra saber. A arte não é um trabalho no qual você acredita numa coisa que você não vê. Você não opera com hipóteses.

Existe, porém, uma diferença. Quando você encena na Europa, sua posição não é didática. O ator não quer aprender com o diretor. Porque os atores são muito bons, eles trabalham muito, fazem teatro todos os dias, de manhã, de tarde e de noite. Então, eles não têm essa carreira fragmentada como os daqui, onde o ator durante um mês ou mais não faz nada. As carreiras lá correm de maneira muito lógica. Ele, geralmente, faz a peça que ele tem que fazer, necessária, no degrau onde ele quer chegar, no nível técnico, na idade dele. Isso realmente funciona muito bem.

O paradoxo é que o diretor na Europa sabe menos sobre teatro, pois ele confia de maneira cega no ator, como o ator pode resolver um problema. E aqui não. O diretor precisa ensinar.

E quanto à diferença entre encenar Brecht, Mazohl ou Nelson Rodrigues? Imporia o texto oriundo de uma outra cultura alguma dificuldade para os profissionais brasileiros que o encena?

Ele acredita que este tipo de choque não exista. “Se você tira um texto do contexto cultural dele, e o coloca aqui na mesa, o ator, ao ler, o contextualiza automaticamente”. E diz não ser partidário de um tipo de raciocínio que vê diferenças entre as culturas, no caso da encenação de uma peça.

“Eu acho que o texto não importa tanto”. É apenas um material que se transforma. Isso dependeria se você monta um texto aqui, com um ator que vive aqui, neste local, com estas regras e circunstâncias ou com outro ator. “Mas isso é outra história”.

Para Hackler, no Brasil existem questões mais graves do que o fato de um texto se adaptar ou não a uma cultura local. Seria o fato do teatro brasileiro não investir num exercício contínuo. “Aqui não se formulam linhas estéticas e estilísticas. Não se explora de forma sistemática pra saber como montar esse ou aquele autor”. E isso não ocorreria apenas com os textos estrangeiros. “Se você pensa num dramaturgo daqui, como um Nelson Rodrigues, percebe que mesmo ele não tem uma tradição contínua de montagem”.

E lembra que os textos que foram escritos na Europa, na Áustria, na Alemanha, na Inglaterra, surgiram desse exercício teatral contínuo, de uma tradição teatral.

Apesar de sua origem alemã, o que supostamente poderia contribuir para a escolha e encenação de textos produzidos em seu país de origem, ele diz ter preferido se concentrar nos textos austríacos. Acredita que estes textos – tanto do período pós-guerra quanto os de antes da guerra – sejam melhores, o provoquem mais.

Na Alemanha, diz ter participado da encenação de aproximadamente vinte peças de autoria de Brecht. Aqui fez uma única montagem. A de *A exceção e a regra*, em 1972. Foi sua segunda montagem na Bahia, três anos após sua chegada. Antes havia concebido vários cenários. O por quê da escolha do texto na época?

Ele esclarece fazendo um paralelo com o próprio título da peça, tecendo considerações sobre a forma de se encenar Brecht no Brasil e comentando a recepção de sua montagem:

Eu achava que o texto tratava de uma maneira muito contundente de um problema social que existe aqui: da exploração de uma elite a uma massa que não consegue se liberar.

Mas eu acho que eles pensaram na época que aquilo não era Brecht, pela maneira como eles montavam Brecht. Era a diferença do ponto de partida. O meu ponto de partida era de uma cultura com uma tradição relativa longa de montagem de textos de Brecht. Lá, existe um trabalho muito sólido que até certo ponto respeita o que Brecht estabeleceu. Brecht não era apenas dramaturgo e diretor. Ele escreveu muito durante a vida dele. Então sua dramaturgia – os textos em si – era a parte menos importante. O texto, no fundo, era relativo pra ele. Você pode ver que muitos textos ele reescrevia durante os ensaios, ele mudava. Isso se pode dizer que era a regra. A exceção seria que, sem mudar o texto ele mudava a forma em muitas montagens. Você tem isso desde a estréia dele, em *Homem é Homem*, que defende o coletivo. E nas montagens subsequentes, do mesmo texto, se atacava o coletivo como um problema essencial. O que a prática do seu teatro prova é que o texto se torna relativo. Em outras palavras, a ideologia do texto não é imutável. Esse era um ponto que não foi bem compreendido aqui. Para os espanhóis que montaram Brecht, ele era o dramaturgo que protestava, era o libertador que chamava por liberdade. Mas a minha visão sobre a prática teatral de Brecht era mais sutil.

Um ponto nas montagens daqui eu não era capaz de aceitar, porque tocava num valor da qualidade de Brecht. Ele não dava um desenho negativo das figuras, das personagens. As figuras se expressavam de uma maneira objetiva. Aqui, os caracteres negativos das personagens se sobressaíam no palco. E não eram compreendidas, porque o público simplesmente tinha ódio delas.

E eu achava que processar o problema Brecht dessa forma não o melhorava. Isso não era um progresso, ao contrário era um retrocesso. Era uma posição que o teatro já tinha superado há muito tempo.

Hackler só voltou a se envolver com a encenação de um texto de Brecht, concebendo cenários e figurinos, para várias montagens locais. Mas continuou contribuindo para a disseminação do seu pensamento, que, sem dúvida, é um dos teatrólogos mais influentes do mundo.

De 1979 a 1983 realiza seu doutorado na Universidade da Califórnia, Berkley, sobre o código visual do teatro brechtiano.

Como professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, ao longo de quase três décadas, esteve sempre responsável pela aproximação das idéias, das teorias de Brecht. E até hoje, se empenha em desmistificar a forma como Brecht foi assimilado no Brasil, especialmente na década de 1970, durante o regime militar, quando o caráter político de suas obras é transformado num forte instrumento para a militância dos movimentos estudantis e afins.

E sobre o fato da Escola de Teatro da UFBA mesclar teoria e prática, diferentemente das universidades na Alemanha que se encarregam da teoria, deixando a prática a cargo dos conservatórios, se posiciona:

O que eu defendo para a Escola de Teatro é exatamente a posição que ela tem. Ela tem alunos que querem fazer teatro e tem docentes que sabem fazer, que ensinam teatro. Então se deve ensinar teatro fazendo teatro. Deve-se lembrar sempre que o espaço da Escola é um espaço especial, específico. Ela não tem se submetido ao mercado e por isso se pode dar ao luxo de montar peças que, fora da Escola, não teriam chance de acontecer, porque não seriam interessantes em termos de público. Ou o elenco da peça seria grande demais, ou a peça precisaria de seis meses de ensaio, ou porque é muito complexa - coisas que não seria possível fora da Escola - mas dentro da Escola é possível.

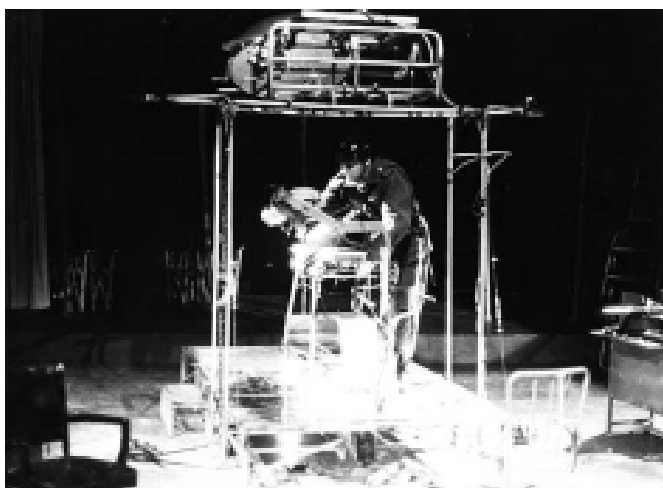
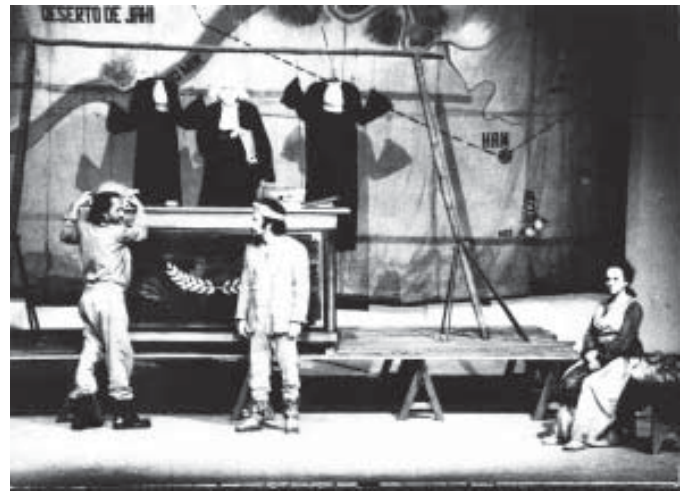
E foi exatamente através deste ambiente acadêmico que Hackler pôde dar prosseguimento ao seu trabalho como encenador. Além disso, como cenógrafo, figurinista, artista plástico ou artista gráfico, tem influenciado gerações, disseminando um conhecimento, que se pode dizer, deu novos contornos para as artes cênicas em Salvador. Apesar disso, pondera com a ironia e o bom humor que lhe é muito peculiar:

Eu acho que, se a pessoa não sofre de um ego muito grande, sempre pensa que não sabe fazer aquilo que faz. Eu acho que no teatro, como também em outros lugares, existem pessoas com um ego muito grande e outras com o ego muito fraco. E acho que pertencço ao segundo grupo. Eu acredito, mesmo hoje em dia, que eu não saiba dirigir peças, que a qualquer momento eles vão descobrir isso, vão me flagrar...

Então cada vez que a coisa sai bem eu penso que, na minha estatística, foi um acaso (risos).


E é através destes “acazos” que há anos ele tem promovido o encontro da dramaturgia austríaca com o público baiano.

A seguir uma relação ilustrada das montagens de textos de língua alemã que ele encenou ou, para as quais, concebeu cenários e figurinos:






Brecht / Marlowe

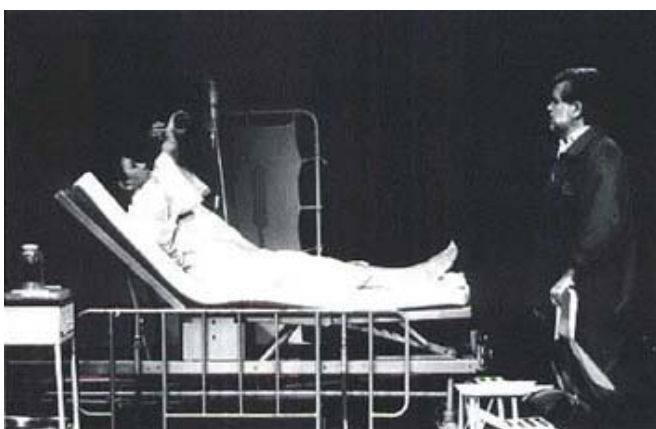


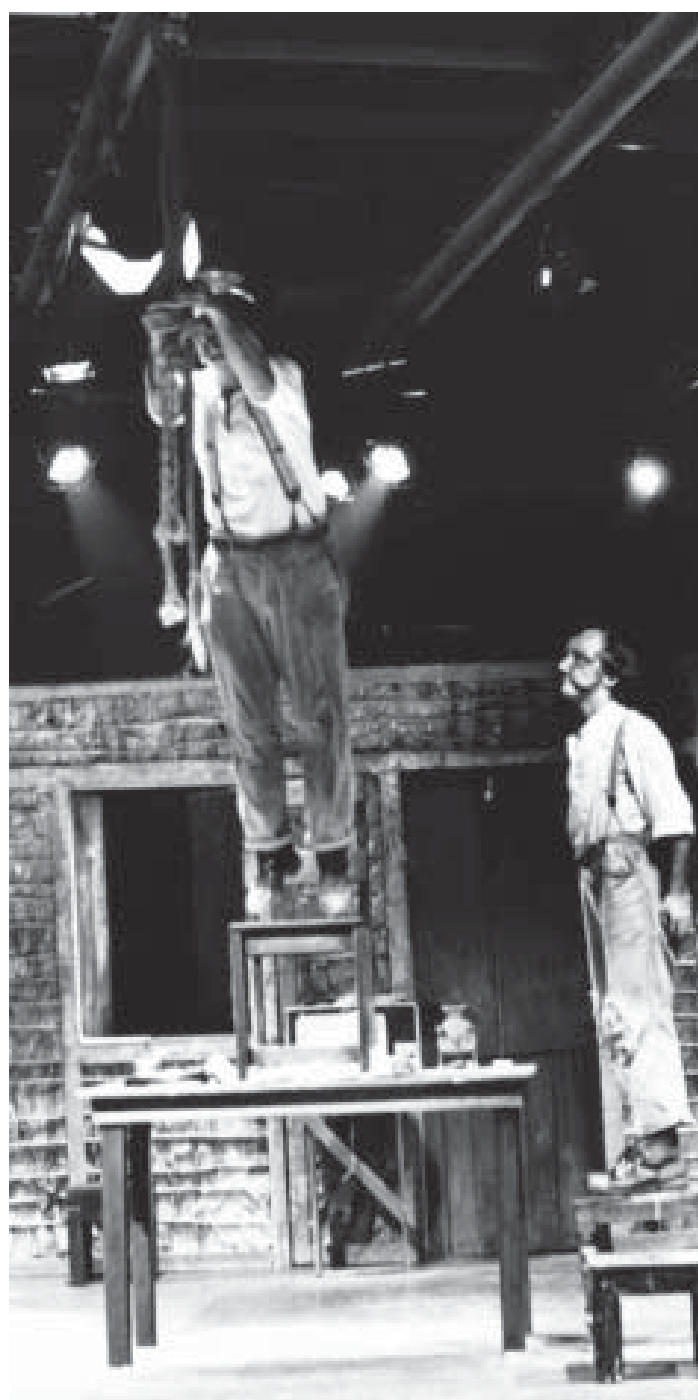
Vida de Eduardo II



COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA EM CO-PRODUÇÃO COM ICBA SALVADOR-BA
SETEMBRO-OUTUBRO '86 TEATRO SANTO ANTÔNIO







A Companhia de Teatro da UFBA
em co-produção com o ICBA
APRESENTA
**QUASE UM
HAMLET**
Tragicomédia de KLAUS MAZOH



Márcio Meirelles



“Eu precisava fazer um teatro com sotaque baiano”

Márcio Meirelles relata que seu primeiro contato com o teatro se deu através de uma amiga de sua mãe, Jurema Penna, atriz que sempre freqüentava sua casa. Tinha nove anos de idade e o fato de sua mãe ajudar na produção do espetáculo da amiga fazia com que ele acompanhasse os ensaios e se relacionasse com o universo interno dos palcos. “Isso me fascinou muito, então eu escrevi uma peça e encenei em casa”.

Mas considera que “isso é uma coisa que toda criança faz”. Seu interesse maior, confessa, era pelas artes plásticas. “Eu desenhava e pintava muito”. Além disso, aos 17 anos já nutria um fascínio pelo gênero performance, que no início da década de 1970 mobilizava muitos artistas brasileiros. “Foi quando eu comecei a pesquisar um pouco sobre as vanguardas européias”. A programação do ICBA, através da exibição de filmes expressionistas teria contribuído para atender seus novos interesses. E conta como chegou ao teatro.

Eu tinha 17 anos quando entrei para o curso de arquitetura da Universidade Federal da Bahia, em 1972. Através do Diretório Central dos Estudantes - DCE, tava se formando o CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) e João Augusto⁹ ajudava muito. A gente ia pro Vila Velha, fazia reuniões, fazia eventos. Aí a gente formou um grupo de teatro misto. Sérgio Farias era desse grupo, Aninha Franco, eu, Rogério Menezes – Ângela Andrade e Luiz Marfuz, que eram de administração – e aí foram surgindo grupos nas Faculdades, muito organizados em torno do CUCA, do DCE... A gente fez quatro peças, mas duas foram proibidas. Eram criações coletivas. Daí começou meu interesse pelo teatro como uma coisa real, como uma arma política, não foi um interesse estético a princípio.

Um convite de Jurema Penna para participar como ator de uma peça para crianças, nesse meio tempo, o aproximou do teatro “mais profissional”, conta. Logo depois “fui cuidar desse lado do artista

⁹ João Augusto foi Professor da Escola de Teatro da UFBA, que no ano de 1959, liderou um grupo de alunos que rompeu com a Escola e fundou a Sociedade Teatro dos Novos. Através dessa iniciativa, em 1964, foi fundado o Teatro Vila Velha, que comemorou 40 anos de fundação em 2004.

plástico. Fiz uma exposição que era quase uma instalação, no *foyer* do Teatro Castro Alves”.

Após cursar três semestres de arquitetura transferiu-se para a Escola de Belas Artes, onde deu início ao curso de artes plásticas, que também não chegou a concluir.

Em 1975 muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde voltou a trabalhar como ator, fez desfile de modas, cenários e figurinos. Um ano após, retorna a Salvador para fundar, junto com Maria Eugênia Millet e Jorge Santori, o grupo Avelãz y Avestruz.

E foi especificamente pra isso que eu voltei. Eu e Maria Eugênia já tínhamos o projeto de adaptar Rapunzel para o público adulto e depois de feita a adaptação, eu voltei pra dirigir. A gente formou um grupo com Hebe Alves, Jorge Santori, Vilma Florentino... Aí começa a minha experiência como diretor mesmo. Mas eu tive que atuar também, porque o cara que fazia o príncipe acabou indo embora, e eu tive que assumir o papel.

Através do Grupo Avelãz y Avestruz, começa então sua relação com a dramaturgia de língua alemã. O Grupo desempenha um importante papel na cena teatral soteropolitana, de 1976 a 1983. Meirelles exerceu, entre outras, as funções de coordenador, diretor, figurinista, adaptador e cenógrafo. E reconstituiu assim sua aventura coletiva:

Ficou uma experiência muito profunda, foi a escola de todos nós. Hebe Alves tava entrando pra Escola de Teatro na época, mas nenhum de nós tinha um histórico com o teatro, forte, sólido. Uns tinham feito alguma coisa, outros não tinham feito nada e assim a gente foi se juntando, agregando pessoas, algumas se fixaram, outros desistiram de fazer teatro. Era uma época muito legal, na época da montagem de *Salomé* tinha muita gente que tava começando, como Luiz Marfuz, Fernando Guerreiro, Rita Assemany...

Eu fazia figurinos para o curso livre do Teatro Castro Alves - TCA. A gente tinha muito trânsito. Quando chegou a época de *Macbeth*, que foi no TCA também, a gente se juntou a Matilde Matos, que gostava do trabalho da gente, alugamos uma casa na rua da Paciência, no Rio Vermelho, que se chamava Fábrica, e nessa época a gente fez contato com o ICBA, adaptou e montou *Alta Áustria*. Depois a gente fundou a Charanga Lítero Musical Amigos de Pagú, quando fizemos versões anárquicas. Era uma loucura. Juntava-se um bocado de gente que se fantasiava, se pintava e ia pra rua fazer performance. Era uma loucura e era muito divertido. Isso gerou os dois espetáculos infantis do grupo.

Após a dispersão do grupo, em 1984, Meirelles recebe o convite para trabalhar na TV Educativa, emissora estatal que iniciava suas atividades. “Entrei como cenógrafo e era diretor do núcleo de cenografia e figurino”. Depois de ter organizado este setor, atuou também como diretor de elenco de um programa que se chamava TV Eclipse. “Eram clips feitos a partir de poemas. E era bacana. Foi uma experiência muito legal porque nós não tínhamos experiência de televisão, mas criamos algumas coisas muito legais”.

Enquanto trabalhava na TVE, recebeu uma bolsa para trabalhar com um grupo de teatro, para se aperfeiçoar em Nova Iorque. Ele resume assim essa experiência:

Eu fui trabalhar com esse grupo e era pra ficar nove meses, mas eu só fiquei um mês. E voltei por razões pessoais, por causa dos meus filhos que estavam muito pequenos. Eu vi que era impraticável levar os dois pra lá, mas também, principalmente, porque eu via que aquele teatro que se estava fazendo lá não era o que eu queria fazer na vida.

E o que foi mais importante foi o fato de perceber isso. Que eu precisava fazer um teatro que só pudesse ser feito aqui. Que não adiantava ficar aprendendo a fazer teatro como americano ou como europeu. Descobri que o teatro americano e o teatro europeu são fortes porque eles são fruto de uma cultura que reflete e alimenta essa cultura. E eu precisava fazer um teatro com sotaque baiano, com o sotaque daqui.

Ao retornar dos Estados Unidos, Meirelles junta-se novamente a antigos aliados como Ângela Andrade, Isa Trigo, Chica Carelli, Maria Eugênia Millet, entre outros, e cria o Projeto Teatro. “Era um projeto pra fazer um teatro que fosse baiano. A gente foi até à Fundação Gregório de Matos e eles compraram a idéia. Fizemos então o espetáculo *Gregório de Mattos de Guerras*, num circo, em 1986”.

Esse Projeto Teatro foi o trampolim pra chegar ao Bando de Teatro Olodum. Porque como *Gregório* era sobre a construção da cidade da Bahia, uma metáfora sobre a construção da identidade brasileira, eu me aproximei, pela primeira vez, no palco, dessa cultura afro-baiana, das manifestações culturais negras, da história dos negros na Bahia. E aí era uma coisa estranha pra mim, com a minha formação – que como a de todo brasileiro da classe média era de influência greco-romana – entrar em contato com aquelas coisas do candomblé, do carnaval, que até então era uma coisa exótica. E eu não queria entrar nesse universo como gringo. Então, me aproximei de muitas pessoas, de Valdina Pinto, o que foi muito importante. Ela chegava nos ensaios e dizia, “ta tudo errado, muda tudo”. E eu mudava, ia seguindo o conselho dos mais velhos. Aprendi muito com isso e a comunidade negra ficou satisfeita com o que viu no espetáculo. E a minha relação com o Ilê Ayê, com o Olodum também foi se iniciando.

Após a realização deste espetáculo foi convidado para ser diretor do Teatro Castro Alves, onde considera ter aprendido muito sobre administração. Foi uma época em que se distanciou um pouco mais dos seus processos criativos. Mas tinha o compromisso consigo próprio de realizar ao menos uma encenação por ano. Em 1989, os principais integrantes do Avelãz y Avestruz e o grupo carioca Lanavevá se encontram para realizar a montagem de *Lulu*, de Frank Wedekind.

Desimpedido da administração do Teatro Castro Alves, em 1990, volta a perseguir seu sonho de realizar um teatro com a “cor local”. O Olodum, bloco carnavalesco de afro-descendentes e grupo musical, vivia a época de sua consagração musical e queria também investir em dança e teatro. João Jorge, diretor do grupo, já era conhecedor do desejo de Meirelles. “Aí juntou a vontade do Olodum com a minha vontade”.

Junto com Chica Carelli e Maria Eugênia, companheiras inseparáveis, fizeram uma audição pública para atores. Dava-se início, assim, a uma história ímpar do teatro baiano, a do Bando de Teatro Olodum, que foi registrada com detalhes através de uma publicação comemorativa dos 10 anos, organizada pelo jornalista Marcos Uzel (2003).

“Com o Bando tive que desconstruir tudo que eu tinha construído e construir de outra forma. Tive que usar muito o que eu tinha aprendido antes do Avelãz, com o teatro universitário. Tive que voltar a fazer um teatro mais político”.

Ainda no ano de 1990, foi convidado pelo diretor do Instituto Goethe em Salvador para participar do Colóquio de Teatro Brasil-Alemanha, realizado na Casa de Culturas do Mundo, na cidade de Berlim.

Esse era apenas mais um episódio de sua relação com a cultura alemã, que tivera início na década de 1970 e que viria promover outros encontros culturais memoráveis:

Em 1992 fez a co-direção da montagem empreendida por Lucélia Santos, para *Sonhos de uma noite de verão*, na primeira incursão do cineasta Werner Herzog no teatro;

Com Heiner Goebbels, no mesmo ano, também fez a co-direção, para a versão brasileira de *Prometeu*, da qual Heiner Mueller, autor da peça radiofônica adaptada para o teatro participaria como ator. “Mas ficou doente e não veio”;

Com Goebbels, voltaria a trabalhar em 1993 na montagem de outro texto de Heiner Mueller, *Medeamaterial*. Esteve na Alemanha, para discutir os rumos da encenação, com o próprio autor.

Em 1999, novamente na Alemanha, encontra-se com o Peter Palitzsch a quem propõe parceria na montagem de *Fatzer*, texto inacabado de Brecht e organizado por Heiner Mueller, que foi encenado sob o título *Material Fatzer*. Palitzsch veio a Salvador onde ministrou uma oficina de preparação para a montagem.

A relação com estes encenadores transforma-se numa “via de mão dupla” e nos últimos anos o Teatro Vila Velha tem recebido estudantes alemães de teatro, indicados por Goebbels, para realizar estágios e pesquisas;

A alemã radicada no Brasil, Christine Röhrig, tem sido outra parceira de Meirelles nos processos de tradução dos textos de língua alemã para o português.

Paralelamente à consolidação do Bando de Teatro Olodum, nos primeiros anos da década de 1990, Meirelles e Ângela Andrade tornam-se membros da Sociedade Teatros dos Novos, e com o apoio de vários outros companheiros de percurso, ele promove o projeto de revitalização do Teatro Vila Velha, que atravessara a década de 1980, com muitas dificuldades financeiras e estruturais. A reforma do Teatro foi concluída em 1998.

Atualmente, junto com Chica Carelli, dirige o Vila, “um verdadeiro teatro popular”, como ele descreve, que abriga mais de 70 artistas divididos em cinco grupos. É no âmbito deste Teatro que tem desenvolvido não só suas encenações, como também “projetos de experimentação, pesquisa, reflexão e discussão”.

Meirelles é sem dúvida um dos encenadores baianos que conduz essa relação entre o teatro alemão e o teatro baiano de forma muito contundente e freqüente.

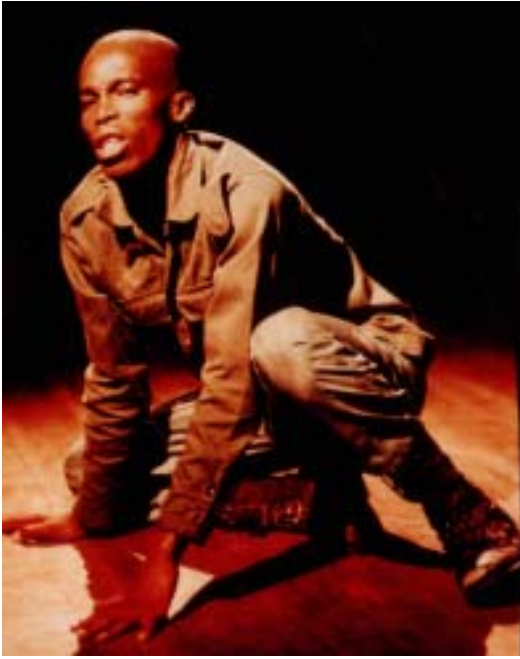
E ressalta a importância do apoio institucional dado pelo Instituto Goethe, para este diálogo cultural:

Eu acho que o papel do Instituto Goethe é determinante, porque ao tempo em que eles apresentam coisas, eles apóiam também as produções, as iniciativas locais. E numa terra onde você quase não tem patrocínio, não tem apoio de nada, se tem alguém que apóia caso você monte um texto alemão – e tem muita coisa boa – por que não fazê-lo?

Quando montamos *Dom Quixote*, por exemplo, fomos ao consulado da Espanha e de nada adiantou. Montamos do mesmo jeito, mas...

Os alemães têm uma dramaturgia poderosa, com uma tradição de séculos. E o ICBA foi fundamental pra eu conhecer essa dramaturgia.







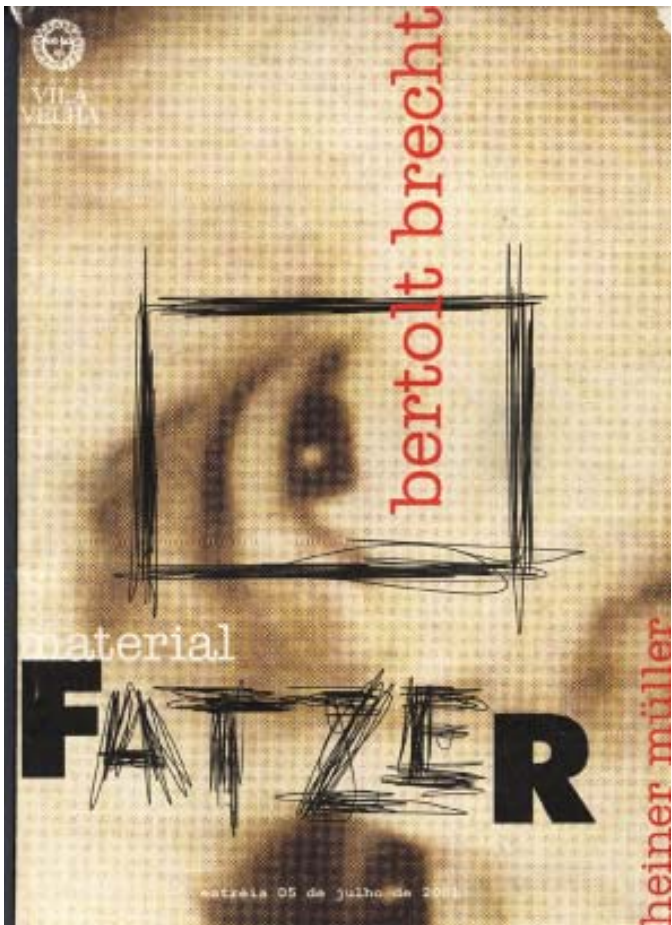
A COELBA APRESENTA

ÓPERA DE 3 REAIS

De Bertolt Brecht,
Kurt Weill
e Bando de Teatro
Olodum
setembro de 1998









LEITURAS DRAMÁTICAS
Direção Márcio Meirelles

sempre nas primeiras
segundas- e terças-feiras
do mês
20 horas - MEZZANINO
do NOVO VILA
entrada franca
4 e 5 de março: „BAAL“
1 e 2 de abril:
„UM HOMEM É UM
HOMEM“

**O QUE
O SR.
BRECHT
TEM A VER
COMIGO?**

CABARÉ DE AMOR
Direção Márcio Meirelles
TEATRO VILA VELHA NOVO
pré-estréia: 11 de abril às 21 horas
estréia: 12 de abril às 21 horas

Paulo Dourado



Paulo Dourado cursou direção teatral na Escola de Teatro da UFBA. Ingressou em 1974. Paralelamente estudava música na Universidade Católica. Diz ter hesitado entre o teatro e a música. “Hoje eu poderia ser um violonista clássico”. Mas não conseguia se imaginar solitário, cinco ou seis horas por dia treinando violão. Acabou por abandonar o curso de música.

Ele diz não saber exatamente porque estudou teatro, mas contou como – de forma aventureira – se envolveu com as artes cênicas:

Eu era muito menino e fui passar férias em Juazeiro, onde minha família, meu pai, tinha fazenda. Eu morava aqui em Salvador. Com 16 anos achei que já podia ir pra lá sozinho. Lá encontrei meus amigos juazeirenses, todo mundo metido a artista, se queixando que não tinha nada pra fazer.

Numa madrugada, nós estávamos sentados, conversando, aquelas conversas de adolescentes, madrugada adentro, pra mudar o mundo etc. E um dos malucos lá de Juazeiro disse: “Vamos fazer uma peça de teatro?” Nós dissemos, “Vamos, como não?!!!”.

E assim começa meu envolvimento com o teatro. Nós achávamos que podíamos fazer tudo melhor que qualquer um, em qualquer momento da humanidade. E assim fizemos uma peça que foi um sucesso retumbante, o que pra nós era muito natural, já que nós éramos gênios extraordinários.

O texto foi criado, interpretado e dirigido por nós. Eu fazia um dos personagens principais e meio que dirigi mais que os outros.

Nos apresentamos em Santo Amaro também.

Antes disso, afirma não ter tido relação com o teatro, nem mesmo como espectador. Mas se lembra que em casa, sua irmã, Regina Dourado, “já era meio que atriz, já andava descalça pela rua Chile, com flor no pé, com flor no cabelo”. Seu outro irmão também já havia se envolvido com uns experimentos no Teatro Castro Alves, promovidos por um diretor argentino, Ariman, “que fez uma montagem de *Macbeth*, matando um bode no palco. E eu acompanhava isso de longe”, em 1970.

Não tem uma lembrança muito produtiva dos tempos na Universidade, como aluno. “Eu era muito estranho, era meio menino, não tinha uma vida teatral”. Acha que a Escola, na época sob a direção de José Possi Neto, especialmente se comparada aos tempos de hoje, era meio confusa, meio bagunçada em termos acadêmicos. “A Escola, desse ponto de vista de formação, de organização, em termos de seriedade, melhorou muito. Não que Possi não fosse sério. Ele era seríssimo como artista, mas o que ele fazia muito bem eram os espetáculos”.

Considera que não foi muito atuante nesse período. Participou como ator da montagem de graduação de Gildásio Leite, como diretor e instrumentista na montagem para crianças, *Histórias de lenços e ventos*, do paulista Ilo Krugli, que conquistou o prêmio SNT (Serviço Nacional de Teatro). Foi também assistente de direção da montagem *O meio do mundo*, de Sírio Bocanera Jr., dirigida por Roberto Wagner Leite (Ticão, como era mais conhecido).

E esse trabalho com Ticão me valeu o convite para trabalhar no curso livre do Teatro Castro Alves. E no primeiro curso eu já comecei como diretor. Eu tinha 24 anos e metade dos alunos eram mais velhos que eu. E eu nunca tinha feito nenhuma grande peça. Aí foi então que eu comecei de fato minha carreira profissional. A primeira montagem foi *Apesar de tudo a terra se move* (1979), que era uma coletânea de textos de Brecht. Foi meu primeiro contato com a dramaturgia de língua alemã. Foi uma coletânea organizada por mim e por Cleise Mendes. Nossa parceria já tinha começado na minha montagem de graduação chamada *Labirinto*, quando ela fez uma adaptação de três contos de Jorge Luis Borges.

Como espectador, Dourado lembra que algumas montagens de textos de língua alemã o marcaram profundamente. Em uma de suas primeiras idas ao teatro assistiu *A exceção e a regra*, dirigida por Ewald Hackler.

Eu conhecia um dos atores, Beto, que me convidou. Tinha uma música impressionante. Lindenberg fazia com instrumentos de brinquedo. Isso me impressionou muitíssimo na época. Eu era adolescente. Era surpreendente. Tinha uma bateria, percussão, pratos. Era uma montagem muito estranha, mas muito interessante.

Uma outra montagem extremamente interessante que eu vi foi a de Maria Padilha. Ela era a atriz principal e fizeram no ICBA uma montagem que se chamava *Happy End*. Mas não era a montagem integral de *Happy End*, de Brecht. Eles misturaram trechos de *Três Vinténs* e outras peças. Essa montagem era brilhante. Maria Padilha era de um grupo de teatro paulista, que se não me engano se chamava Pessoal do Victor. Eles fizeram a peça *Victor e as crianças*, que era uma peça estranha, estrambólica, alemã, que fez um sucesso danado. E foi como pessoal do Victor que eles vieram aqui e fizeram duas peças alemãs. Uma era Weddekind, *O despertar da primavera*, uma versão extraordinária, muito boa e esse Brecht, que pra mim foi o Brecht definitivo, que me marcou. E vi também o *Homem é Homem*. Aqui botaram esse título, mas a tradução deveria ser *Um homem é um homem*.

Era uma produção do ICBA, que viajou pra São Paulo, foi bem, fez sucesso, era muito impressionante. Porém, tanto em *A exceção* quanto em *O homem*, acho, tinha essa coisa da forma distorcida de Brecht. Porque Brecht distorce tudo, deforma tudo, diz tudo enviesadamente, ele nunca diz as coisas

com clareza. Então, o diretor tem que ter muito cuidado, senão fica parecendo uma maluquice sem pé nem cabeça. E essas duas montagens tinham um pouco disso. Por isso que eu gostei do *Happy End*, porque era uma coisa jovem, com espírito jazzístico.

Conheceu o Heiner Mueller quando ele esteve na Bahia. “Tive essa honra”. O considera um grande autor. “Era o maior dramaturgo vivo entre Eugênio Barba e outros”. Assistiu ao *Quartet* de sua autoria, montagem dirigida por Gerald Thomas, com Sérgio Brito e Tônia Carreiro. “Eu gostei muito, me impressionou muito. Foi a única coisa do Heiner Müller que eu gostei”.

Assistiu também a uma encenação do Peter Palitzsch¹⁰ que considera muito boa. “Ele montou no Rio com atores brasileiros. É inesquecível. Foi muito impressionante”.

Entre os textos de língua alemã que encenou, além de *Sr Putilla e seu criado Matti e O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, inclui *A Caverna* de Walter Smetak¹¹, um suíço alemão que fez várias peças, poesias, “com uma estrutura estranha, não convencional. Embora ele escrevesse em português, aquilo não era português”.

Sobre seu interesse por outros dramaturgos, respondeu: “Eu sou meio ignorante e tenho um certo desprezo pela literatura dramática. Eu nunca montei nenhum grande autor, nunca estudei muito isso, nem me interessa essas coisas de antigamente”.

E esclarece as razões do seu interesse por Brecht:

Eu tenho compromisso com o Brecht, meu amigo, que está comigo há mil anos, meu mestre. E do mesmo modo que eu o amo, que eu aprendi a vê-lo, quero que o público também o veja. Por isso eu tenho que traduzi-lo. Fazer a tradução dele o mais atraente, o mais bela possível, pra chegar a ele, sem deixar de ser ele.

Pra mim o teatro sempre foi um veículo, um instrumento de ação. Eu me sinto mais um homem de cultura, fazedor de eventos, que um homem de teatro.

Eu gosto dessa mentalidade da festa, do evento, do ritual, do velho ritual de Dionísio. Mais disso do que de um teatro de virtuosismo. Eu gosto de teatro simples, objetivo, com conteúdo claro, com idéias muito claras, de um teatro brechtiano.

Eu faço um esforço danado pra ser um encenador com o espírito artaudiano, no sentido da peste, e brechtiano no sentido de que o espetáculo tem que trazer algo pra cabeça. Não termina ali no momento em que acaba. Que você leve algo pra casa, alguma inquietação, alguma questão. Não apenas essa questão emocional, mas que você leve um incômodo, um desconforto qualquer, que você vá resolver lá adiante.

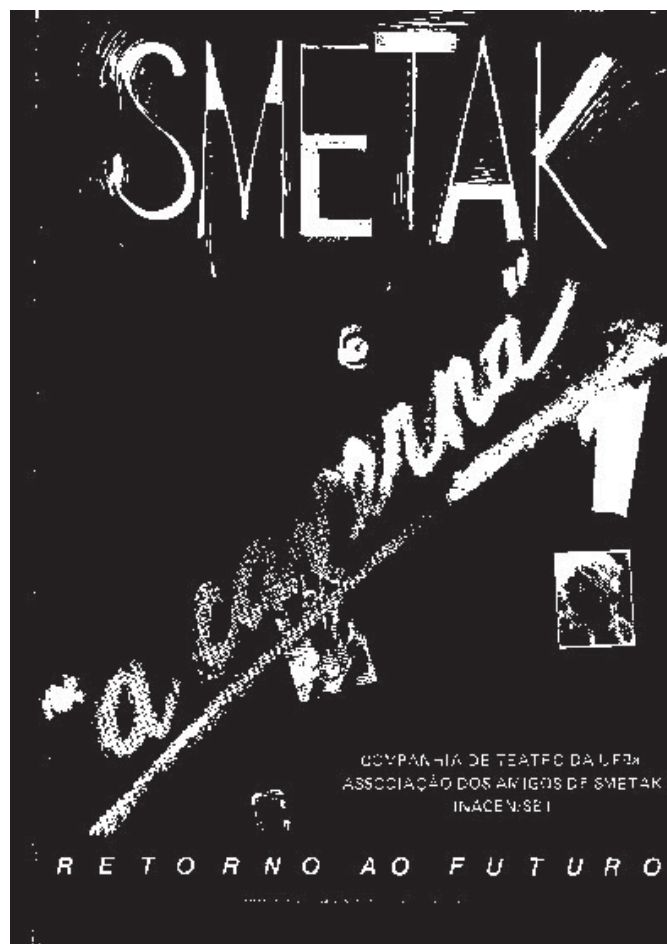
E Brecht é sempre aquele cara que vai levar a inquietude, que vai fazer o teatro, que é drama, é conflito de idéias. Ele vai sempre trazer o desconforto. É um artista que quer construir, quer semear o desconforto, quer ofender, quer provocar o público.

¹⁰ Provavelmente Dourado se refere à montagem intitulada *A verdadeira vida de Jonas Wenka*, realizada com o Grupo Tapa, em 1986, a partir dos fragmentos de “Geherda”, texto inacabado de Brecht, que até então nunca havia sido montado.

¹¹ Walter Smetak foi um músico que chegou ao Brasil em 1937, vindo de Zurique. Viveu por muitos anos em Porto Alegre e em 1957 veio para a Bahia e foi um dos responsáveis pela fundação da Escola de Música da UFBA. Artista inquieto, passeava pelos diferentes setores da arte.

Considera que esse “espírito” brechtiano esteja presente nas encenações baianas como *A Bofetada*, *Os Cafajestes* e *Recital da novíssima poesia baiana*, que conseguiram atrair um grande número de espectadores em todo o Brasil, a partir do início da década de 1990.

Como a maioria dos encenadores baianos aqui perfilados, acha determinante o papel do ICBA no contexto cultural de Salvador, por promover “um movimento realmente muito bacana em torno do cinema, teatro e música”.



S R P U N T I L L A

Cas De Teatro Da UFPA Direção Paulo Dourado

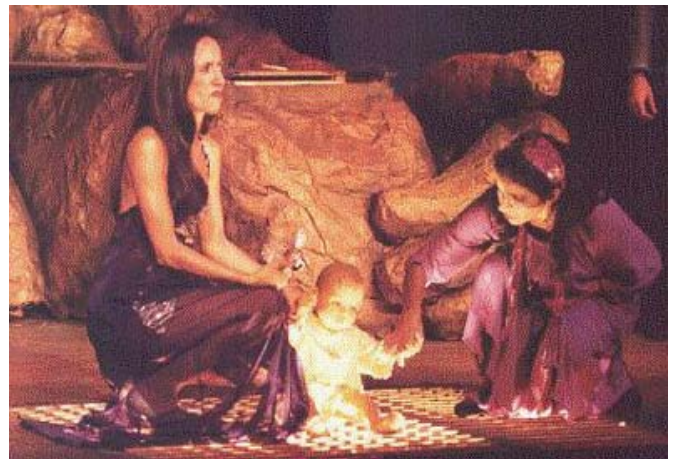
B R E C H T

ILUNDO
 YAMARA RODRIGUES
 FRANK MENDES
 JAM RODRIGUES
 DEBORAH ROCHA
 MARIANA VARGAS
 GONÇALO GONÇALO
 FÁBIO PINHEIRO
 JORGE GASTÃO
 LINDA FERREIRA

Teatro Santo Antonio
 Out/87
 21:00 Hs

R I A D O M A T T I

Apóio Cultural: COLABORAÇÃO: IMPRESSORA BOCHA



Deolindo Checcucci



Para Checcucci, suas experiências da infância, como a participação nas dramatizações em datas comemorativas do colégio onde estudou na cidade de Jequié, foram determinantes para sua opção pelo teatro.

Mudou-se para a cidade de Feira de Santana aos 16 anos de idade e continuou a fazer teatro, só que desta vez, “já era um teatro mais comprometido politicamente”. Era a época da ditadura militar e o teatro era uma forma de resistência. “Nós montávamos textos de Dias Gomes, Albert Camus, Maria Clara Machado...

As apresentações eram feitas em cinemas, no palco do colégio Santanópolis ou na Sociedade Euterpe – num salão que era transformado em arena, já que a cidade não dispunha de teatros.

Em 1968 muda-se novamente, desta vez para Salvador, com o objetivo de fazer o curso clássico, de formação secundária. “Não queria fazer

o científico, pois eu não tinha nada a ver com química, física e me dava bem melhor com inglês francês, sociologia, enfim, com a área de humanas”.

Em Salvador, recebe o convite de Carlos Petrovich e Lia Robatto, para trabalhar como ator e dançarino. Ambos já o tinham dirigido em Feira de Santana.

Em 1969, montou seu primeiro espetáculo para crianças, em Salvador, que “teve uma ótima repercussão”. Era *A Bela Adormecida*, com texto adaptado por Raimundo Blumetti, com inspiração no movimento tropicalista e trilha sonora de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

No mesmo ano encenou *O futuro está nos ovos*, texto de Fernando Arrabal.

Ambas as montagens ganharam o prêmio oferecido na época pelo jornal Diário de Notícias, de melhor diretor e melhor espetáculo, relembra orgulhoso.

Também nessa época, lembra-se especialmente de uma montagem de *Woizeck*, de Georg Büchner, encenado por um grupo argentino e apresentado no Teatro Vila Velha.

“Não só a montagem mas também o Büchner, enquanto autor me impressionou muito. Tanto que,

anos mais tarde, nós fizemos uma adaptação do *Leonce e Lena*, para crianças, quando eu fiz a cenografia e o figurino e Yumara Rodrigues dirigiu”.

Explorando o estilo teatro de revista seguiram-se algumas experiências como a encenação de *Nosso céu tem mais estrelas* e muitos espetáculos para crianças e adolescentes. No repertório, textos de Silvia Ortoff, Cleise Mendes, Chico Buarque, Maria Idalina, Haydil Linhares, Aninha Franco e alguns de autoria própria.

Ingressa como aluno na Escola de Teatro da UFBA em 1976, com uma experiência já acumulada como ator, diretor, autor e encenador. Fora incentivado pela professora Dulce Aquino, que acreditava também em seu potencial como professor.

Em 1981, já como professor da Escola, foi para os Estados Unidos realizar seu mestrado em direção teatral, na universidade de Lawrence, onde ficou por três anos.

A relação inevitável com Bertolt Brecht perpassa sua experiência nos anos 70, por motivos que ele esclareceu:

Era um teatro muito discutido e muito valorizado na medida em que ele era um marxista, tinha toda essa teoria do teatro dialético, com tese, síntese e antítese. E era um teatro que falava das questões que envolviam o homem e suas questões sociais e políticas. Como teórico foi muito importante para nós todos que emergimos nessa época.

Era uma época em que se fazia teatro por ideologia, mas também na qual se percebeu que a ideologia pura e simplesmente não era bastante. Era importante adicionar uma perspectiva profissional a essa ideologia. “Nós queríamos viver disso. E aí vieram várias questões relacionadas à produção”, argumenta.

A partir de então as pessoas passaram a buscar a profissionalização do teatro. Acredita que este tenha sido um dos motivos, entre tantos outros, que contribuíram para que o humor retornasse aos palcos baianos, o que colaborou para uma presença maior do público.

Cita como exemplo, a montagem que dirigiu, feita a partir de textos de Gregório de Mattos, organizados por ele e Cleise Mendes, que se chamava *Bocas do inferno*, em 1979.

Relata que era um espetáculo extremamente crítico, mas, ao mesmo tempo, com muito bom humor, no formato de teatro de revista. “Dentro de uma linha mais popular. Não era um espetáculo hermético feito apenas para os amigos que tinham a mesma ideologia”.

Foi um espetáculo apresentado num circo, especialmente armado para este fim, com capacidade para 2000 pessoas, que permaneceu dois meses em cartaz.

Lembra que nestes anos havia um preconceito contra o teatro comercial, contra o teatro que quisesse trazer público. “O que fazia sucesso era sinônimo de alienação”.

Quando ministrava o Curso Livre promovido pela Escola de Teatro, no início de década de 1990, à procura de um texto para montar o espetáculo de conclusão comum a estes processos, escolheu *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. Encomendou uma adaptação do texto ao também encenador Paulo Atto. A montagem, contudo, por motivos diversos, não foi realizada com os alunos do curso.

Em 1995, porém, retoma o projeto. Numa oficina de cenografia promovida pelo Instituto Goethe,

ministrada por um cenógrafo alemão, o artista plástico Euro Pires concebe o cenário para a montagem, tendo o teatro do ICBA como referência, aonde o espetáculo viria a ser encenado.

Com inspiração nas palafitas da antiga favela dos alagados na Baía de Todos os Santos, o cenário fazia uma alusão à iminência, à possibilidade de afundarmos na lama a qualquer instante, revela.

Checcucci acha que o cenário foi uma das grandes realizações do espetáculo, especialmente por sua disposição que misturava atores e público. “Isso foi muito bom para que o espetáculo respirasse junto com a platéia”.

A encenação que contou com um grande e experiente elenco foi bem recebida por público e crítica, tendo recebido os prêmios de melhor direção e de melhor espetáculo daquele ano. Mas, apesar disso, e de ter cumprido duas temporadas bem frequentadas, lamenta que projetos como estes tenham que ser interrompidos prematuramente, que não exista uma política cultural mais eficiente para a cidade. E comenta os benefícios de sua relação com a dramaturgia e com a teoria de Brecht:

Tem alguns espetáculos que se a gente pudesse teria sempre no repertório, estaria sempre em cartaz. Entre as minhas montagens, *Eu, Brecht e Na selva das cidades* seriam dois deles. Mas infelizmente a questão financeira, a dificuldade de produção impede.

A maior contribuição que Brecht me deu foi a idéia de simplificar. A idéia de concentrar o trabalho de interpretação no ator, fugir de um estilo realista e jogar a máscara imaginária da platéia, sugerir ambientações, não manter esse compromisso com a reprodução exata da realidade, quebrar essa quarta parede. Essa é a coisa mais forte que fica para mim e hoje em dia independentemente de ser uma encenação de texto de Brecht ou não, eu tenho isso para as minhas encenações.

Em 1997, a convite do Instituto Goethe, viaja para as cidades de Berlim, Hamburgo, Leipzig e Munique, quando visitou alguns teatros dessas cidades e assistiu a algumas encenações. Descreveu suas impressões:

Com a minha ida para a Alemanha eu fiquei muito surpreso, posso dizer, porque eles têm uma estrutura tão bem organizada e as pessoas produzindo com condições tão ideais que não tem nada a ver com o Brasil, onde a produção artístico-cultural não tem a mesma importância.

As pessoas têm o teatro lá como prioridade, como ir ao supermercado, como fazer algo importante. Têm um respeito maior. Comparando ao modo como fazemos teatro aqui, podemos nos considerar heróis.

Alguns espetáculos me agradaram, outros me incomodaram pelo excesso de experimentação. Eu gostei muito do trabalho do Grip's Theater e das montagens deles.

Estou certo de que se tivesse ficado lá por mais tempo teria descoberto outras coisas interessantes.

Ao retornar da Alemanha, propõe ao diretor do Instituto Goethe a comemoração do centenário de nascimento de Bertolt Brecht. Era o diretor da Escola de Teatro da UFBA nesta época e mobilizou vários outros encenadores. A parceria resultou em três montagens: *O círculo de giz caucasiano*, dirigida por Paulo

Dourado, *Mãe Coragem*, dirigida por Luiz Marfuz e *Eu, Brecht*, dirigida por ele próprio. Justificou sua escolha por uma colagem de textos organizada por Cleise Mendes, em lugar de um texto dramático já existente:

Como era a comemoração dos cem anos de seu nascimento, achei que ele deveria falar na primeira pessoa sobre a vida dele, as idéias dele, os trabalhos que ele fez, as peças que ele escreveu, sobre o que ele pensava do mundo. Daí surgiu a idéia da colagem. Eu e Cleise trabalhamos nesse sentido, de pegar Brecht desde sua primeira obra, *Baal*, um texto mais expressionista, até o Brecht mais atual, passando pelo Brecht engajado politicamente, o Brecht do teatro épico... Enfim, mostrar não só suas peças como também nos aproximar mais dele, fazer um perfil.

Foi uma montagem realizada ao ar livre numa atmosfera acolhedora e despojada.

Recorda que a única dificuldade advinda de seus empreendimentos com textos estrangeiros, especialmente no caso de Bertolt Brecht, residiu na liberação dos direitos autorais. Diz estar consciente e crê que sejam justos os valores praticados para obtenção destes direitos. Mas no caso do Brasil, que não dispõe da mesma infra-estrutura de onde os textos foram produzidos, cujas condições de produção são quase sempre precárias, isso se torna praticamente inviável, argumenta.

Além disso, no caso de Brecht, vê como contradição ao que ele próprio desejava para o seu teatro, o fato de ser exigida fidelidade aos textos e às músicas originais.

Mas, apesar disso, diz não ter se prendido a estas limitações. “Eu tive muita liberdade nas encenações dos textos de Brecht”, comemora.

Checucci associa a motivos como estes o fato de encenar com muito mais freqüência os textos de sua própria autoria. Além disso, acha importante que o teatro se encarregue de apresentar os personagens históricos brasileiros ao seu público, o que ele tem feito com alguma freqüência. Gregório de Mattos, Castro Alves, Luiz Gonzaga e Maria Quitéria já foram personagens encenados por ele, como autor e/ou diretor.

Refere-se à qualidade dos textos dramáticos de língua alemã e lembra que chegou a promover um ciclo de leituras dramáticas como forma de divulgá-los, de incentivar suas montagens.

Foi também, direta ou indiretamente, responsável pela montagem de dois textos para crianças, enquanto era diretor da Escola: *Beto e Teca*, de Volker Ludwig, dirigido por Eduardo Woitizick e *Puxa Vida!* de Volker Ludwig e Reiner Lucker, dirigido por Teresa Costa Lima, Cláudio Simões e Celso Jr.

Destaca o importante papel da Escola de Teatro e da Cia de Teatro da UFBA no contexto das montagens de textos dramáticos estrangeiros, exatamente por não estarem preocupados com resultados comerciais, por não se submeterem às regras do mercado.

Diz não investir mais neste tipo de montagem por questões de ordem financeira, especialmente relacionadas aos direitos autorais. Mas, destaca que, neste sentido, a colaboração do Instituto Goethe tem sido determinante.

Estima que dentre as peças encenadas atualmente em Salvador, 70% seja de autores locais.

E por isso é partidário da idéia de se promover um intercâmbio dramático. “Seria ótimo se pudessemos levar nossos textos para fora como trazemos os textos de fora pra cá”, conclui.

NA SELVA DAS CIDADES

Bertolt Brecht

Adaptação e dramaturgia: PAULO ATTO

Direção: DEOLINDO CHIZZONCI

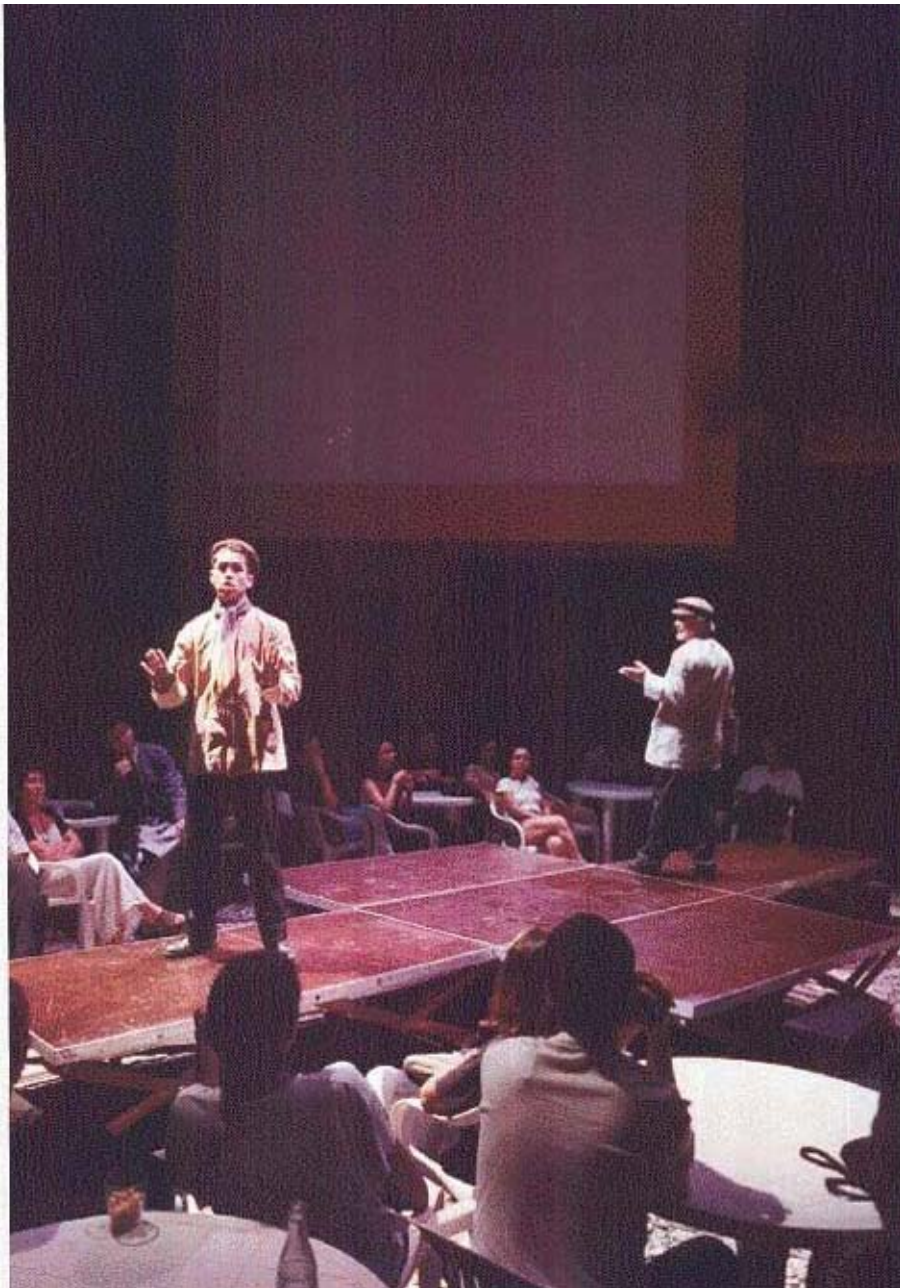
Elenco: FERNANDO FULCO, GIDEON ROSA, CRISTIANE MENDONÇA, JOANA SCHNITTMAR, MARCOS MACHADO, ISABELA MAITA, SERGIO FARIAS, YLLIO CEZZAR, BARBARA BORGIA, ALORI ANUNCIAÇÃO.

O espetáculo mostra o isolamento do indivíduo e a sua redução a instintos primitivos e bestiais, tendo como ponto de partida a civilização capitalista, numa luta onde não há vencedores nem vencidos e sem sobreviventes.



temporada sempre às quintas, sextas e sábados às 21 horas. / Ingressos: R\$ 18,- / Estudante R\$ 5,-
Produção: Compostos de Teatro da UFPA / Patrocínio: Instituto Cultural Brasil Alemanha.





Luiz Marfuz



A exemplo de outros encenadores e atores de sua geração, a experiência de Luiz Marfuz com o teatro se inicia no âmbito acadêmico, mas não da Escola de Teatro. Ele lembra que, excluindo a experiência com as dramatizações no colégio, na cidade do interior onde estudou, o que “detonou” mesmo sua vontade de fazer teatro foi a experiência na Universidade, quando ingressou para o curso de Administração, na UFBA, em 1972.

Como militante do movimento estudantil, através do Diretório Central dos Estudantes – DCE, “fundamos um grupo de teatro e a gente montou a primeira peça chamada *Cartão de ponto*”.

O contato com a dramaturgia e as idéias de Bertolt Brecht não demoraria a acontecer. “Começa com o meu primeiro trabalho como ator, em *Aquele que diz sim, aquele que diz não*”. Foi uma iniciativa de Rogério Menezes e não era uma montagem do Grupo de Administração e sim do grupo misto ligado ao Grupo de Psicologia.

Naquela época havia uma apropriação exagerada de Brecht, embora eu ache também que ele foi a grande referência teórica para o teatro universitário. Todos os trabalhos tinham essa estética com o narrador, com o distanciamento, falar pra platéia, o despojamento... Coisas que depois a gente foi estudar com mais profundidade, mas que lá apareciam de forma embrionária, com as cenas feitas por quadros. Tudo isso era muito presente no teatro universitário.

Era uma apropriação de Brecht para um contexto, para aquela conjuntura política, do teatro político, que a gente assumiu como um teatro de mensagem mesmo. Lembro-me que havia uma preocupação grande em citar a mensagem, de explicitar a mensagem do texto.

A gente lia coisas de Brecht, principalmente o que se referia aos conteúdos políticos – claro que em Brecht é difícil separar o político do estético – mas o que nos interessava eram suas posturas políticas. Havia grande apropriação dos textos de Brecht no Brasil, naquela época, e uma preocupação em contextualizá-los.

No caso do teatro universitário, isso era pra lá de exagerado. Era como se pegasse uma peça didática de Brecht e traduzisse o didatismo ainda mais.

Hoje, Marfuz considera que esta era uma atitude “muito pobre”. Argumenta que, atualmente, ninguém mais encena uma peça apenas por causa do seu conteúdo político-ideológico. Mas pondera que, numa época, quando não se podia dizer nada, não se podia fazer uma assembléia porque era proibido, o teatro ocupava sim o lugar de palco ideológico. “E era muito aclamado”, enfatiza. O êxito de uma montagem para aquele público dependia do que ela dizia. Ela tinha que estar na mão ou na contra-mão das correntes que lutavam contra a ditadura, contra o regime. “A legitimidade do teatro no meio universitário dependia disso”. Mas acredita que, desde então, “o público baiano começou a ver outras formas, a buscar uma melhor qualidade cênica”.

E, talvez para atender a esta busca, já fora da Universidade, Marfuz fundou o Teatro Carranca, grupo de teatro amador composto de pessoas que saíam da universidade, em sua maioria, profissionais liberais.

A partir de então, assume a função de diretor e estréia, também, como dramaturgo:

Por volta de 1976-77, fiz *Bodas de Prata*, que era um texto meu, que eu mesmo dirigi. Depois encenamos uma criação coletiva chamada *Solta minha orelha*.

Aí segui com *Língua de fogo*, em 1980-81, que tinha um elenco quase 100% negro. Talvez uma das primeiras peças com um elenco assim, aqui na Bahia. A peça se passava na África.

Seguiram-se alguns trabalhos pro curso livre, no Teatro Castro Alves, logo depois de Paulo Dourado. Era o quarto ou quinto curso livre. Cleise Mendes fez a adaptação de *Decamerão* e eu dirigi. Depois teve *Cabaré das Ilusões*, que foram três textos de Nelson Rodrigues – *Dorotéia*, *Álbum de família* e *Viúva, porém honesta*.

A partir daí eu tive um certo interregno, e novamente com o curso livre, montei *Sim, o universo de Arrabal*, já na Escola de Teatro da UFBA, em 1988.

Com *Solta minha orelha*, ressalva, procurava aproximar-se da corrente expressionista, inquietação especialmente provocada pela montagem de *Macunaíma*, de Antunes Filho, que o havia influenciado fortemente.

Após a montagem de *Sim*, em 1988, diz ter se encontrado com a música, “uma antiga paixão”. E apesar de não ser músico, lembra, passou a dirigir vários shows musicais.

Em 1993 retorna às encenações teatrais para reencontrar-se com Brecht, através da montagem de *O casamento do pequeno burguês*. Era um desejo que nutria há quase vinte anos, reflexo de um de seus contatos, como espectador, com as encenações de textos de língua alemã. Recorda que *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, com as atrizes Fernanda Montenegro e Renata Sorah, o tinha impressionado positivamente, mas,

com a montagem de Luiz Antonio Martinez Correa para *O casamento* eu fiquei alucinado.

Gostei muito daquela estética rasgada, anárquica. Quando eu vi a peça era num contexto político muito forte. O Corraa a re-contextualiza. Esta é uma das primeiras peças escritas por Brecht e você não pode falar ainda de um suporte ideológico redondo. É uma peça quase experimental dele. Mas eu me lembro de uma fala da discussão da madrinha com a noiva que dizia “Ah! Mas você se casou grávida” e a outra respondia “E você que é comunista”. Tinha umas coisas assim que pertenciam àquela época.

Eu vim montar o *Casamento* 20 anos depois e num formato diferente. Era um Brecht que me interessava muito por outra via. Pela via da farsa. Foi uma época em que eu tava sofrendo muito a influência de cineastas como Almodóvar, com suas cores fortes, berrantes... E eu trabalhei no *Casamento* com a coisa do *Kitsch*, do mau gosto, de trazer a peça pra região do subúrbio. Fiz a adaptação pra Bahia. Fui pra outra leitura.

Em 1998, já como professor da Escola de Teatro da UFBA, e em função da comemoração do centenário de nascimento de Brecht, surge nova proposta de encontro com o dramaturgo. *A Alma boa de set-suan* foi o texto proposto. Mas preferiu lançar-se num desafio maior e opta por *Mãe coragem*, que considera um texto muito difícil. Havia sido montado apenas uma vez no Brasil. Com o tratamento dramaturgicamente de Cleise Mendes, foi feita uma compactação do texto, mas ao contrário do *Casamento*, não se objetivava uma transposição local.

A gente manteve o distanciamento histórico da Guerra dos 30 anos. Era bem claro que a gente tava tratando daquele episódio entre católicos e protestantes. A gente não mexeu nisso. Tinha até como fazer uma adaptação. Mas foi uma escolha. Eu quis fazer um Brecht mais radical, com todo o procedimento de distanciamento de cena. Eu acho que usei ao máximo as possibilidades que Brecht apontava para a cena. Cortina meio-pau, ator falando ao microfone, som, projeção de slides. Tudo foi usado à exaustão. Busquei uma fidelidade pela radicalidade. O *Mãe coragem* foi mantido no seu contexto histórico, não foi transposto.

Marfuz crê que sua *Mãe Coragem* não tenha sido bem recebida. Diz ter compartilhado vários comentários sobre certa “frieza” da encenação, algo que ele próprio teria buscado. Hoje, distanciado, acredita ter havido “um excesso nos procedimentos dos recursos brechtianos. Se eu fosse remontar hoje eu retiraria esse excesso. Eu quis ser mais brechtiano que ele próprio”.

Acha positiva certa “irresponsabilidade” que os encenadores baianos têm em relação aos textos de Brecht e acredita que isso tenha promovido resultados felizes. “Eu acho que, no geral, os encenadores baianos têm uma liberdade muito grande diante dos textos de Brecht. E acho que isso é um valor”. Cita como exemplo as montagens *O círculo de giz caucasiano*, dirigida por Paulo Dourado, que “era uma versão bastante livre” e *Eu, Brecht*, dirigida por Deolindo Checucci, que “era uma colagem de textos mais livre ainda”.

Sente-se atraído também pela dramaturgia de Heiner Mueller e diz ter gostado da encenação de *Merlin*, de Tankred Dorst, dirigida por Carmen Paternostro. Mas, atualmente, sua “paixão mais recente” é o

universo do dramaturgo Samuel Becket. Além de sua recente encenação com diferentes textos deste que é um dos maiores representantes do gênero absurdo, Beckett é também o tema de sua tese de doutorado.

“Às vezes acho o Beckett mais alemão do que o Brecht. Talvez pelo fato de ter encenado tanto tempo no *Schiller Theater*”, especula e diverte-se. Os motivos seriam certa frieza, certa secura, que ele detecta especialmente em *Fragmentos do teatro*, que integra sua mais recente montagem. Refere-se a um episódio no qual uma das atrizes que representa um dos papéis, cujo pai é alemão, se deixou comover. A atmosfera da cena fez com que ela se reportasse às recordações paternas do período pós-guerra na Alemanha.

Já em Brecht, vê uma universalidade estupenda. Crê que isso aconteça pelo fato dele “beber” nas fontes do teatro elisabetano, do teatro nô, do coro grego, do teatro chinês, da bíblia, do teatro popular”.

Essa visão universal é o que faz com que a visão da cultura alemã não se imponha em sua obra, defende. E estes seriam os ingredientes que contribuem para que ele se torne o autor mais abraçado do mundo inteiro.

E exemplifica lembrando que, mesmo um texto como *O Terceiro Reich*, sobre uma realidade tão alemã, faz com que você pense que isso poderia estar aqui. “Ele tem a capacidade de fazer essa transposição. De manter um caldo dessa cultura alemã e ao mesmo tempo dialogar com o mundo”.

Acredita que o “namoro” do teatro alemão com a Bahia, apesar de ser freqüentemente reportado à década de 1970, de ser “muito datado” continua muito forte:

Se você pegar, por exemplo, as montagens no Núcleo do Teatro Castro Alves, você vai perceber quantos autores e quantos diretores passaram por lá. Você tem a Nehle Frank, a *Medéia* do Hans Ulrich Becker, o Harald Weiss. O Hackler, que está aí há muito mais tempo. Pessoas que saem daqui pra estudar teatro lá. Tem o Márcio Meirelles, que tem uma ligação forte, trouxe *Medeamaterial* do Heiner Müller, está sempre montando coisas de autores alemães. Enfim, tem uma troca muito boa.

de Bertolt Brecht

O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ

direção Luiz Marfuz

Um banquete de casamento: é o palco para a revelação das contradições morais de uma família classe média, onde predominam o humor, o grotesco e a poesia.

Cenário: Márcio Meirelles; Figurinos sob supervisão de Lúcia Aguiar; Adereços: Ivana Calumbi; Direção Musical: Alfredo Barros; Iluminação: Marcelo Marfuz; Assistente de Direção: Paulo Henrique Alcântara; Direção Geral: Luiz Marfuz

Teatro do ICBA
de 03 a 27 de março
Quinta a Domingo - às 21 horas



de Bertolt Brecht

O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUES

ADIVALDO LOPES no papel do marido da madame, CARLOS BETÃO interpreta o pai da noiva, DANIEL BOVENTURA faz o amigo da noiva, FÁBIO LAGO é o noivo, FÁTIMA PIMENTEL, vive a mãe do noivo, GEORGE VASSILATOS representa o moço, MARIA MENEZES é a noiva, PAULA HENCKE como a irmã da noiva e TEREZA ARAÚJO na pele da madame.

direção Luiz Marfuz

TEATRO SANTO ANTÔNIO, Rua Araújo Pinho 27, Tel 247-8162
de 25 de Novembro a 13 de Dezembro Quarta a Domingo às 21 horas

Com o apoio financeiro do Estado de São Paulo

ELenco

ADIVALDO LOPES - *O marido da madame*
CARLOS BETÃO - *O pai da noiva*
DANIEL BOVENTURA - *O amigo da noiva*
FÁBIO LAGO - *O noivo*
FÁTIMA PIMENTEL - *A mãe da noiva*

Elenco

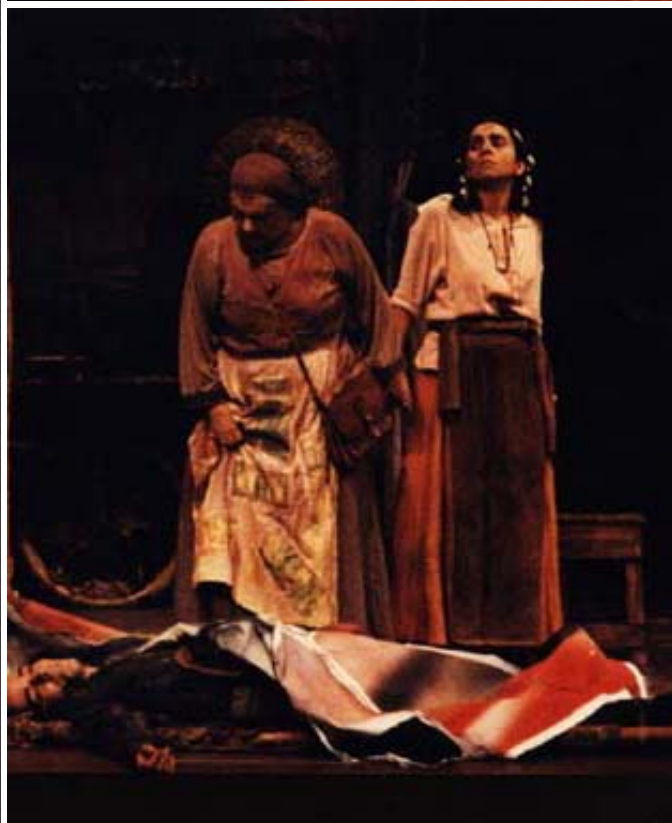
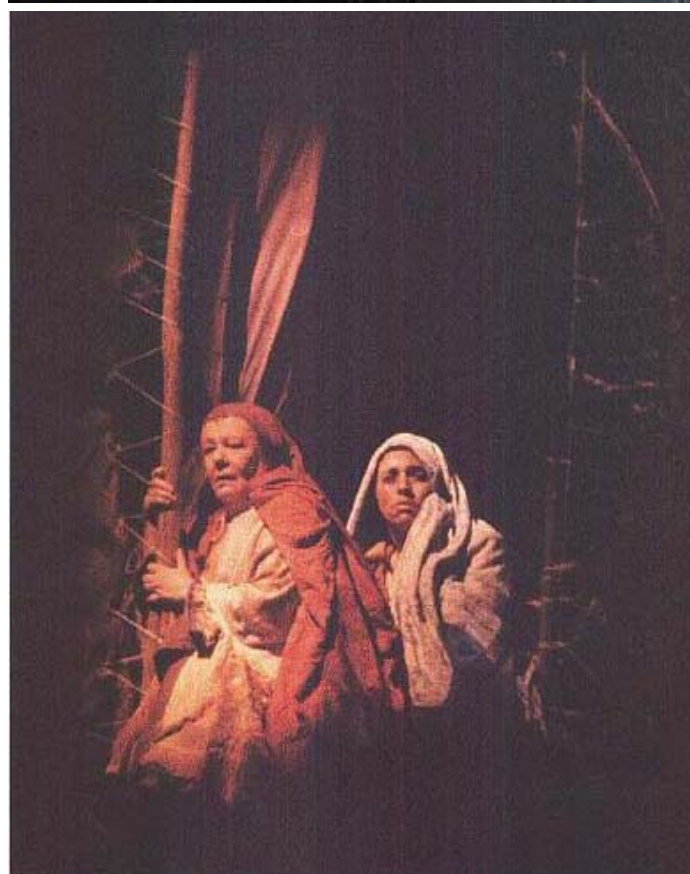
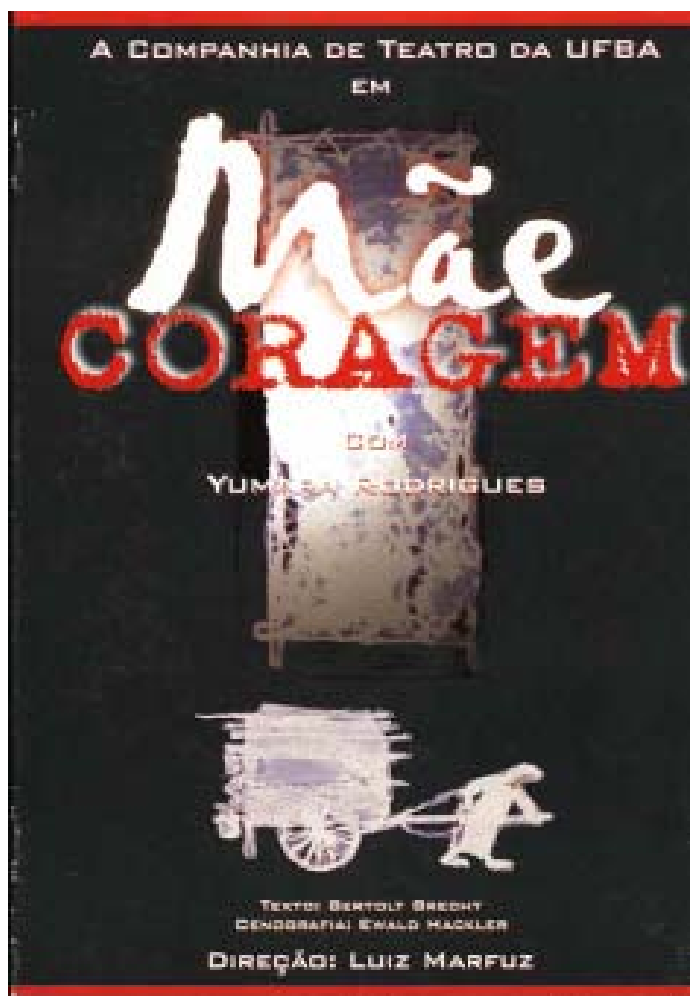
DANIEL VASSILATOS - *O moço*
MARIA MENEZES - *A noiva*
PAULA HENCKE - *A irmã da noiva*
TEREZA ARAÚJO - *A madame*
MÁRIO DE OLIVEIRA - *Ajado*
MÁRIO

Equipe

Assistente de Direção: CARLOS BETÃO
Assistente de Produção: MARCELO MARFUZ
Produção Executiva: CELIA DOS REIS
Assistente de Direção: PAULO FERREIRA DA COSTA
Adereço: FÁBIO LAGO
Suprimento de Figurino: LÍDIA AGUIAR
Design: MARCELO MARFUZ
Cenário: MARCELO MARFUZ
Cenário: MÁRIO MORELLES
Produção e Direção Geral: LUIZ MARFUZ

Com o apoio financeiro do Estado de São Paulo

TEATRO SANTO ANTÔNIO, Rua Araújo Pinho 27, Tel 247-8162
de 25 de Novembro a 13 de Dezembro Quarta a Domingo às 21 horas



Carmen Paternostro



Sua relação com as artes cênicas começa “com o fascínio pelo movimento”, resume Paternostro.

No ano de 1964 ao fazer o teste pra ingressar no curso pré-universitário da Escola de Dança da UFBA, escolheu como tema de sua apresentação, “uma chama de fogo em evolução”. Começou a dançar, mas não havia combinado o momento de parar. Achava que o pianista definiria. Ele não parava e ela continuou até “perder o fôlego, perder o controle”, relembra. Após o teste diz ter pensado: “encontrei o que quero fazer da minha vida”.

Nunca havia assistido a uma apresentação de dança, “nem balé da Ebateca”. Também não tinha televisão em casa. “O que eu conhecia de dança era quadrilha de São João”, reconhece.

Após concluir o preparatório, ingressa no curso superior de dançarino profissional e passa a integrar o Grupo de Dança da Universidade. Desde então diz ter recebido muitas chances dos coreógrafos e foi solista várias vezes.

Era a época em que a Escola de Dança tinha como diretor o alemão Rolf Gelewski, que sucedera Yanka Rudzka, polonesa que estudara na Alemanha e que participou da fundação da Escola em 1956. Além dele, tinham duas outras alemãs como professoras, Gertrude Monika e Armengard von Bardeleben. Foi também aluna do professor americano Clyde Morgan e da dupla Angel e Klaus Viana, sublinha.

Estreou com o espetáculo *O Triunfo do Grifon*, dirigido pelo professor suíço-alemão, Roger Gerorg, com figurinos e cenários do artista plástico Juarez Paraíso.

Após seu afastamento da Universidade, em 1976, funda o Grupo Intercena e inicia sua experiência como coordenadora de processo, como prefere definir sua função na época, em lugar do usual coreógrafa. E explica porquê:

A gente trabalhava muito *Work in Progress*, com experimentos. Cada um trazia um material, começava a trabalhar, ia trazendo mais coisas e aí a gente ia fazendo os trabalhos. Eu gosto muito desse sistema. O Intercena foi um momento muito especial. Era uma época, na década de 70, de muita soma. As pessoas se procuravam. Uma linguagem procurava a outra.

Recebeu então o convite de Djalma Correa para se unir ao grupo de percussão Bahiafro, que já desenvolvia uma pesquisa de temática voltada para a música do candomblé. A proposta era desenvolver um trabalho misturando “essa raiz da percussão” com a dança contemporânea.

“Aqui nasceu o Intercena. Exatamente onde a gente está sentado, conversando¹²”. Através de Djalma Correa, foi apresentada a Roland Schaffner, na época diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, com quem, um ano após, daria início também a uma relação conjugal que permanece até hoje.

Outras parcerias surgiram logo depois, com o grupo Sangueraça, de Raimundo Sodré e Roberto Mendes, com Banda do Companheiro Mágico e com o Ação Instrumental, de Buenos Aires. Sua formação em coreografia promovia a aproximação com a música, justifica Paternostro.

Sua relação com a carpintaria teatral só aconteceria na Índia. Mas lembra que desde esta primeira fase do Intercena-música-dança, sempre se apoiava “em um fio condutor para a composição dos espetáculos, como uma história, uma carta, uma notícia de jornal... sempre trabalhava com uma referência literária”. Era seu empenho em quebrar com a tendência de coreografar experiências pessoais. Queria ocupar-se com o outro, com o social, “algo que tivesse uma mensagem mais fortemente engajada”, o que acreditava ser uma influência “um pouco brechtiana”.

Em 1978, acompanha Schaffner, transferido como diretor para a cidade de Calcutá, na Índia, onde se casaram.

Sua integração com os dançarinos na Índia se inicia na base da troca de aulas de dança moderna (Marta Graham), por Bahatha Nadjan e dança clássica. “Era uma troca maravilhosa, fizemos um grupo bonito que esteve junto durante todo o tempo em que permaneci em Calcutá”. E pouco a pouco sua relação com o teatro vai se estreitando:

O primeiro trabalho que eu fiz em Calcutá foi baseado em poemas de Brecht. Eu misturei com outro poeta indiano, e o espetáculo se chamava *O mapa frio*. Eu mesma selecionei os textos. O outro poeta era um indiano que tinha estudado em Ulm, falava alemão. Usamos os poemas dele, que tinham a ver com Calcutá, com as perguntas sobre a cidade... Foi um espetáculo muito urbano, com dançarinos que queriam aprender a linguagem de dança moderna ocidental.

Numa segunda etapa nós fizemos uma pesquisa sobre mitologia.

A última montagem foi baseada em um texto do Peter Weiss. Aí foi a primeira peça teatral que eu enfrentei e gostei muito de ter feito. *Como Sr Mokin Pott se libertou dos seus martírios*, seria a tradução do título em português. Eu gostava muito dessa peça porque ela tinha muitas indicações de movimento. Era uma peça muito marcada, o que o ator deveria fazer, tinha um roteiro que era muito coreográfico pra mim.

No grupo, dois dos integrantes haviam sido atores antes de serem dançarinos. E chama atenção para o fato de que os atores estão sempre mais abertos às experiências corporais, enquanto os dançarinos resistem

¹² Refere-se ao lugar onde a entrevista foi realizada, no pátio do ICBA.

mais ao trabalho com texto. “Eu sempre me senti muito bem entre os atores”, confessa.

A experiência da encenação em Calcutá a levou a ser convidada para ministrar aulas de corpo e coreografar para grupos de teatro.

Dessa forma, assumia também a assistência de direção dos espetáculos e ia criando intimidade com as “artimanhas” do teatro. “Fiz assistência de direção para um *Woizeck*, pra um *Danton* e pra um *Marat-sade*”.

Percebeu que, na Índia, independentemente da presença do Instituto Goethe, se montavam muitas peças de autores de língua alemã. De *Franz Kroetz* e de seu teatro operário, diz ter assistido pelo menos três montagens. Viu ainda encenações de textos de autoria de Peter Weiss e Brecht.

Sua experiência como *actortraining*, a colocou em contato com um indiano que trabalhara com Grotowski, com quem dirigiu *O círculo de giz caucasiano*.

Logo após, nova parceria com Hans Gunter Heim, diretor de teatro em Stuttgart que tinha ido para Calcutá montar a *Antígona* de Sófocles.

Durante a montagem, conheceu o cenógrafo alemão Wolf Munzner, cuja ousadia, poder de desafio e capacidade de quebrar os padrões a impressionaram positivamente. Atitude similar só reencontraria anos depois, através do cenógrafo que atua na Bahia, Moacir Gramacho.

Foi na Índia que viveu um dos episódios que marcou seu encontro com Pina Bausch:

Quando a Pina foi se apresentar em Calcutá o partido comunista de lá preparou uma represália. Eles foram assistir no primeiro dia e perceberam que a alça de uma menina caía e o peito aparecia. No segundo dia, eles organizaram uma vaia e interromperam o espetáculo. Os dançarinos choravam, foi um horror. Eu subi ao palco com um ramo de flores e comecei a aplaudir. Comecei a brigar com os comunistas. Uma parte do público me seguiu e eu, corajosamente, com meu inglês furreca, chamei a Pina Bausch no palco e fiz um pequeno discurso, muito emocionada. Daí nasceu a amizade. Depois disso eu improvisei comida na nossa casa. Os bailarinos estavam arrasados, tristes. Nunca esperavam que fossem ser tão malhados. Depois, eles entenderem que era uma manobra política, que não tinha a ver com a arte deles... E quando eu fui visitar a Pina, ela dizia “olhem a Carmen aus Calcuta”. Era uma maneira dela me agradecer.

Considera que seu reencontro com Pina Bausch “foi algo muito raro”. Queria conhecê-la, ter essa experiência, “saber como ela trabalhava”. Esteve uma semana hospedada com a coreógrafa e convivendo com seu grupo em Wuppertal, quando conheceu os bailarinos mais antigos, “o pessoal da pesada”.

O Pagu Teatro Dança, grupo que fundou em Belo Horizonte, tinha certa influência de Wuppertal. “Como esposa de um diretor de Goethe Institut, nunca deixei de tirar proveito disso”, revela.

Depois da temporada da Índia o retorno ao Brasil. Em Belo Horizonte “um encontro muito importante” com Rufo Herrera, “músico argentino que tinha trabalhado muitos anos na Bahia, com Ernest Widmer. Ele me convidou pra fazer uma encenação inspirada nos *Sete pecados capitais*, de Bertolt Brecht. Se chamava *Sete mais Sete*.”

Voltariam a se encontrar em 2001 para encenar *Sertão, Sertões*, inspirada em *O Grande sertão*

veredas, de Guimarães Rosa, que se transformou em cantata cênica. “Esses encontros pra mim são soberbos”, enfatiza.

Um seminário promovido pelo *Freies Theater München* (Teatro Livre de Munique), também em Belo Horizonte, a colocou em contato com o Grupo Galpão. A oficina de perna de pau e de técnicas de teatro de rua culminou na montagem de *A alma boa de Set-Suan*, de Bertolt Brecht, processo que apenas acompanhou com curiosidade e proximidade.

Fruto dessa aproximação, em 1986 monta *O Triunfo Barroco*, com o Grupo Galpão e a Cia de Dança do Palácio das Artes.

Depois montou *Lulu, a caixa de pandora*, de Frank Wedekind, com Bete Coelho, “que é mineira e nessa época morava lá”. A montagem, em excursão, revelaria a atriz para o público paulista.

A temporada em Munique, após o período de Belo Horizonte, foi de intensa convivência com o teatro alemão. Aproveitou para se reciclar, pra freqüentar e ministrar oficinas.

Credita sua capacidade de fazer bem “suas coisas brasileiras” ao esteio, à força, e à organização adquirida com a experiência do teatro alemão. Através dele, diz ter aprendido a perguntar, a duvidar.

Define sua “peregrinação”, suas diferentes experiências como “abrir uma porta e em seguida outra e outra, abrir portas na gente e no outro”. Transculturar-se, no modo Grotowskiano, diz ter sido a grande lição aprendida neste vai e vem, neste constate diálogo com a produção artística em diferentes cidades e países.

Seu retorno à Salvador, no início da década de 1990, foi bastante comemorado, especialmente através do sucesso da montagem *Dendê e Dengo*, com texto de Aninha Franco.

Desde então, já acalentava um de seus maiores sonhos. Encenar o texto do alemão Tankred Dorst, *Merlim, ou a terra deserta*. E reconstituiu os primeiros passos desse empreendimento:

Eu conheci o Dorst na Índia, quando ele falou do projeto do *Merlin*, que ele estava escrevendo na época, e o Peter Zadek queria montar na íntegra. Aquilo ficou na minha cabeça, eu pensava: “que coisa maravilhosa esse projeto!!”.

Anos depois, eu encontrei o *Merlin* na estante, em casa, já traduzido para o português. Comentei com o Schaffner: “Você recebeu o livro do Dorst e não me disse nada!! Eu estou lendo e estou achando maravilhoso, acho que quero montar essa peça”. E ele disse: “Eu estou aqui na Alemanha e se você escrever um projeto eu inscrevo aqui na central, pra ver como é que rola”.

Aí ele começou a escrever o projeto de montagem aqui na Bahia, já com a previsão de trazer o Dorst e a Ursuhla, de passarem um tempo e o projeto deu certo. Foi um sonho que deu certo. Eu me lembro que saia com aquele projeto grande, bonito, que a Sônia Rangel ilustrou. Levei na Fundação Cultural do Estado – não era a época de edital – e então eles disseram: “Ah! O projeto é muito grande”. “É o meu sonho. E sonho é grande”, respondi.

Hoje, relembra de *Merlin* como um projeto bem nascido, “que teve um processo maravilhoso”, com as “tábulas” de discussão, a presença de diferentes pessoas dissertando sobre o assunto, o fato de ter tido um mesmo lugar para ensaios, para se conceber a cenografia, o figurino – o que não é tão comum em se tratando das produções locais. “Como num sonho”. Lembra também que havia uma harmonia, uma unidade no grupo, que dificilmente se experimenta no convívio artístico. “O contato com os autores, Tankred Dorst e

Ursuhla Ehler, foi muito rico, muito interessante¹³”.

Depois do *Merlin*, Paternostro encenou *Os negros*, de Jean Genet, *Otelo*, de Shakespeare e *Don Juan*, versão de Brecht inspirada na obra de Molière.

Escolheu a versão brechtiana por considerá-la “mais enxuta, mais precisa, com grande capacidade de síntese, argumentações contundentes, ironia... Da forma como eu queria tratar o mito”.

Revela que algumas pessoas mais próximas ponderaram que ela não havia acertado, que havia alguns desacertos na montagem de *D. Juan*.

Mas acredita que isso se deve ao fato das pessoas compactuarem ainda com a idéia de um D. Juan másculo e viril, de se prenderem a um rótulo. “E eu quis ousar, romper com isso”, desabafa.

Entre as produções que se realizam através da parceria Alemanha-Brasil, que se apresentam na cidade, diz ter gostado da versão de *Medéia*, do diretor convidado de Stuttgart, Ulrich Becker. Gosta também do *Adé-Até* e do teatro de imagens desenvolvido na Bahia pelo músico e encenador Harald Weiss.

Seu sonho atual, revela, é montar o Mahabarata, que já está estudando.

Tem se ocupado também com uma obra alemã que se chama *Mulheres desenfreadas*, *discursos desenfreados* ou *Se Desdêmona tivesse falado*, da alemã Christine Brueckner, que gostaria de transformar num monólogo.



¹³ A recíproca parece ter sido verdadeira. Participei como ator da montagem baiana e quando morava na cidade de Berlim, realizando a pesquisa para este trabalho, fui atraído como espectador para uma nova encenação do *Merlin*, realizada pelo Teatro Schaubühne. A peça, apesar de ter sido escrita em 1979, já ultrapassava a sexagésima montagem no mundo. Grande também foi a minha surpresa ao ler no programa, que os autores, em entrevista, destacavam a encenação baiana como um ótimo exemplo de transposição cênico-cultural, como “uma belíssima e quase dançada encenação”.



teatro

Don Juan

de Molière

Texto de Bertolt Brecht

Un acto en tres cuadros con un intermedio de música de cámara. "Don Juan" es un gran espectáculo teatral para una gran sala. "Don Juan" es un gran espectáculo teatral para una gran sala.

Representación:

El actor y el espectador, el teatro y el mundo, el teatro y el mundo. El teatro y el mundo, el teatro y el mundo. El teatro y el mundo, el teatro y el mundo.

Texto:

Director:

Intérpretes:

Dirección:

El teatro y el mundo, el teatro y el mundo. El teatro y el mundo, el teatro y el mundo.



Elisa Mendes



Uma das mais jovens encenadoras da cidade, Elisa Mendes, ao ser indagada sobre sua iniciação nas artes cênicas, respondeu prontamente: “posso dizer que eu já nasci dentro do teatro. Meu pai era diretor de teatro amador no Rio de Janeiro, trabalhou com cenografia pra TV Tupi e minha mãe é atriz, dramaturga e professora da Escola de Teatro da UFBA”.

Toda a sua vida esteve ligada ao teatro e mesmo quando ainda não atuava estava sempre acompanhando sua mãe nos ensaios, um universo do qual sempre gostou, constata.

Estreou em 1977, ainda criança, como atriz, na montagem de *Os saltimbancos*, do grupo Tato, coordenado pelo encenador Deolindo Checucci.

Logo depois, através da Cia de Teatro da UFBA, atuou em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandelo, com direção de Harildo Deda. Possui um longo currículo até sua última atuação na montagem *Marmelada*, do texto de autoria de Cleise Mendes, sob direção de Paulo Dourado.

Em 1990 ingressa no curso de interpretação da Escola de Teatro da UFBA e neste mesmo ano faz a assistência de direção de Carmen Paternostro na montagem de *Dendê e Dengo*, texto da dramaturga baiana Aninha Franco.

Desde então se seguiram várias experiências como assistente de direção e após se graduar descobriu que gostava mais da função de diretora. Diz sentir-se mais “confortável” como encenadora do que como atriz. Enumera sua experiência como assistente de direção, e descreve como aconteceu sua “formação paralela”:

Trabalhei praticamente com todos os diretores da cidade: Com Carmen Paternostro, em *Dendê e Dengo*; com Fernando Guerreiro, em *Beijo no Asfalto* e *Oficina Condensada*; com Paulo Dourado, na *Conspiração dos Alfaiates* e *Rei Brasil* – uma ópera; com Paulo Cunha, em *Valsa nº 6* – quando fiz, também, uma participação como atriz; com Luiz Marfuz, em vários eventos de premiação; com José Possi Neto, em *Lábaro estrelado*; com Nehle Franke, em *Roberto Zuco* e, agora, em *Murmúrios*.

Essa gama de diretores tão distintos foi a minha formação em direção.

Mas ressalva que sua experiência como atriz foi determinante para seu desempenho como encenadora.

Dos seus primeiros contatos com o universo do teatro alemão, diz se lembrar especialmente das montagens didáticas de cenas de textos de Brecht, apresentadas na Escola de Teatro, no final da década de 1980.

Outro episódio está relacionado à encenação de textos para crianças, também montados no final da década de 1980, que foi estimulada pela distribuição de uma coleção de cadernos de teatro com a então recente produção da dramaturgia de língua alemã, feita pelo ICBA. O I Seminário de Teatro Para Crianças e Adolescentes, organizado por Deolindo Checcucci, também colaborou indiretamente para incentivar a montagem destes textos. Confessa que, quando houver uma oportunidade, montará um texto de língua alemã para crianças. “Eu gostei muito da produção alemã de textos infantis”.

Sua experiência como diretora se inicia com a encenação de um espetáculo de mímica corporal dramática, *O Banquete de Alice*, em meados da década de 1990. Dirigiu também *A flor do lodo*, de autor baiano, com os atores Marcelo Prado e Harildo Deda.

No ano de comemoração do centenário de nascimento de Brecht, em 1998, ao assistir as montagens do *Círculo de giz caucasiano* e de *Mãe coragem*, não imaginava que dois anos depois estaria encenando um texto de Bertolt Brecht, dos quais achava muito difícil se aproximar.

Confessa que compartilhava certo temor em encenar um autor que está ligado a uma época tão determinante, que é um marco na forma de se fazer e se observar o teatro. “Eu sempre achava que, como encenadora, só me aproximaria de um autor como Brecht muito mais tarde do que aconteceu”.

Mas sua dupla experiência como assistente de direção junto às montagens do Núcleo do Teatro Castro Alves (de Possi Neto e Nehle Frank) já havia despertado a confiança do seu administrador, que a convidou para assumir a direção da montagem anual em 2001.

Ele me perguntou exatamente sobre o meu sonho. E um dos textos da dramaturgia mundial que eu achava mais forte era exatamente *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, assim como *Calígula*, de Albert Camus.

O fato de ser um texto de língua alemã nunca foi meu ponto de partida e continua não sendo. Eu procuro o que pra mim é de caráter universal, o que naquele momento eu estou precisando falar e o que determinado texto oferece. Quando eu era aluna da Escola de Teatro e li *Galileu* eu pensei: “em algum momento vou viver isso”.

E *Galileu* trazia pra mim uma vontade muito grande de falar dos problemas de um artista através da metáfora do universo de um cientista. Falar de todos nós que estamos entre o pão e o sonho. Entre ter tempo pra pensar e manter sua subsistência. Então pra mim foi maravilhoso trazer essa discussão.

As condições de produção oferecidas pelo Teatro Castro Alves, segundo Mendes, são desejadas por qualquer encenador na Bahia: remuneração fixa; espaço para ensaios com uma boa estrutura; equipe técnica capacitada – muito próxima e presente na construção do espetáculo; a possibilidade de escolher um elenco através de audição; pauta assegurada para temporada; bom serviço de divulgação etc.

A tranquilidade oferecida pelas condições de trabalho, contudo, não impedia outros questionamentos, tais como: Por que trazer *Galileu* para a Bahia? Que associações fazer?

Pra mim se tratava de uma discussão das condições do mercado de trabalho para os artistas locais, na metáfora daquele cientista tentando ter tempo de fazer o que ele julgava importante. Da necessidade e da dificuldade de ter tempo e condições para pensar, o que continua acontecendo. O fato da gente não ter a tranquilidade de fazer os projetos, que na maioria das vezes são nossos sonhos, de termos que caminhar dialogando com o mercado e suas condições nocivas. Você precisa produzir e não tem estrutura de produção. Você não consegue ficar em cena com o que você produz. E tudo isso me dava vontade clara de falar, de deixar aquela angústia ali, através da metáfora de Galileu.

Acredita que o público em geral não estava muito atento a estas sutilezas, limitando-se a acompanhar o desenrolar dos acontecimentos, da urdidura da peça. “Mas acho que as pessoas de teatro devem ter entendido isso”. E defende que a grande riqueza de uma encenação consiste em fazer com que cada espectador faça sua leitura, o que considera ser este seja um objetivo a perseguir em cada nova encenação.

Diz ter ficado satisfeita com “o acabamento técnico e artístico”, com a qualidade da encenação, o que já era uma marca das montagens do núcleo. Acha também que isso foi reconhecido.

Uma crítica publicada em jornal local, contudo, fez algumas retaliações, acusando-a de ter respeitado demasiadamente o texto original, “o que pra mim foi um grande elogio, pois isso fazia parte do meu objetivo inicial; respeitar essa dramaturgia e sua força”, argumenta.

A adaptação feita por Cleise Mendes foi de grande contribuição. “Ela fez cortes, mudanças, enxugou a natureza dos diálogos pra que tivesse uma fluência maior da narrativa, para dinamizá-la”.

A mistura de atores experientes com atores da nova geração teria contribuído para reforçar o caráter da discussão veiculada pelo texto e seu valor na atualidade. Alguns atores que participavam da montagem eram de uma geração que tinha encenado Brecht movido basicamente pelo conteúdo político de sua obra, mas isso não teria se reproduzido na nova montagem.

A encenação impôs a Mendes a necessidade de conhecer mais profundamente a obra de Bertolt Brecht, o que acabou por despertar um interesse de caráter mais teórico pelo autor. Daí surgiu o projeto que passou a desenvolver como aluna do mestrado em Artes Cênicas da UFBA, como ela própria esclarece:

Através da montagem do *Galileu* e da necessidade de me aprofundar mais na dramaturgia de Brecht, eu resolvi criar um roteiro cênico que se chama *Fragments de um homem*. É uma peça dividida em três episódios: a cidade, a guerra e o homem. Esses episódios podem ser encenados separadamente e, também, se pode fazer uma grande encenação, juntando os três episódios. Se montado deve durar entre uma hora e quarenta minutos e duas horas. Esse material é uma compilação de toda a dramaturgia, 52 peças, mais os diários (as notações biográficas) e os poemas.

Eu não uso uma ordem cronológica. Ponho um pensamento do diário dele ainda muito jovem com um trecho de uma peça da última fase... Mostro como ele questiona o valor da própria dramaturgia,

quais são as inquietações na sua construção artística.

Creio que seja interessante, especialmente para aqueles que nada conhecem sobre ele.

Mas seus planos com Brecht não param por aí. Pretende desenvolver um novo projeto no âmbito do doutorado. Primeiro estudar e apreender técnicas de teatro de rua na Itália e montar um Brecht para a rua. Acha que a Bahia oferece boas condições para isso. Diz gostar de se perguntar o que Brecht estaria fazendo hoje se fosse vivo. “Eu particularmente gostaria de vê-lo na rua”, conclui.

Dois anos após a montagem de *Galileu*, um novo convite a colocaria novamente em contato com outro autor de língua alemã. Desta vez o desafio era com *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Rainer-Werner Fassbinder.

Conhecia o autor apenas através de seus filmes e gostava especialmente de sua versão para o *Querelle*, de Jean Genet.

Já conhecia o texto na tradução de Millor Fernandes, desde 1987, movida pela curiosidade decorrente da repercussão que a montagem com as atrizes Fernanda Montenegro e Renata Sorah tinha alcançado em todo o Brasil.

Diz ter ficado impressionada “com a forma de corte quase cinematográfica” de sua dramaturgia. Recorda que, na época, jamais ousaria pensar em encenar um texto “com aquele peso, com tantas especificidades”.

Mas o convite do Teatro XVIII, através da atriz Rita Assemany, também lhe pareceu irrecusável. Um novo contato com o texto a fez perceber “o quanto era bom pensar naquilo, naquele momento. As relações de amor, o jogo de sentimento das pessoas como exercício de poder, tudo era muito novo”. Queria experimentar a repercussão daquele drama “nessa cultura tão consumidora de novela”. Confessa que sua grande dificuldade foi realizar a transição das cenas de corte abrupto, cuja emoção era deixada no ar.

Acha que, novamente, foi beneficiada pela boa infra-estrutura oferecida pelo Teatro XVIII, cercada de profissionais de qualidade, com os quais nunca havia trabalhado. A possibilidade de escolher a maior parte do elenco, através de audição teria sido outro fator positivo.

A adaptação feita pela dramaturga Aninha Franco a partir de traduções existentes que se juntaram a uma nova tradução encomendada para a nova encenação, contribuíram para aproximar aquele universo do público soteropolitano, arrisca. Além disso, a tradutora Nehle Frank, unia dois trunfos: o fato de ser uma alemã que domina muito bem o idioma português e de ser também uma diretora de teatro.

Acredita que este conjunto de vantagens tenha contribuído para a boa recepção do espetáculo, especialmente junto a um público como o do Teatro XVIII, que incentiva participação de pessoas de diferentes classes sociais, através da cobrança de ingressos a preços bem acessíveis, que tem uma proposta democrática de acesso à arte.

Ao contrário dos encenadores até aqui perfilados, Elisa Mendes é a única encenadora que não contou com o apoio institucional do Instituto Goethe, mesmo tendo tentado uma aproximação, durante a primeira montagem. E, apesar de reconhecer o importante papel do ICBA para a produção da cultura local, não se refere a isto com a mesma ênfase e entusiasmo que compartilham as pessoas das gerações anteriores.



As Lágrimas Amargas de Petra von Kant

Texto
 Nelson Werneck Passadunco
 Tradução
 Heblie e Roberto Franks
 Adaptação de Língua
 Assis Frazão
 Direção
 Eliza Mendes
 Assistência de Direção
 João Ranzani
 Elenco (sem ordem de entrada)
 Rita Assensory, Margareth Xavier, Vivianne Laert,
 Jussilene Santana, Mônica da Fonseca,
 Maria Schüller
 Figurino
 Flávia
 Cas Albergueiro e Antônio Medeiros
 Assistência de Figurino
 Grupo da Oficina de Figuração
 Danila Soares, Eliana Nepomuceno, Inês de Oliveira,
 Milenagêla Santos, Patrícia Palombini, Ricardo
 Rance, Rosângela Gomes, Rívia Teixeira
 Cenografia
 Laiza Olivetto
 Assistência de Cenografia
 Amy S. Ivo
 Espetáculo de Luz
 João Sacotte
 Vídeo
 Danilo Scaldaferrri
 Edições
 Antônio Medeiros e Oficina de Figuração
 Técnica de Corpo para Cena
 Marta Sebäck
 Confecção de Elementos Cenográficos
 Laiza Olivetto e Jorge Soares
 Preenchimento de Trilha Sonora e Estúdio
 Luciano Sakis
 Confecção de Figuras
 Ateliê Lu Fortes e Oficina de Figuração
 Músicas
 Maria Theuront
 Cabelo
 Das Carvalho
 Costurarias
 Renato Cruz
 Cenários
 Geraldina Borges de Cruz
 Coordenação de Produção
 Daniela Albergueiro
 Produção Executiva
 Alexander Ditzner



Rita Assensory,
 como Petra von Kant



Margareth Xavier,
 como Marlene



Vivianne Laert,
 como Gabriela von Arrenden



Jussilene Santana,
 como Fátia Elise



Mônica da Fonseca,
 como Gabriela von Kant



Maria Schüller,
 como Valéria von Kant

As Lágrimas Amargas de Petra von Kant



IX - A chegada da dramaturgia de língua alemã na Bahia

Em sua obra *O teatro na Bahia através da imprensa - século XX*, a escritora e dramaturga Aninha Franco (1994) faz um extraordinário passeio pelos acontecimentos especialmente ligados às artes cênicas em Salvador.

Era a época do Polytheama Bahiano e do Teatro São João. Até os anos de 1930 a pesquisa registra a presença de companhias da França, Itália, Portugal, Espanha. Da Alemanha, apenas uma referência como país fabricante dos projetores dos filmes falados, grande sensação em 1930.

Em 1932, Lafayette Silva faz comentários no Diário de Notícias sobre a reação de teatrólogos europeus como Gordon Craig, Meyerhold, Reinhardt ao “despotismo milenar da poética aristotélica” (p.74). E opina que aos textos produzidos por dramaturgos contemporâneos como *O tambor da noite*, de Bertolt Brecht, não poderia integrar a mesma categoria que os de Shakespeare, Marlowe, Lope de Vega, entre outros.

Em 1957, o dramaturgo alemão empresta seu nome a um grupo amador de “teatro para o povo”. A fundação do grupo é noticiada pela imprensa, mas não existem registros de suas apresentações.

A inauguração da Escola de Teatro da Universidade da Bahia - ETUB, em 1956, através de seu fundador, Eros Martim Gonçalves, começa a aquecer as relações entre o Brasil e a Alemanha, no âmbito das artes cênicas¹⁴. Em 1958 a realização do I Seminário Internacional de Teatro, promovido pela ETUB, contou com a presença de Karl Erns Hedepohl, do Instituto Goethe.

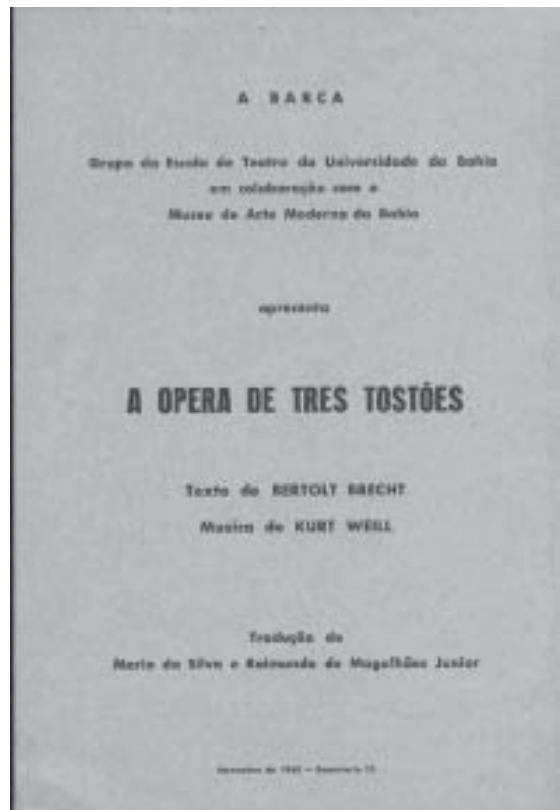
Em 1960, Brecht é encenado pela primeira vez na Bahia. Era a segunda encenação do dramaturgo no Brasil. Em 1958 o Grupo Teatro Popular de Arte já havia apresentado *A alma boa de Setsuan*, dirigida por Flaminio Bollini Cerri, em São Paulo. Também no ano de 1960, o Grupo Novo Teatro de São Paulo encenou *Mãe coragem e seus filhos* sob a direção de Alberto D’Aversa.

A encenação da *Ópera dos três tostões*, por Martim Gonçalves, é apontada por Adroaldo Ribeiro Costa, colunista de teatro do jornal A Tarde “como o abandono do casulo de diretor bem comportado, encenador de Claudel, Artur Azevedo ou, no máximo Tennessee Williams”. Mas lembra que a burguesia local “acostumada aos chás nos jardins da Escola” se sentia provocada.

Uma nota anônima também elogia a “importância da mensagem artística para todos os comunistas”.

Mas Napoleão Lopes Filho, colunista no mesmo jornal, não poupou críticas desfavoráveis:

O valor da produção, equivalente ao preço de um automóvel na época, “gasto com farrapos” para encenar “o dramaturgo comunista”, “da linhagem de Marx e Engels” no “esqueleto do TCA (em construção)”



¹⁴ Neste mesmo período, através da gestão do reitor Edgar Santos, foram fundadas as Escolas de Música e de Dança, que contavam com a numerosa presença de alemães em seus quadros profissionais.

foi considerado um verdadeiro absurdo;

A encenação foi adjetivada de “venenosa” e “imoral” pelo comentarista, que ainda sugere que a “Delegacia do Serviço de Censura e Diversões Públicas” tome providências;

“Há 40 anos¹⁵ Brecht poderia ter sido sensacional e revolucionário, mas hoje é apenas banal”, constata;

Mas acredita que a montagem tenha cumprido seu objetivo de “atingir em cheio com uma bofetada a burguesia anestesiada”.

Essa polêmica que repercutiu em todo o país foi o estopim de uma campanha veiculada nos jornais, contra Martim Gonçalves, que culminaria, no ano seguinte, em seu afastamento da Escola. Exatamente o período para o qual ele havia anunciado a realização do festival BBB – Bertolt Brecht na Bahia.

Em 1962, o grupo dissidente da ETUB, Teatro dos Novos, realiza um ciclo de leituras dramáticas de três textos do dramaturgo: *Terror e miséria do III Reich*, *Cabeças redondas e cabeças pontudas* e *Os Fuzis da Senhora Karrar*. A iniciativa recebeu elogios e foi considerada “uma importante contribuição para a criação de um novo teatro na Província da Bahia”, o que logo viria a se concretizar com a fundação do Teatro Vila Velha.

No mesmo ano de 1962, Álvaro Guimarães e sua Cia de Teatro Popular da Bahia – TPB montam *A exceção e a regra*. Vítima de muitas críticas, ameaça abandonar o teatro, mas no ano seguinte voltaria a encenar *Os fuzis da senhora Karrar*.

Desde então, especialmente através de Brecht, Salvador não abandonaria mais os dramaturgos de língua alemã, como se pode verificar através da relação por ordem cronológica que se segue:

Ano	Texto e/ou Título da montagem	Autor	Diretor
1960	<i>A ópera dos três tostões</i>	Bertolt Brecht	Martim Gonçalves
1962	<i>A exceção e a regra</i>	Bertolt Brecht	Álvaro Guimarães
1963	<i>Os fuzis da senhora Karrar</i>	Bertolt Brecht	Álvaro Guimarães
1963	<i>Leonce e Lena</i>	Georg Büchner	Luis Carlos Maciel
1965	<i>A exceção e a regra</i>	Bertolt Brecht	Coletiva / G.T. do Colégio da Bahia
1966	<i>Terror e misérias do III Reich</i>	Bertolt Brecht	Harildo Deda / Orlando Senna
1968	<i>Biedermann e os incendiários</i>	Max Frisch	Alberto D'Aversa
1968	<i>A boa alma</i>	Bertolt Brecht	Jorge Salomão
1968	<i>Terror e misérias do III Reich</i>	Bertolt Brecht	Orlando Senna
1968	<i>O guarda do túmulo</i>	Franz Kafka	Álvaro Guimarães
1972	<i>A exceção e a regra</i>	Bertolt Brecht	Ewald Hackler
1973	<i>Os sete pecados capitais</i>	Bertolt Brecht	João Augusto
1974	<i>Um homem é um homem</i>	Bertolt Brecht	João das Neves
1974	<i>A visita</i>	Martin Walser	João das Neves
1977	<i>Sr.Puntilla e seu criado Matti</i>	Bertolt Brecht	Coletiva / Grupo Amador Amadeu
1978	<i>Linha de montagem</i>	Franz Xaver Kroetz	Federico Wolf
1978	<i>Aquele que diz sim, aquele que diz não</i>	Bertolt Brecht	Luzia Mariano
1978	<i>Fausto</i>	Goethe	Márcio Meirelles (A&A)
1979	<i>Na colônia penal</i>	Franz Kafka	Reinaldo Nunes
1979	<i>Locomov e Milipili</i>	Rainer Hachfeld/ Wolker Ludwig	Gildásio Leite
1979	<i>Apesar de tudo a terra se move</i>	Bertolt Brecht/ Cleise Mendes	Paulo Dourado
1980	<i>Diálogo noturno com um homem vil</i>	Fried. Duerrenmatt	Leonel Nunes

¹⁵ Na verdade há pouco mais que 30 anos, já que a estréia da Ópera aconteceu no final do ano de 1928.

1980	<i>Baal</i>	Bertolt Brecht	Márcio Meirelles (A&A)
1981	<i>O mendigo e o cão morto</i>	Bertolt Brecht	Antonio Cerqueira
1981	<i>Os Horácios e os Curiáceos</i>	Bertolt Brecht	Carlos Nascimento
1982	<i>A vida íntima de Fernando e Ana</i> Adaptado de <i>Alta Áustria</i>	Franz Krötz	Márcio Meirelles (A&A)
1983	<i>Afinal, uma mulher de negócios</i>	R. Fassbinder	Eduardo Cabús
1984	<i>Ciranda</i>	Arthur Schnitzler	Ewald Hackler
1984	<i>Os físicos</i>	Fried. Duerrenmatt	Nilson Mendes
1985	<i>O espião</i>	Bertolt Brecht	Zambo
1985	<i>A caverna</i>	W. Smetak	Paulo Dourado
1985	<i>O casamento dos pequeno burguês</i>	Bertolt Brecht	Fátima Pimentel, Ivana Pavlova
1985	<i>O mendigo e o cão morto</i>	Bertolt Brecht	Edson Braga
1986	<i>A vida de Eduardo II</i>	Bertolt Brecht	Harildo Deda
1986	<i>Quanto custa o ferro</i>	Bertolt Brecht	Ronaldo Braga
1987	<i>Senhor Puntilla e seu criado Matti</i>	Bertolt Brecht	Paulo Dourado
1988	<i>Coisas e coisas</i>	Karl Valentin	Maria Eugênia Millet
1989	<i>Lulu</i>	Frank Wedekind	Márcio Meirelles (A&A)
1989	<i>Kabarett Valentin</i>	Karl Valentin	Diva da Silva
1990	<i>O menor quer ser tutor</i>	Peter Handke	Ewald Hackler
1991	<i>Quase um Hamlet</i>	Klaus Mazohl	Ewald Hackler
1992	<i>Woizeck</i>	Georg Büchner	Márcio Meirelles
1993	<i>O casamento do pequeno burguês</i>	Bertolt Brecht	Luiz Marfuz
1993	<i>Merlin ou a terra deserta</i>	Tankred Dorst/ Ursula Ehler	Carmen Paternostro
1993	<i>Medeamaterial</i>	Heiner Mueller	Marcio Meirelles
1994	<i>Horário de visitas</i>	Felix Mitterer	Ewald Hackler
1994	<i>Ade-Até</i>	Harald Weiss	Harald Weiss
1994	<i>Puxa vida</i>	Volker Ludwig/ Reiner Lucker	Celso Jr., Teresa Costalima e Cláudio Simões
1995	<i>Na selva das cidades</i>	Bertolt Brecht	Deolindo Checcucci
1996	<i>A ópera dos três mirreiros</i>	Bertolt Brecht	Márcio Meirelles
1997	<i>Don Juan</i>	Bertolt Brecht/ Molière	Carmen Paternostro
1998	<i>A ópera dos três reais</i>	Bertolt Brecht	Márcio Meirelles
1998	<i>O círculo de giz caucasiano</i>	Bertolt Brecht	Paulo Dourado
1998	<i>Mãe Coragem</i>	Bertolt Brecht	Luiz Marfuz
1998	<i>Eu, Brecht</i>	Brecht/Checcucci/ Cleise Mendes	Deolindo Checcucci
1999	<i>Fausto 0</i>	Goethe	Márcio Meirelles
2000	<i>Os fuzis da senhora Carrar</i>	Bertolt Brecht	Cecília Raiffer
2000	<i>Zaratustra e Nietzsche</i>	F. Nietzsche/ Monclar Valverde	Hebe Alves, Leda Muhana e Monclar Valverde
2001	<i>Material Fatzer</i>	Bertolt Brecht/ Heiner Mueller	Márcio Meirelles Peter Palitzsch
2001	<i>Galileu</i>	Bertolt Brecht	Elisa Mendes
2003	<i>As lágrimas amargas de Petra von Kant</i>	Reiner-Werner Fassbinder	Elisa Mendes
2004	<i>Eu</i>	Tankred Dorst	Vadinha Moura

Até aqui foram feitas muitas referências ao papel do Instituto Goethe e a sua influência no contexto cultural da cidade. Nas próximas páginas serão mostrados alguns trechos das agendas culturais, com parte da programação que tem incrementado o diálogo entre Bahia e Alemanha:



ICBA

ICBA - INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ALEMANHA de Salvador - Bahia, foi fundado em 3 de setembro de 1962.

Ele é uma entidade cultural, sem fins lucrativos, vinculada ao **GOETHE - INSTITUT** de Munique, Alemanha.

Os seus principais objetivos são:

- Fomentar e incentivar o intercâmbio cultural entre o Brasil e a República Federal da Alemanha;
- Manter cursos de ensino da língua alemã;
- Promover seminários, shows, conferências, teatro, apresentação de filmes, dança, etc., incentivando principalmente grupos locais;
- Oferecer oportunidade para exposições na Galeria de Arte, para artistas locais e do exterior.

Além dos cursos de alemão, o ICBA oferece, aos interessados:

- Biblioteca
- Filmoteca
- Videoteca
- Fitoteca

Para a programação cultural, oferecemos:

- Teatro
- Galeria
- Pátio
- Oficina de arte
- Sala multimídia

**programação
março 1977**

c i n e m a

14 - 31 março
2.^o às 6.^o feiras
às 19 e 21 horas
cineteatro
do icba

mês do novo cinema alemão
cinema dos autores
lançamentos no brasil

instituto goethe em colaboração com o clube de cinema da bahia

14 e 25 março **o embrutecimento de franz blum de reinhard hauff, 1974**

15 e 21 março **o embrutecimento de franz blum de reinhard hauff, 1974**

18, 19 e 20 novembro
às 21 horas

"linha de montagem"
de franz xaver kroetz

a presente versão desta peça do autor alemão franz xaver kroetz, cuja estréia mundial ocorreu em 1977, em curitiba, é novamente dirigida por federico wolff, encenador de origem alemã, com longa experiência no uruguai e na argentina, responsável pela primeira montagem.

trata-se, agora, de uma co-produção dos institutos goethe no brasil e do "teatro novo" de porto alegre, na interpretação de maurício faveira — que já participou da primeira encenação em curitiba — e pelos atores gaúchos elaine faloão e rogerio wottili.

yan michalski, o acatado crítico teatral do jornal do brasil, publicou por ocasião da estréia uma elogiosa apreciação do trabalho desenvolvido pelos atores de curitiba sob a direção do diretor wolff.

teatro

de 5 a 28 de setembro de 4.^o a domingo às 21,30 horas teatro do icba

"diálogo noturno com um homem vil"
("naechtlisches gespraech mit einem verachteten menschen")

peça de friedrich durrenmatt
direção: leonel nunes
assist. de direção: albano de ávila
elenco: o homem — andré luis
o outro — reinaldo nunes

ficha técnica:
cenografia — leo toniollo
cenotécnica — josi
iluminação e som — leonel nunes
operador de som — wenceslau neto
direção e produção de tv — leonel nunes
gravação e operação de vídeo tape — raul quinteros
fotos de cena e cartaz — maria luiza marconi
laboratório e slides — tomáz neto
coordenadora de imprensa — angela barreto
diretor de produção — reinaldo nunes

uma co-produção:
companhia bahiana de comédias e instituto goethe — salvador

Teatro/Paraiso

Documentação do
Colóquio de teatro Brasil–Alemanha
 Berlin, Casa das Culturas do Mundo
 11.–17. 5. 1990

Organização: Goethe-Institut
 com a colaboração da
 Casa das Culturas do Mundo

Editor de texto: Frank Heibert
 Traduções: Elsmarie Pape



Theater/Paradies

Dokumentation:
Deutsch-Brasilianisches Theater-Colloquium
 Berlin, Haus der Kulturen der Welt
 11.–17. 5. 1990

Veranstalter: Goethe-Institut
 in Zusammenarbeit mit dem
 Haus der Kulturen der Welt

Herausgegeben von Frank Heibert
 Übersetzungen: Elsmarie Pape



Colóquio de Teatro Brasil-Alemanha 1990

Programa

Organização e direção Roland Schaffner

Moderação Henry Thorau

11 de maio: Estruturas do teatro na Alemanha e no Brasil – Panorama da situação atual (com Afonso Drumond, Marcelo Kahns, Márcio Meirelles, Fernando Peixoto, Michael Merschmeier)

12 de maio: A dramaturgia alemã no Brasil (com Márcio Aurélio, Irene Brietzke, Moacyr Góes, Marcelo Marchioro, Celso Nunes, Fernando Peixoto)

14 de maio: A dramaturgia brasileira na Alemanha (com Augusto Boal, Siegfried Böhr, Orhan Güner, Gerd Hilger, Hermann Schmidt-Rahmer, Karoline von Senden, Wolfgang Schuch)

15 de maio: Encenadores alemães no Brasil – Experiências e consequências (com Kurt Bildstein, George Froscher, Renato Icarahy, Peter Palitzsch, Volker Quandt)

16 de maio: A crítica de teatro no Brasil e na Alemanha – Os efeitos e as perspectivas (com Marcelo Kahns, Dieter Kranz, Cecília Loyola, Michael Merschmeier)

17 de maio: O diálogo teatral Brasil-Alemanha – Resultados e perspectivas (debate plenário)



Discussões durante o Festival de Teatro, em baixo a esq. Henry Thorau. Fotos: H. Blattner

Diskussionen während des Theatertreffens, Lt. Henry Thorau. Fotos: H. Blattner

ADE-ATÉ...

TEATRO DE
IMAGENS
MUSICAIS

MUSIK
BILDER
THEATER

de

HARALD WEISS

Patrocinador - Schirmherr
Instituto Cultural Brasil-Alemanha
Goethe-Institut Salvador-Bahia

Promoção - Promotion
Tantas Produções

Estréia Uraufführung
30.09.94 30.09.94

Salvador - Bahia - Brasil



OFICINA NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

CONTRIBUIÇÕES DO ICBA E DO GOETHE-INSTITUT MUNIQUE



“MADE TO MEASURE”

Produção de Dança-Teatro do Grupo
S.O.A.P. DANCETHEATRE FRANKFURT

COREOGRAFIA RUI HORTA

maravilhosas imagens em movimentos arrasantes

um dos grupos de dança mais atrevidos, originais e elogiados da Europa

1º Prêmio no Festival de La Nouvelle Dance Paris 1992

TEATRO CASTRO ALVES
dia 28 de outubro às 21 horas
Ingressos na bilheteria do TCA
estudantes 50%

GOETHE
INSTITUT  SALVADOR-BAHIA
INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ALEMANHA



OUT/NOV/DEZ

PROGRAMAÇÃO CULTURAL

IMPRESSO

Medeia

TRAGÉDIA DE EURÍPIDES
uma co-produção:
Teatro Castro Alves - Goethe-Institut Bahia

Por que Medeia na Bahia?

*Porque é uma peça sobre diversas culturas, cujos pensamentos se estrecharam - como na Bahia.
Porque "Medeia" se desenrola numa sociedade onde muitas e muitas coisas não foram perdidas no tempo, mas partes integrantes do cotidiano - como na Bahia.
Porque há um "coro" que se forma do amálgama de tradições musicais - como as manifestações musicais na Bahia.
Será realizar uma experiência conjunta, aproximar-se do aspecto arcaico do drama grego, procurá-lo e reinventá-lo, tornando o texto, por um lado, compreensível aqui e preservando, por outro lado, seu elemento estranho e inepicável." Hans - Ulrich Becker

"É sempre um momento atenuado na vida literária aqui para quando abraçamos o passado se descompõem e uma vez mais se tornam matérias de argente intensas contemporâneas, ao que produzem então em nós um efeito completamente novo." O Estado de São Paulo

Elenco:
Medeia Rita Assensory - Anjo Ferrnando Fúco - Anis Nêta Carvalho - Mensageira Espri Tavares - Givon Haroldo Dória - Egoz Gibson Rosa - Manduca Edmundo Barros - Cioréqi Francisca Ribeiro/Musquerleho/Aguiarho/Isaac Viarom - Gora Cristine Cardoso, Rika Arábia, Tereá Andreia Divalta Sant'Anna, Barbara Birija, Laila Garin Fátá Mercedes, Iani Rebouças Freire, Fátima Carvalho

Equipe:
Direção Geral e Língua do Texto: Hans Ulrich Becker - Coreografia e Direção Musical: Harald Weiss - Cenografia, Figurinos e Light Design: Alexander Müller-Dreiss Consultora de Dramaturgia: Denise Mendes - Assistente de Direção: Nelson Vitoranga - Assistente de Cenografia: Cassio de Castro - Direção de Produção: Galma Peres - Produção Executiva: Mariângela Nogueira



CÍRCULO de giz



A discussão sobre a propriedade é o elemento contemporâneo deste texto. A fábula original que Brecht construiu sobre a parábola de Salomão resgata para o nosso tempo o fundamento central do pensamento marxista.

Claro que a "velha" ideia de oposição entre ricos e pobres está presente. Mas no "Círculo" os pobres não são as vítimas de forças superiores ou da opressão capitalista. São sobretudo figuras humanas que na busca de uma vida realista, tropeçam em uma ética piangosa e rígida.

O texto desenha assim uma aventura do pensamento, e entre o certo e o errado (o bem e o mal) traça um círculo de giz. A grande aventura é saber que ele pode ser apagado. (Paulo Dourado).



de Bertolt Brecht
direção Paulo Dourado

Patrocínio: Escola de Teatro da UFBA,
Secretaria da Cultura e Turismo e
Fundação Cultural do Estado da Bahia,
Instituto Cultural Brasil-Alemanha

TEATRO
MARTIM GONÇALVES
quinta a domingo
21 horas
cências: 19 de março
de 1998

Leituras Dramáticas



Direção: Márcio Meireles
Direção musical: Jurema Bitencourt
Realização: Cia. Teatro dos Novos
Elenco: Atores da Cia. Teatro dos Novos e convidados
Participação: Confraria da Bazarão

9 e 10 de março
TAMBORES DA NOITE

6 e 7 de abril:
A EXCEÇÃO E A REGRA

TEATRO VILA VELHA
20:00 HS

AMOR VOLAT




espetáculo cantante de **LAILA GARIN** e **ÁNGELO de CASTRO**
poemas de **CASTRO ALVES & PEDRO KILKERRY**

Revisar a poesia simbolista de Pedro Kilkerry a poeta romântica de Castro Alves em um único espetáculo, significa viver uma experiência fora dos padrões comuns ao universo vocal e instrumental, como estado ideal por meios da idealização, da nitidez, da experimentação realista, numa interpretação inovadora da complexidade dos poemas de Kilkerry aliada à simplicidade da imagem de Alves.

MUSICOS
Laila Castro - voz e dramatização, Flávio Queiroz - violão, Sokary Oliveira - clarinete e sax alto, Claudio Sales - fagote, Angelo de Castro - viola, voz e marimba, Wellington Mendes - Dapiferon, Alden Sarquis - contrabaixo acústico

TEATRO DO ICBA - 22 e 23 de outubro - às 21 horas
Ingressos - R\$ 8,00 (inteiro) / R\$ 4,00 (meia)

OS FUZIS DA SENHORA CARRAR

Espectáculo de Bertolt Brecht, com direção de Cecília Raiffer. Através do texto desta peça, o autor alemão propõe uma visão dialética e crítica da realidade, utilizando a Guerra Civil Espanhola como meio para discussão sobre a neutralidade política.

O espetáculo é peça de formatura da encenadora, que conclui o curso de Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA.

Participação especial da atriz Jurema Penna, que está de volta aos palcos baianos, em comemoração aos seus 50 anos de carreira.

Realização: ICBA-Instituto Cultural Brasil-Alemanha
Escola de Teatro da UFBA

Apoio: Fazcultura, Fundação Cultural do Estado da Bahia e
Governo do Estado da Bahia

Teatro do ICBA
26 a 29 de abril e
11 a 13 de maio
20 horas
Ingressos: R\$ 10,00
Estudantes: R\$ 5,00.

Foto: JANUÁRIO GARCIA



NIETZSCHE

1844 - 1900

Centenários podem justificar considerações sobre posteridade e antecedentes.

Friedrich Nietzsche é um dos filósofos mais controversos de nosso tempo. Sua obra revela uma dupla face: de um lado, é tributária do século XIX, ao propor uma cosmologia que dê conta da constituição do mundo, e, de outro, é extemporânea, ao inaugurar uma genealogia que se converte em poderosa arma de ataque À SUA ÉPOCA: E é essa vertente de seu pensamento que nos ensina, ainda hoje, a filosofar a golpes de martelo.

100 anos após a sua morte, no dia 25.08.1900, o ICBA realiza uma série de eventos que mostram, que uma discussão sobre Nietzsche continua atual.

Lançamento de livro, palestra, mesa redonda e espetáculo no ICBA.

22 a 26 de agosto
19:00 horas
Entrada Franca

NIETZSCHE

Zaratustra e Nietzsche

**Direção: Hebe Alves - Coreografia: Leda Muxama
Música e Rituais: Mônica Vitorino**

24, 25 e 26 de agosto de 2000

ICBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO





HAMLETMASCHINE

de Heiner Müller

7 de maio - 21:15 horas
Sala do Coro do Teatro Castro Alves

Direção: Carla Bessa

Instalação musical: Tobias Dutschke

Atuação: Carla Bessa, Fernanda Farah e Tobias Dutschke

Música Cantada por Fernanda Farah: Fragmento da peça *Raiva do Ronco*, de Chico Melo

HAMLETMASCHINE - A máquina Hamlet.

Maquina, na qual pode-se conectar outras máquinas, máquina enquanto parte de um aparato, de uma fábrica. Máquina de texto. Máquina de lembranças.

Motor, que gera personagens, textos, situações, tempos, Hamlets, e os mantém em movimento.

Os textos de Heiner Müller têm como qualidade essencial serem como motores abertos que permitem diversas engrenagens. São máquinas em movimento constante, *mais inteligentes que o autor*, sua semântica é cifrada, às vezes quase indecifrável. Quem quiser se aproximar de seus textos tem primeiro que tomar uma certa distância. Há que se ter coragem de não servir uma interpretação pronta. De não ter respostas. Muitas perguntas permanecem em aberto. Corre-se o perigo de não ser compreendido.

Nós nos decidimos pelo caminho da associação livre, numa composição poética e aberta - e aberta aqui deve ser sinônimo de acessível - que não dá uma direção única ao texto, mas antes reafirma sua pluralidade. Isso deve gerar uma invasão de imagens e metáforas, que instiga todas as energias receptivas do público.

(Carla Bessa)

LEITURAS

Teatro do
Goethe-Institut/ICBA

TEATRO

CICLO DE LEITURAS DRAMÁTICAS

Datas
06/09, 20/09,
25/10

Dias
segundas-feiras

Horário
18h30

Entrada Franca
(continuação do
projeto iniciado em
julho/2004)



Este ano, o Ciclo de Leituras traz o teatro brasileiro escrito por autores forjados na conjuntura dos anos 60, o teatro-documentário de dois autores alemães do pós-guerra (II Grande Guerra) e um cáustico dramaturgo crítico da sociedade austríaca. Seis autores. Dois mundos unidos por temas políticos e estruturais que ainda permeiam a sociedade contemporânea.

06/09 O Caso Oppenheimer de Heinar Kipphardt; direção: Felipe Assis

20/09 Rasga Coração de Oduvaldo Vianna Filho; Prelúdio: **O petróleo e a guerra na Argélia** de Carlos Estevão; direção: Tom Carneiro

25/10 O Presidente de Thomas Bernhard; direção: Celso Júnior

Realização Escola de Teatro da UFBA em parceria com o Goethe-Institut Salvador-Bahia

EU,

Teatro do
Goethe-Institut/ICBA

TEATRO

MONÓLOGO COM MARCELO PRADDO

Datas
30/09 a 02/10,
07 a 09/10, 14 a 16/10,
21 a 23/10 e 28 a 30/10

Dias
de quinta a sábado

Horário
20h

Ingressos
R\$ 16 (inteira) e
R\$ 8 (meia)

Uma adaptação para monólogo da peça "Eu, Feuerbach" de Tankred Dorst com o ator Marcelo Prado e direção de Vadinha Moura, ambos da Cia de Teatro da Bahia.

Um ator se apresenta para uma audição com um famoso diretor, que não chega. Enquanto aguarda, o ator conversa com o assistente de direção. Trava-se um diálogo/monólogo enlouquecedor. Memória, história, sucesso, fantasia, o papel social do ator, do teatro, etc., são discorridos num clima misterioso, perverso e lírico.

Apoio cultural Goethe-Institut Salvador-Bahia



CONCLUSÃO

Até aqui muitas conclusões relativas à encenação dos dramas de língua alemã na Bahia, enquanto diálogo cultural, já foram esboçadas. Mas como foi advertido, algumas questões seriam retomadas para uma discussão final.

Antes disso, porém, um ponto até então negligenciado, mas muito importante neste contexto deve ser abordado: diz respeito às traduções dos dramas de língua alemã para o português, quando geralmente o processo de encenação e de superposição de interpretações se inicia. Os primeiros passos podem ser determinantes neste intercâmbio de idéias que se dá através da encenação dos dramas estrangeiros.

Filósofo da linguagem, cuja obra propõe uma reflexão sobre o discurso no âmbito da cultura, J.L. Austin (1990) chama atenção para o papel das declarações “do dizer como um fazer” (elocuções performativas), questão que foi discutida através de Fischer-Lichte no item XV do capítulo 1, mas em outro contexto. O pensamento de Austin seria de grande contribuição para a abordagem da tradução, se ele próprio não tivesse chamado atenção para o estiolamento da linguagem presente nos casos das elocuções em contextos não literais – como o teatro e o cinema –, por operarem um faz-de-conta.

Compreensivelmente a linguagem, em tais circunstâncias, não é usada ou levada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal, forma esta que se inclui na doutrina do **estiolamento** da linguagem. Tudo isso fica excluído de nossas considerações. Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias (Austin, op. cit., 36).

Por isso é que alguns parâmetros da lingüística como ciência se excluem da discussão quando se aborda a língua no teatro.

Geir Nuffer Campos (1985) lembra em sua tese que a expressão do latim *traducere* carrega o sentido de condução e sugere uma imagem de travessia – “levar alguém pela mão para outro lado, para outro lugar” (op. cit., 8).

Roman Jakobson (1995) reconhece que na tradução os “problemas complexos” são abundantes, e que “o dogma da impossibilidade” é proclamado à toa. E explica que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (op. cit., 6)

Se intralingüisticamente já se opera uma tradução, se torna difícil argumentar que essa mesma operação

seja impossível de uma língua para outra, de uma cultura para outra. Apesar disso, quando a tradução se confronta com uma informação poética (ou informação estética, como queiram), ao invés de uma informação meramente semântica, as opiniões se tornam adversas ou mesmo contraditórias:

J.C. Catford (1980) afirma que, em casos como os de trocadilhos, comumente presentes nas obras poéticas, ocorre uma “impossibilidade lingüística de tradução” (op.cit., 104). Jakobson, quase paradoxalmente, afirma primeiro que, “a hipótese de dados cognitivos infáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos” (op.cit., 70), e posteriormente que, “a paranomásia, a poesia por definição é intraduzível. Só é possível [neste caso] a transposição criativa” (op.cit., 72).

Com a informação poética, pode ocorrer que a dificuldade na transposição, além de lingüística, seja também de característica cultural. Esse aspecto cultural é sem dúvida muito relevante nas traduções que são feitas para o teatro.

Quando, por exemplo, se encena um drama de Georg Büchner, escrito no final do século XIX, pode ocorrer a reconstituição da indumentária, dos cenários ou mesmo comportamentos e gestos de agrupamentos sociais da época em questão. Mas, a língua falada, no caso das traduções, é quase sempre a contemporânea. As traduções têm que se afastar do inglês elisabetano de Shakespeare ou do grego clássico de Sófocles ou Eurípides, por exemplo, para que se aproximem do espectador.

Henri Meschonnic (in: Ladmiral, 1980) destaca um importante ponto: o da impressão da tradução de ser uma tradução, ou seja, o sacrifício da forma em função da evidência de regras. No caso das traduções para o teatro, esta questão é sem dúvida fundamental, visto que, o objetivo do tradutor é produzir um texto original na língua de chegada, homólogo ao da língua de partida “sem entrar em linha de conta com as diferenças de cultura, de época, de estrutura lingüística” (op.cit., 81). É o que Meschonnic chama de “anexação” – fenômeno que apaga a relação das línguas e promove a ilusão do natural. E dessa relação é que nasce a noção de intraduzível, cujo efeito resulta de raízes históricas, pois, como já foi dito, qualquer domínio cultural, qualquer cultura-língua tem em sua historicidade muitas características diferentes sem relação umas com as outras. Isso torna também importante o momento da tradução, pois nele se estabelece uma nova relação que só pode ser de modernidade e seu papel histórico não pode ser desconhecido, pois o não reconhecimento de sua função incide numa espécie de “imperialismo cultural”.

A oposição de forma e sentido, neste caso, privilegia um conteúdo ideológico, introduz a noção de verdade que na arte se faz muitas vezes desnecessária. Sentidos idênticos na arte nem sempre são necessários, pois se “assim fosse, a forma de comunicação ‘artística’ sendo semioticamente inútil, teria desaparecido há muito” (op.cit., 84).

É a oralidade, por sua vez, que liberta a língua do abrigo da imobilidade que a grafia promove. Apesar disso, deve-se permanecer atento para o tratamento que é dado às traduções, já que se reconhece o seu valor e influência no contexto das encenações.

Pensando nisso, durante as entrevistas com os encenadores foi investigado o modo como eles se

dedicam ao assunto. Eles foram praticamente unânimes num ponto: os atores têm papel determinante no processo de naturalização, de retirada da imobilidade que a grafia promove – como foi esclarecido acima. Mas vale lembrar que esta não é uma questão exclusiva dos textos traduzidos de uma língua para outra. Estas questões acompanham os encenadores mesmo quando recorrem a um texto do dramaturgo brasileiro Arthur Azevedo, por exemplo, escrito no final do século XIX.

Sobre a encenação de *A exceção e a regra* Hackler esclareceu: “usamos uma tradução portuguesa. Fizemos uma revisão. Eu não queria um tradutor que fixasse alguma coisa. Eu preferi fazer isso com os atores”. E esse é um procedimento que ele aplica, mesmo nas montagens para as quais encomenda a tradução, declara. Professores do Instituto Goethe assim como do Instituto de Letras da UFBA têm sido colaboradores de Hackler, o único encenador dos dramas de língua alemã que domina as duas línguas, de origem e de chegada.

Carmen Paternostro também foi clara sobre este ponto:

Às vezes você pega umas traduções e percebe que ela está fora da linguagem corrente. Aí você tem que resolver. Mas para mim tem uma segunda tradução que é mais importante, que é aquela que transcende a literária, quando ela se transforma na tradução cênica. E é nisso que eu tenho interesse. Como eu posso dar vida àquilo que eu leio? Agora mesmo meu sonho é montar o Mahabarata e eu já estou estudando. E eu fico todo o tempo pensando em como eu vou traduzir isso ou aquilo. Será que eu vou conseguir? E eu gosto desses desafios. Minha linguagem é a da encenação. Eu gosto que a história tenha uma presença da imagem. Gosto da música, do movimento e do texto bem dado. Eu não gosto de textos excessivamente longos.

Deolindo Checcucci esclareceu que apesar da existência de uma tradução para *Na selva das cidades*, cuja montagem integral duraria três horas, solicitou uma adaptação com o objetivo de atualizar a linguagem e de encurtar a peça para uma hora e trinta minutos.

Márcio Meirelles declarou se envolver sempre com as questões relacionadas à tradução, algo que sempre o interessou. Citou alguns exemplos de como procede:

Para o primeiro *Fausto* (Avelãz & Avestruz) eu fiz a tradução do inglês e do espanhol, porque eu não sei alemão até hoje. Eu adaptei muito, meti muita coisa, cortei muita coisa. Foi na verdade um trabalho de colagem. Nas traduções que a gente tem feito com Christine Röhrig, tanto do *Fausto 0* como do *Fatzer* eu me meti muito. Tanto que ela brincava comigo dizendo: “você sabe mais alemão que eu, que sou alemã”. Às vezes eu ouço uma palavra que não casa bem, vou no texto original, ou então uma palavra que se repete muito no texto original e ganhava diferentes sentidos em português. Então eu dizia: aqui a palavra é uma e aqui é outra, como é que pode traduzir igual? Qual a diferença em alemão para estas palavras? Estas coisas da língua que sempre me interessaram

muito.

Elisa Mendes defendeu-se:

Na verdade eu não ousei fazer nada sozinha. O próprio Núcleo, para a montagem do *Galileu*, tinha colocado a necessidade de um dramaturgo (ou um dramaturgista?). E Cleise Mendes fez isso. Ela trabalhou com várias traduções e fez uma adaptação dessa obra, já priorizando os principais objetivos. Fez cortes, mudanças, enxugou a natureza dos diálogos pra que tivesse uma fluência maior da narrativa, para dinamizá-la. Ela já tinha feito *Eu, Brecht*, que já tinha obtido reconhecimento. Além disso, ela já conhecia a obra de Brecht o suficiente pra nos deixar tranquilos.

Luiz Marfuz também contou com o auxílio da dramaturga Cleise Mendes para a adaptação de *Mãe coragem* e relembra a experiência do *Casamento do pequeno burguês* com certo entusiasmo:

Para *O casamento* eu trabalhei com várias traduções. Rastreei umas cinco ou seis. Eu adaptei algumas coisas, algumas referências, radicalizei algumas coisas que eram insinuadas para trazer um pouco pra cá, pro subúrbio. Passou por mudanças no texto, mudança de linguagem. Por exemplo: a peça começa com a cerimônia de casamento, servindo-se um bacalhau, o que não é uma tradição daqui. A gente mudou pra peru. Tinha também umas brincadeiras com os caranguejos caramelados, que já é uma coisa bem baiana. Havia diferença entre as traduções. A tradução de Luiz Antonio tinha um conteúdo político muito forte. Além disso, ele fez muitas inserções de citações de outras peças de Brecht, como *Mahagony*, coisas que eu não utilizei. Tinha outra tradução que trabalhava uma linguagem da década de 70, muito “bicho grilo”. Ainda outra que transformava o personagem convidado numa lésbica. Então eu busquei essas versões, muito mais pra conhecer as possibilidades de tradução até chegar a um conceito mais próximo do que eu estava pensando. E como eu já tinha muito claro o que eu queria para a encenação, fui dando forma à versão definitiva.

Em *Mãe Coragem* isso já aconteceu em menor grau. Teve um tratamento dramatúrgico de Cleise Mendes, que foi mais no sentido de fazer uma compactação de cenas – que eram bastante longas – do que propriamente uma adaptação ou tradução.

Paulo Dourado diz ter recorrido às traduções já existentes, mas referiu-se a um episódio do qual se orgulha:

Eu recorri à coleção da civilização brasileira, organizada por Fernando Peixoto, para montar *O círculo*. Mas quando eu era diretor da Escola sugeri a ele, que é um grande camarada meu, que incluísse nas publicações da

Editora Civilização Brasileira a tradução para a *Vida de Eduardo II*, que foi especialmente feita por professores da Escola de Letras, por Conceição Paranhos, para a montagem com direção de Harildo Deda. Contou-se também com a ajuda de Ewald Hackler e de Cleise Mendes. E foi traduzida direto do alemão. Cleise fez uma revisão e alguém deu um tratamento para os versos. Então a primeira tradução desse texto para o português foi feita por nós da UFBA. E isso consta da edição.

Outra importante questão que merece comentários diz respeito à presença de encenadores alemães na Bahia, o que tem se tornado cada vez mais freqüente. Alguns deles, por razões diversas, têm se fixado na cidade, como é o caso de Nehle Frank e Harald Weiss.

Frank, até então, não encenou nenhum texto de língua alemã. Ao contrário, sua montagem de estréia na Bahia intitulada *Divinas palavras*, abordava com muita propriedade temas relacionados à cultura nordestina. As inovações trazidas pela encenadora, contudo, provavelmente refletem sua experiência com o teatro alemão. A utilização de uma platéia giratória na referida montagem causou muito *frisson* e curiosidade. O espetáculo, não apenas por este motivo, teve ótima aceitação, levando a encenadora a receber inclusive um prêmio nacional. Frank provavelmente se inspirou nos projetos de Furttembach, no século XVIII, com o mesmo princípio: a platéia ao centro e quatro cenários circundantes. Dessa forma se pode concluir que mesmo não encenando os dramas de língua alemã, ela tem dado contribuições que incorporam o diálogo de culturas que se aborda neste trabalho.

Harald Weiss tem explorado uma linha particular de encenação oriunda de sua formação como músico e se pode mesmo dizer que suas encenações não trazem traços muito marcantes da cultura local. Tampouco da Alemanha. Nas encenações que ele denomina de “teatro de imagens musicais ele costuma explorar, entre outras características, uma precisão quase coreográfica na movimentação dos atores, amparada pelo uso de recursos tecnológicos e efeitos sonoros inusitados. Apesar disso, Weiss tem estabelecido um diálogo franco com atores e músicos da cidade e não deixa de incorporar, sempre que cabível, aspectos da cultura local às suas encenações.

A direção musical que ele fez para a encenação da *Medeia*, de Eurípides, com direção geral do também alemão Ulrich Becker, por exemplo, arrancou muitos elogios e destacou-se no contexto da montagem gerando a gravação de um CD. A incorporação dos elementos da cultura afro-brasileira à referida encenação, contudo, não obteve uma aceitação unânime. Dividiu as opiniões.

Stefan Käg, suíço que se formou na Alemanha, criador, junto com Bernd Ernst, do selo teatro *Hygiene Heute* (Higiene Hoje) teve uma passagem meteórica pela cidade. Ele diz não ter residência fixa. Está sempre transitando entre Áustria, Brasil, Argentina, Índia, Estados Unidos, Canadá, onde realiza seus inusitados projetos. Käg explora métodos não tradicionais de encenação e se recusa a trabalhar com atores. Trabalha apenas com não atores. Sua montagem intitulada *CatracaMatraca*, apoiada pelo Instituto Goethe, foi realizada num ônibus em viagem para o subúrbio de Salvador. Os espectadores/passageiros, com fones de

ouvido, apenas escutavam o diálogo entre o cobrador e o motorista do ônibus, que seguiam um roteiro feito pelo encenador a partir de uma entrevista com eles próprios, mas com margem para improvisação. Em alguns pontos da cidade o público era surpreendido com performances feitas por travestis, músicos e cantores. Käg e suas encenações têm colaborado para a discussão sobre o teatro e suas fronteiras. Mas recusa-se a aceitar outra classificação para suas obras que não seja teatro.

O arquiteto Carl von Havenschild, de origem germânica, também é outro exemplo de contribuição. Fixado na cidade há muitos anos além de atuar como cenógrafo, foi também responsável pelo projeto de reforma do teatro Vila Velha.

Daí se pode concluir que o intercâmbio entre Brasil e Alemanha começa a esboçar a abertura de um caminho de via dupla. Como os encenadores brasileiros, eles demonstram interesse por aspectos de outra cultura que não a deles.

Ainda não se trata do intercâmbio reivindicado pelo encenador Deolindo Checcucci ao considerar que os textos produzidos na Bahia também deveriam ser encenados na Alemanha, numa relação de reciprocidade.

Com exceção de Nelson Rodrigues, Augusto Boal e Maria Clara Machado, não há muitos outros exemplos de encenações dos dramas brasileiros na terra de Goethe (Cf. Thorau, 2000).

Mas nem por isso se pode dizer que não exista um interesse da Alemanha pela cultura brasileira. O que acontece com a música e com a dança, como foi observado através do exemplo do Festival Brasil Move Berlim na apresentação deste trabalho, já é um claro sinal deste interesse. Poderia-se argumentar que o teatro impõe a barreira lingüística. Mas a encenação dos dramas de língua na Bahia tem mostrado que elas não são intransponíveis, quando há o interesse. Os motivos que levam o Brasil a encenar mais textos dos países de língua alemã do que vice-versa não cabe aqui serem discutidos. Como argumentou Valverde no item IV do capítulo 3, somos um país “socialmente jovem”. Ainda estamos tentando entender as conseqüências oriundas da diversidade de influências advindas do processo colonizador. Ainda perseguimos a busca de uma identidade, que felizmente insiste em ser volátil, escorregadia, em escapar de nós.

Como foi observado na apresentação, um dos objetivos deste trabalho era verificar a possibilidade de aplicação de alguns princípios filosóficos contidos na hermenêutica e na teoria da recepção ao teatro.

Os argumentos oferecidos pelos autores da hermenêutica filosófica expostos até aqui deixam claro que esta discussão enquanto possibilidade já está superada. Na introdução deste trabalho Lehmann argumenta que pensadores ligados à filosofia “desenvolveram uma teoria muito mais genuína” do que as pessoas que se ocupam com o teatro. Portanto certos pudores devem ser abandonados ao se estabelecer a relação teatro & filosofia.

“Mostrar-se receptivo à alteridade do texto” princípio que Gadamer considera determinante para uma consciência formada na hermenêutica é o que sem dúvida vem acontecendo desde a década de 1960, quando Martim Gonçalves encenou, entre outros textos estrangeiros, a *Ópera dos três tostões*, de Bertolt

Brecht.

Outro importante ponto previsto por Gadamer em sua hermenêutica consiste em “aderir a uma tradição” sem, no entanto, se submeter passivamente a ela. Isso sem dúvida tem ocorrido na Bahia que encena o outro. Como Hackler chamou atenção em seu depoimento, o teatro profissional na Alemanha obedece a uma longa tradição, é um organismo que dispõe de excelente infra-estrutura em que “algo deve ser feito daquela forma porque há trezentos anos se faz assim. Você é apenas o último elo de uma corrente e esta corrente te prende”. Os textos dramáticos produzidos nestes países refletem também esta tradição a que se refere Hackler. Ao chegar na Bahia, contudo, essa tradição é absorvida de forma distinta. Não se pode dizer que ela seja desrespeitada, tampouco que é aprisionante. Como depôs Marfuz, “em geral os encenadores baianos têm uma liberdade muito grande diante dos textos de Brecht. E diz acreditar que isso seja um valor. Não se pode contestá-lo.

Outro exemplo é dado por Deolindo Checcucci quando se refere à imposição da filha de Brecht, que detém os direitos autorais da obra do pai. Ao estabelecer o nível de fidelidade que os encenadores devem ter em relação aos textos e músicas do dramaturgo ela estaria contradizendo as idéias do pai. Como dizia o próprio Brecht, só é fiel a si mesmo aquele que se contradiz. E isto sem dúvida corresponde a um dos princípios da filosofia hermenêutica, de inspiração nietzscheana.

Hackler também oferece pistas para o entendimento da noção de “horizonte de expectativa” adotada por Jauss. Ao ser indagado se o texto dramático produzido em outra cultura importaria alguma dificuldade de entendimento para os profissionais locais ele foi categórico: “Se você tira um texto do contexto cultural dele, e o coloca aqui na mesa, o ator, ao ler, o contextualiza automaticamente”.

“O rastreamento da verdade não pode obedecer a um método, já que o método é algo dado de antemão”. Esta frase poderia resumir a obra *Verdade e método*, de Gadamer. Assim sendo, como acreditar que a busca pela verdade de um drama deva obedecer critérios pré-estabelecidos. A quem caberia julgar que os tambores do Bando de Teatro Olodum são incompatíveis com a música clássica que predominava na época em que Büchner escreveu sua peça? Enquanto receptor da obra de Büchner, Meirelles sabe que se assim procedesse correria o risco de fechar as possibilidades de diálogo do espectador brasileiro com sua encenação.

Ao argumentar que até então a influência de sua educação de matriz greco-romana o fazia observar as manifestações afro-brasileiras com as quais sempre convivera como uma “coisa exótica, como um gringo”, Meirelles está se referindo, grosso modo, à noção de pré-conceito discutida por Gadamer e para a qual ele buscava imprimir um sentido construtivo.

A concretização deste sentido positivo pode ser identificada na existência do Bando de Teatro Olodum, que há mais de uma década participa do jogo entre o eu o outro. Ao abandonar-se no estranhamento do outro que era a cultura afro-brasileira, ao não mais se permitir “ensurdecer para a voz externa a si”, Meirelles

transforma o outro em eu. O estranho em próprio. Mas segue no jogo colocando seu novo eu novamente em confronto com o outro ao encenar Brecht, Müller, Büchner, Goethe, Shakespeare, Cervantes, entre outros outros.

Como argumentou Ferraris no item II do capítulo 1, “não carecemos do conhecimento dos tratados de hermenêutica para que prossigamos interpretando, para que sigamos sendo hermeneutas”. O que também não significa que possamos negar a contribuição de pensadores como Gadamer e Heidegger para entender os mecanismos da compreensão, os princípios da comunicação humana.

No item I do capítulo 3 Fischer-Lichte observou que o intercâmbio de culturas no teatro ocidental ocorre desde o século XVI: Molière na Itália se deixava influenciar pela comédia francesa, Racine na França se deixava influenciar por Sófocles, Goethe na Alemanha sofria influência da China e da Índia. Tudo isso, séculos antes de Gadamer produzir sua obra fundamental. Dessa forma se pode argumentar que assim como na religião – cujo maior exemplo pode ser tomado por Lutero – no teatro a hermenêutica sempre encontrou terreno fértil para seu cultivo.

O intercâmbio cultural acima referido se perpetua. Como observou Carmen Paternostro, sua capacidade de fazer bem suas coisas brasileiras se deve ao esteio, à força, e à organização adquirida com a experiência do teatro alemão. Através dele diz ter aprendido a perguntar, a duvidar. Ao definir de forma poética sua “peregrinação”, suas diferentes experiências como “abrir uma porta e em seguida outra e outra, abrir portas na gente e no outro”, Paternostro está se referindo também à discussão feita por Valverde sobre a cultura brasileira, quando ele chama atenção para o valor do diálogo neste jovem país repleto de diferenças.

Paternostro vai além ao propor “transculturalizar-se, no modo Grotowskiano”, diz ter sido a grande lição aprendida neste vai e vem, neste constante diálogo com a produção artística em diferentes cidades e países.

As inovações apontadas no item II do capítulo 3, ligadas ao modo como os encenadores experimentavam situações inusitadas que envolvessem o espectador também já se refletem na Bahia. Checucci cita um exemplo ao descrever o cenário concebido para *Na selva das cidades*, “com inspiração nas palafitas da antiga favela dos alagados na Bahia de todos os Santos, que aludia à iminência, à possibilidade de afundarmos na lama a qualquer instante. “E que, especialmente a disposição que misturava atores e público foi muito bom para que o espetáculo respirasse junto com a platéia”.

Outras experiências têm se encarregado de reforçar a idéia de espectador como quarto criador. Mas este papel não é desempenhado apenas pela encenação dos dramas de língua alemã. Mas se pode dizer que, como em outros centros produtores de cultura, o público baiano também já se constitui como um “corpo autônomo”, como o “carro chefe” da engenharia teatral, como propôs Ubersfeld.

Quando foi indagado (item IX do capítulo 1) sobre quais os limites que a adaptação, a atualização e a encenação de um texto estrangeiro deveriam considerar, não se esperava por uma resposta definitiva. No

item X do mesmo capítulo Jauss já oferecia pistas ao afirmar que “nem todas as tentativas de atualização conseguem romper fronteiras”.

Quem pôde assistir ao *Material Fatzer*, de Brecht/Müller, encenado por Palitzsch/Meirelles, que falava dos horrores da guerra na Alemanha quando se vivia os horrores promovidos por saqueadores durante a greve da polícia militar na Bahia, no ano de 2001, talvez possa ter a exata dimensão do conceito de concretização discutido por Jauss.

Muitos outros exemplos poderiam ser dados aqui para se prosseguir com esta discussão. Mas acredita-se que os principais pontos já foram levantados. É tempo de abrir-se ao outro.

O encontro de Brecht, Dorst, Ehler, Büchner, Handke, Wedekind, Müller, Frisch, Dürrenmatt, Krötz, Schnitzler, Valentin, Weiss, Ludwig, Lucker, Fassbinder com Deda, D’Aversa, Salomão, Senna, Guimarães, Hackler, Augusto, Meirelles, Nunes, Leite, Dourado, Cerqueira, Nascimento, Pimentel, Braga, Millet, Silva, Marfuz, Paternostro, Costalima, Simões, Checcucci, Raiffer, Alves, Valverde, Mendes e Moura, na África brasileira, nesta cidade “formatada” por tantas e diferentes influências é sem dúvida um belo exemplo da concretização do equivocismo que o mundo reivindica.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, W. Theodor,
 1973, **Ästhetische Theorie**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
 1970, **Teoria estética**, Trad. De Artur Morão, Editora 70, Lisboa.
- ALMEIDA, Custódio Luis S. de, 1999, **A universalidade da hermenêutica**, In: Veritas, Revista trimestral de filosofia da PUCRS, março, v. 44, n° 1, Porto Alegre, p. 33-59.
- ARISTÓTELES, 1979, **Aristóteles II, Os Pensadores**, tradução de Vincenzo Cocco, Abril Cultural, São Paulo.
- ARTAUD, Antonin, 1985, **O teatro e seu duplo**, Tradução de Teixeira Coelho, Editora Max Limonad, São Paulo.
- AUSTIN, J.L., 1990, **Quando dizer é fazer**, Trad. de Danilo Marcondes de S. Filho, Ed. Artes Médicas, Porto Alegre.
- BACHMANN-MEDICK, Doris, 1997, **Multikultur oder Kulturelle Differenzen?**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- BADER, Wolfgang, 1987, **Brecht no Brasil – experiências e influências**, Ed. Paz e Terra, São Paulo.
- BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus, 2000, **Texte zur Theorie des Theaters**, Philipp Reclam, Stuttgart.
- BARCK, Karlheinz (et. all. Hg.), 1991, **Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik**, Reclam-Verlag, Leipzig.
- BARROS, Manoel de, 2001, **Uma didática da invenção**, In: MORICONI, Ítalo (org.), Os cem melhores poemas brasileiros do século, Ed. Objetiva, Rio de Janeiro.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, 1990, **Probleme der Theatergeschichtsschreibung**, In: MÖHRMANN, Renate (Hg.), Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- BENAYAS, Leonides Fidalgo, 1996, **Hermeneútica y existencia humana. El pensamiento de Paul Ricoeur**, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Salamanca.
- BEUCHOT, Mauricio,
 1999, **Perfiles esenciales de la hermenéutica**, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- BIÃO, Armindo (org.), 2000, **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e teatralidade**
 Ed. Annablume, São Paulo.
- BOAL, Augusto, 1991, **Teatro do oprimido e outras Poéticas Políticas**, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- BÖHME, Gernot,
 2001, **Aisthethik**, Wilhelm Fink Verlag, München.
 1998, **Anmutungen : über das Atmosphärische**, Edition Tertium, Ostfildern vor Stuttgart.
 1995, **Atmosphäre – Essays zur neuen Ästhetik**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

- BORNHEIM, Gerd, 1992, **Brecht, a estética do teatro**, Graal, Rio de Janeiro.
- BRECHT, Bertolt,
 2000, **Dialog über die Schauspielkunst**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
 2000, **Vieter Nachtrag zur Theorie des „Messing-kaufs“**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
 1930, **Das epische Theater**,
- BROCK, Bazon, 1977, **Ästhetik als Vermittlung–Arbeitsbiographie eines Generalisten**, Dumont Buchverlag, Köln.
- BROOK, Peter, 1970, **Der leere raum**, aus dem englischen von Walter Hasenclever, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg.
- BUCHALSKI, Simão, 1995, **Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil**, Ed. Perspectiva, São Paulo.
- CACCIAGLIA, Mario, 1986, **Pequena história do teatro no Brasil**, Tradução de Carla de Queiroz, Editora da USP, São Paulo.
- CAJAIBA, Luiz Claudio (org.), 2000, **Cinema e dublagem na TV**, In: Temas em Contemporaneidade, Imaginário e teatralidade, Ed. Annablume, São Paulo.
- CAMPOS, Geir Nuffer, 1985, **Do ato criador na tradução**, Tese (doutorado), Escola de Comunicação-UFRJ, Rio de Janeiro.
- CARLSON, Marvin, 1997, **Teorias do Teatro**, tradução de Gilson César Cardoso de Souza, Fundação Editora da UNESP, São Paulo.
- CASCAIS, Fernando, 1985, **Sentido e comunicação: a estética de Hans Robert Jauss**, in: Revista de comunicação e linguagens, Ed. Cosmos, dezembro, nº 2, Lisboa.
- CATFORD, J. C., 1980, **Uma teoria lingüística da tradução**, Cultrix, São Paulo.
- CESAR, Constança Marcondes, 1999, **Multiculturalismo: questões éticas** In: Revista Reflexão, ano XXIII, nº 73, janeiro-abril, Campinas, p. 27-33. 1998, **A ontologia hermenêutica de Paul Ricouer**, In: Revista Reflexão, ano XXIII, nº 71, maio-agosto, Campinas, p. 11-17.
- CRARY, Jonathan, 2002, **Aufmerksamkeit-Wahrnehmung und moderne Kultur**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- CRUZ, Maria Teresa,
 1991, **Experiência estética e estetização da experiência**, Revista de comunicação e linguagens, Ed. Cosmos, janeiro, nº 12-13, Lisboa.
 1986, **A estética da recepção e a crítica da razão impura**, Revista de comunicação e linguagens, Ed. Cosmos, janeiro, nº 3, Lisboa.
- CZIESLA, Wolfgang und ENGELHARDT, Michael (Hg.), 1995, **Vergleichende Literaturbetrachtungen**, Iudicium Verlag, München.
- COELHO, Teixeira, 2000, **Guerras culturais**, Ed. Iluminuras, São Paulo.
- DE MARINIS, Marco,

- 1982, **Semiotica del teatro**, Bompiani, Milano.
- 1999, **Capire il Teatro – lineamento di una nuova teatrologia**, Bulzoni Editore, Firenze.
- DE TORO, Fernando, 1992, **Semiótica del teatro**, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- DIDEROT, Dennis, 2000, **Das Paradox über den Schauspieler**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- DILTNEY, W., s/d, **O nascimento da hermenêutica**. Tradução: Pierre Le-Queau (mimeo)
- DORFLES, Gillo,
 1998, **As oscilações do gosto**, Trad. Carmen Gonzales, Ed. Livros Horizontes, Lisboa.
- 1967, **L'Estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)**, U. Mursia & C., Milano.
- DRESSEL, Helga,
 1996, **Reflexão sobre brasilidade e Deuschtum em Um rio imita o Reno de Vianna Moog**, In: MERTIN, Ray-Güde (Hrsg.), TFM, Frankfurt am Main.
- DUQUE, João, 2000, **Gadamer e a teologia**, In: Revista Portuguesa de Filosofia, Ed. da Faculdade de Filosofia, v. 56, Fasc. 3-4, Braga, 441-468
- DUTT, Carsten (Hg.), 1995, **Hans-Georg Gadamer im Gespräch**, Winter, Heidelberg.
- EAGLETON, Terry, 2001, **Was ist Kultur?**, aus dem Englischen von Holger Fliessbach, Verlag C. H. Beck, München.
- EINSIEDEL, Friedrich Hildebrand von, 2000, **Grundlinien zu einer Theorie der Schauspiel-Kunst**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- FARIA, João Roberto, 1998, **O teatro na estante – estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**, Ateliê Editorial, São Paulo.
- FAUSS, Monica, 2000, **Globalisierung und Differenz: überlegungen zur Rezeption afro-brasilianischer Kunst am Beispiel Rubem Valentims**, In: THORAU, Henry und SIMONE, Eliana (Hg.), TFM, Frankfurt am Main.
- FERRARIS, Maurizio, 1998, **La Hermenêutica**, Traducion de José Luis Bernal, Taurus, México.
- FIGURELLI, Roberto, 2000, **A estética de Mikel Dufrenne**, In: Veritas, v. 45, n. 2, junho, Porto Alegre, p.195-204.
- FINK-EITEL, Hinrich und LOHMANN, Georg (Hg.), 1994, **Zur Philosophie der Gefühle**, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- FISCHER-LICHTE, Erika,
 2001, **Ästhetische Erfahrung**, Francke Verlag, Tübingen/Basel.
 1999, **Das eigene und das fremde Theater** Francke Verlag, Tübingen/Basel.
 1997, **Die Entdeckung des Zuschauers**, Francke Verlag, Tübingen/Basel. (Hg.)1993, **Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater?** Francke Verlag, Tübingen/Basel.
 1990, **Die Zeichensprache des Theaters**, In: MÖHRMANN, Renate (Hg.), Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
 (Hg.)1988, **Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung**, Gunter Naar Verlag, Tübingen.

- 1988, **Performance e Cultura Performativa**, In: Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa.
- 1983, **Semiotik des Theaters**, Gunter Naar Verlag, Tübingen.
- 1979, **Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik**, München.
- FRANCO, Aninha, 1994, **O teatro na Bahia através da imprensa - século XX**, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador.
- FREY, Dagobert, 2000, **Zuschauer und Bühne**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- FRÜCHTL, Josef und ZIMEMERMANN, Jörg (Hg.), 2001, **Ästhetik der Inszenierung**, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-46.
- FUCHS, Georg, 2000, **Der Tanz**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- GADAMER, Hans-Georg,
 2000, **Die Aktualität des schönen**, Philipp Reclam, Stuttgart.
 1988, **Verdad y metodo**, Trad. Ana A. Aparicio y Rafael Agapito, Ediciones Sigueme, Salamanca.
 1994, **Wirkungsgeschichte und Applikation**, In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München.
- GEERTZ, Clifford, 2001, **Nova luz sobre a antropologia**, Tradução de Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.
- GEIGER, Moritz, 2000, **Vom Dilettantismus im Künstlerischen Erleben**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- GIVONE, Sergio, 1998, **Estética: storia, categorie e bibliografia**, La nuova Itália Editrice, Scandicci, Firenze.
- GOETHE, Johann Wolfgang,
 2000, **Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerk. Ein Gespräch**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
 2000, **Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- GONÇALVES, Martim, 1967, **Evolução do teatro brasileiro**, In: Revista MEC, ano VIII, n° 38, Rio de Janeiro, p. 15-17.
- GONÇALVES, Nelci do Nascimento, 2000, **O antepredicativo em Sein und Zeit**, In: Veritas, Revista trimestral de filosofia da PUCRS, v. 45, n° 2, Porto Alegre, p. 205-212.
- GOUHIER, Henri, 2000, **Über die Vereinigung im Theater**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- GRIMM, Gunter E., 1977, **Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie**, Wilhelm Fink, München.
- GRIMM, Melchior Freiherr von, 2000, **Anmerkung zu Diderots „Observations“**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.

- GUERVÓS, L.E de Santiago, 1986, **Fenomenologia y hermenéutica en el pensamiento de Martín Heidegger**, In: Revista Agustiniiana, Real Monasterio de el Escorial, v. CX CIX, n° 1, Madrid.
- GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid D., 1992, **O teatro da utopia: utopia do teatro?** In: SILVA, Armando S. (org.), Edusp, 141-160.
- HAMMERSCHMIDT, Anette C., 1997, **Fremdverstehen – Interkulturelle Hermeneutik zwischen Eigenem und Fremdem**, Judicium Verlag, München.
- HAUG, Wolfgang Fritz, **Die Rolle des Ästhetischen**, In: Das Argument, Ernst Klett Verlag, 13. Jahrgang, Juni, Heft 3, Stuttgart, p. 190-213.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 2000, **Die äußere Execution des dramatischen Kunstwerks**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICSZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- HEIDEGGER, Martin, 1999, **A Europa e a filosofia alemã**, Trad. e notas de Alexandre Franco de Sá, In: Philosophica, n° 13, abril, Lisboa, p.111-124.
- HERRMANN, Max, 2000, **Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Einleitung**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICSZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- HIB, Guido, 1990, **Zur Aufführungsanalyse**, In: MÖHRMANN, Renate (Hg.), Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, 2000, **Über die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICSZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- HOISEL, Evelina, 1996, **A leitura do texto artístico**, EDUFBA, Salvador.
- ISER, Wolfgang,
 1994, **Die Wirklichkeit der Fiktion**, In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München.
 1994, **Der Lesevorgang**, In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München.
 1994, **Die Apellstruktur der Texte**, In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München.
- JAECKEL, Volker, 1996, **Die Bedeutung der Jesuiten für die Kulturelle Identität des kolonialen Brasilien im 16. und 17. Jahrhundert**, In: MERTIN, Ray-Güde (Hg.), TFM, Frankfurt am Main.
- JAKOBSON, Roman, 1995, **Linguística e comunicação**, Cultrix, São Paulo.
- JAUSS, Hans Robert,
 1994, **A história da literatura como provocação á teoria literária**, Ática, São Paulo.
 2002, **Pequeña apologia de la experiencia estética**, Ediciones Paidós, Barcelona. In: 1994, **Racines und Goethes Iphigenie**, In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München.
 1994, **„Bürgerlich“ und „materialistische“ Rezeptionsästhetik** In: WARNING, Rainer (Hg.), W.Fink Verlag, München.
- KINDERMANN, Heinz,
 1971, **Die Funktion des Publikums im Theater**, Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
 1963, **Bühne und Zuschauerraum**, Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

- KOUDELA, Ingrid D.,
 2003, **Heiner Muller, o espanto no teatro**, Editora Perspectiva, São Paulo.
 2001, **Brecht na pós-modernidade**, Ed. Perspectiva, São Paulo.
 1992, **Um vôo brechtiano – teoria e prática da peça didática**, Ed. Perspectiva/Fapesp, São Paulo
 1991, **Um jogo de aprendizagem**, Ed. Perspectiva/Edusp, São Paulo.
- MESCHONNIC, Henri, 1980, **A tradução e os seus problemas**, In: LADMIRAL, Jean-René (org.), Tradução de Luíza Azuaga, Edições 70, São Paulo.
- LEGE, Klaus-Wilhelm (org.), 2001, **A história Alemã do Brasil**, Câmara Brasil-Alemanha, São Paulo.
- LEHMANN, Hans-Thyges, 2003, **Teatro pós-moderno e teatro político**, In: Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, n° 3, São Paulo.
- LESSING, Gotthold Ephraim,
 2000, **Auszug aus dem „Schauspieler“ des Herrn Remond von Sainte Albine**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
 2000, **Laokoon**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- LIMA, Luiz Costa (org), 1979, **A literatura e o leitor – textos de estética da recepção**, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro 213 pp.
- LINK, Hannelore, 1980, **Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme**. 2nd Edition, , Kohlhammer, Stuttgart.
- LOPES, José Júlio, 1998, **A origem dos dramas do futuro**, In: Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa.
- MacDOWELL, João Augusto A. Amazonas, 1993, **A gênese de ontologia fundamental de Martin Heidegger**, Ed. Loyola, São Paulo.
- MAGALDI, Sábado,
 1962, **Panorama do Teatro Brasileiro**, SNT, FUNARTE, MEC, São Paulo.
 1987, **O papel de Brecht no teatro brasileiro**, In: PEIXOTO, Fernando(org.) Brecht no Brasil – experiências e influências, Editora paz e Terra, Rio de Janeiro.
- MARZANO, Silvia, 1994, **Il sublime nell’ermeneutica di Luigi Pareyson**, Rosenberg & Sellier, Torino.
- MENDES, Cleise Furtado,
 1995, **As estratégias do drama**, Centro Editorial e Didático da UFBA, Salvador.
 2001, **A gargalhada de Ulisses – um estudo da catarse na comédia**, Tese de doutorado em Teoria da Literatura, ILUFBA, Salvador.
 2001, **O drama e o desejo do espectador**, In: Revista Repertório Teatro & Dança, Ano 3, n° 4, UFBA, Salvador.
- MERTIN, Ray-Güde (Hg.), 1996, **Von Jesuiten, Türken, Deutschen und anderen Fremden: Aufsätze zu brasilianischer Literatur und literarischer Übersetzung**, TFM, Frankfurt am Main.
- MEYERHOLD, Wsewolod,
 2000, **Die schöpferische Methode des Meyerhold Theaters**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.

- 2000a, **Der Zuschauer als „vieter Schöpfer“**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- MICHELS, 1988, **A hierro y fuego – una novela sobre los primeros colonos alemanes de Rio Grande do Sul**, In: Humboldt, ano 29, n° 95, Bonn.
- MÖHRMANN, Renate (Hg.), 1990, **Theater-Wissenschaft Heute**, Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (org.),
1996, **Os outros da arte**, Celta Editora, Lisboa.
1998, **Dramas – Revista de comunicação e linguagens**, Edições Cosmos, n. 24, Lisboa.
- MORETTO, Giovanni, 2000, **Gadamer e o Deus dos filósofos**, In: Revista Portuguesa de Filosofia, Ed. da Faculdade de Filosofia, v. 56, Fasc. 3-4, Braga, 421-439.
- MUKAROVSKY, Jan, 2000, **Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- MÜLLER-KLUG, Till, 2001, **Nietzsches Theaterprojektionen**, WVB, Berlin.
- MÜLLER, José Marcos, 2000, **Leitura Merleau-Pontyana da teoria fenomenológica da expressão**, In: Veritas, v. 45, n. 2, junho, Porto Alegre, p.213-222.
- NAPOLI, Ricardo Bins, 1999, **A hermenêutica de W. Dilthey**, In: Síntese-Revista de Filosofia, v. 26, n° 85, Belo Horizonte, p. 187-204
- NEVES, João das, 2000, **A dança das Etnias**, In: Inter Naciones 2000/Humboldt 80, ano 42, n° 80, Bonn, p. 79-83.
- NITSCH, Hermann, 1990, **Das Orgien Mysterien Theater**, Residenz verlag, Salzburg/Wien.
- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de, 1999, **Aspectos do teatro brasileiro**, Juruá Editora, Curitiba.
- OSTERMEIER, Thomas, 1999, **Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung**, In: Theater der Zeit, Juli/August.
- PAREYSON, Luigi, 1989, **Os problemas da estética**, trad. Maria Helena Nery Garcez, Ed. Martins Fontes, São Paulo.
- PAVIANI, Jayme, 2000, **A reflexão dialética e a fé perceptiva em Merleau-Ponty**, In: Veritas, v. 45, n. 2, junho, Porto Alegre, p.223-230.
- PAVIS, Patrice,
1982, **Pour une esthétique de la réception théâtrale**, In: DURAND, Régis (org), Paris.
1990, **Le théâtre au croisement des cultures**, José Corti, Paris.
1996, **L'Analyse des spectacles**, Editions Nathan, Paris.
2001, **Die zeitgenössische Dramatik und die neue Medien**, In: Früchtel, Josef und Zimemermann, Jörg (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, p. 240-274.
1993, **Wilson, Brook, Zadek: Ein interkulturelles Zusammentreffen?** In: FISCHER-LICHTE, Erika, Francke Verlag, Tübingen/Basel.
- PEIXOTO, Fernando,
1990, **La buena alma de Brecht en el Brasil**, In: Humboldt, año 31, n° 100, Bonn, p.34-39.
1989, **Teatro em questão**, Editora Hucitec, São Paulo.

- (et. all. org.) 1987, **Brecht no Brasil – experiências e influências**, Editora paz e Terra, Rio de Janeiro.
- PEREIRA, Antonia,
 1999, **Teatro e educação. Por que o jogo dramático na escola?** In: *Cadernos do GIPE-CIT*, PPGAC/ GIPE-CIT/ UFBA, n° 8. Salvador, 41-49.
 1988, **A poética do oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais**, C.M.H.L.B. Caravelle, n° 70, Toulouse, 151-164.
- PHELAN, Peggy, 1998, **A ontologia da performance**, In: Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa.
- PIVA, Edgar Antonio, 1999, **A questão do sujeito em Paul Ricoeur**, In: Síntese-Revista de Filosofia, v. 26, n° 85, Belo Horizonte, p. 205-237.
- REIS, Eliana Lourenço, 1999, **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural - Os encontros culturais revisitados**, Ed. Dumará, Rio de Janeiro.
- REIS, Robson Ramos dos, 2000, **Sentido e verdade: Heidegger e a „noite absoluta“**, In: Veritas, Revista trimestral de filosofia da PUCRS, v. 45, n° 2, Porto Alegre, p. 231-248.
- REIS, Róbson Ramos, 1998, **A ontologia hermenêutica em Ser e Tempo**, In: Barbarói, Editora da UNISC, n° 9, Santa Cruz do Sul.
- RELA, Walter, **El teatro jesuitico en Brasil, Paraguay, Argentina – siglos XV-XVIII**, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo.
- RICOUER, Paul, 1994, **Tempo e Narrativa (tomo I)**, Trad. Constança Marcondes Cesar, Papirus Editora, São Paulo.
- ROCHA, Acílio da Silva Estanqueiro, 2000, **O ideal da Europa: Gadamer e a hermenêutica da Alteridade**, In: Revista Portuguesa de Filosofia, Ed. da Faculdade de Filosofia, v. 56, Fasc. 3-4, Braga, 319-332.
- RUEDELL, Aloisio, 1999, **Schleiermacher e a atual discussão hermenêutica**, In: Veritas, Revista trimestral de filosofia da PUCRS, março, v. 44, n° 1, Porto Alegre, p. 27-32.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1998, **Ler o teatro contemporâneo**, tradução de Andréa Stahel M. da Silva, Ed. Martins Fontes, São Paulo.
- SANTOS, José Luis dos, 1984, **O que é cultura**, Editora Brasiliense, São Paulo.
- SARTINGEN, Kathrin,
 2000, **„Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten ist der Umweg“: brasilianisches Theater zwischen Eigen–und Fremdkultur**, In: THORAU, Henry und SIMONE, Eliana (Hrsg.), 2000, TFM, Frankfurt am Main.
 1994, **Über Brecht hinaus... produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht**, Ed. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- SCHAFFNER, Roland, 1996, **Brecht, atualidade perene como sol e chuva**, In: A Tarde, Suplemento A Tarde Cultural, sábado, 31/08/96, Salvador.
- SCHIELLER, Friedrich, 2000, **Das Schöne der Kunst**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ,

- Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, 2000, **Stereotypen als „Motoren“ im interkulturellen Austausch?**, In: THORAU, Henry und SIMONE, Eliana (Hrsg.), TFM, Frankfurt am Main.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio, 1996, **Philosophie der Übersetzung – übersetzung von Philosophie: as Prinzip Unübersetzbarkeit**, In: MERTIN, Ray-Güde (Hrsg.), 1996, TFM, Frankfurt am Main.
- SILVA, Maria Luisa Portocarrera, 2000, **Razão e memória em H-G. Gadamer**, In: Revista Portuguesa de Filosofia, Ed. da Faculdade de Filosofia, v. 56, Fasc. 3-4, Braga, 333-344.
- SILVEIRA, Miroel, 1976, **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**, Ed. Quiron, INL, Brasília.
- SIMMEL, Georg, 2000, **Zur Philosophie des Schauspielers**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- SIMONE, Eliana, 2000, **Nômadism peregrinos, cidadãos do mundo**, In: Inter Nationes 2000/Humboldt, ano 42, n° 80, Bonn, p. 58-61.
- SOURIAU, Etienne, 2000, **Dramatische Situation und Kollektive Partizipation**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- TAIROW, Alexander, 2000, **Der Zuschauer**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- TALMA, François-Joseph, 2000, **Einige Überlegungen über Lekain und über die Kunst des Theaters**, In: BALME, Christopher und LAZAROWICZ, Klaus (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart.
- THORAU, Henry und SIMONE, Eliana (Hrsg.), 2000, **Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität**, TFM, Frankfurt am Main.
- THORAU, Henry,
2000, **Tragédias cariocas nos palcos alemães**, In: Inter Nationes 2000/Humboldt 80, ano 42, n° 80, Bonn, 69-72.
1984, **Perspectivas do moderno teatro alemão**, Editora Brasiliense, São Paulo.
- TIBAJI, Alberto, 2002, **O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso**, Anais do II Congresso da ABRACE, Salvador.
- TIBURI, Marcia,
1996, **Conciencia de la necesidad y supervivencia del arte en la teoria estetica de Adorno**, Revista Venezolana de Filosofía, Universidad Simón Bolívar, n° 34, Caracas.
1999, **Reflexões do tempo – sobre Walter Benjamin e a estrela cadente**, In: Veritas, Revista trimestral de filosofia da PUCRS, v. 35, n° 157, Porto Alegre, p. 73-94.
2000, **Nota sobre hermenêutica: a linguagem entre o sujeito e o objeto**, In: Veritas, Revista trimestral de filosofia da PUCRS, v. 45, n° 2, Porto Alegre, p. 273-288.
- TORO, Fernando de, 1990, **Semiótica y teatro latinoamericano**, Editorial Galerna/IITCTL, Buenos Aires.
- UBERSFELD, Anne, 1982, **L'École du spectateur**, Éditions Sociales, Paris.
1977, **Lire le théâtre**, Éditions Sociales, Paris.
1978, **L'Objet théâtral**, C.N.D.P, Paris.
1979, **L'Espace théâtral**, C.N.D.P, Paris.

VALVERDE, Monclar

(org.), 2003, **As formas do sentido**, DP&A Editora, Rio de Janeiro.

2000, **Os limites do jogo poético**, In: BIÃO, Armindo (et. all., org), 2000, Editora Annablume, São Paulo.

1995, **A experiência da comunicação** Tese (doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Filosofia, Rio de Janeiro.

VILA-CHÃ, João J., 2000, **Hans-Georg Gadamer**, In: Revista Portuguesa de Filosofia, Ed. da Faculdade de Filosofia, v. 56, Fasc. 3-4, Braga, 299-319.

WARNING, Rainer (Hg.), 1994, **Rezeptionsästhetik**, W.Fink Verlag, München.