



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

MARCOS DE SOUZA FRANÇA FILHO

A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE
UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO.

Rio de Janeiro – 2023

MARCOS DE SOUZA FRANÇA FILHO

A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE
UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Lidia Kosovski.

Rio de Janeiro – 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE

LOCAL: SALA VIRTUAL
REALIZADA EM: 11 de abril de 2023.
CANDIDATO: Marcos de Souza França Filho

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Lidia Kosovski (Orientadora)
Profa. Dra. Angela Leite Lopes (UFRJ)
Prof. Dr. Ricardo Kosovski (UNIRIO)

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO.”

A sessão pública foi iniciada às 10.05 horas. Após a exposição de cerca de 41 mins. o(a) candidato(a) foi argüido(a) oralmente pelos membros da banca durante 60 mins. A Banca, após a avaliação, considerou o(a) candidato(a) *Aprovado com indicação para publicação*, tecendo os comentários abaixo.

A banca destaca a excelência do trabalho relevando os seguintes aspectos: sua boa escrita, o ineditismo temático e, sobretudo, a contribuição para a História do Teatro Brasileiro pela sua produção de memória construída a partir de densa pesquisa e por uma narrativa do ponto de vista do autor.

A sessão foi encerrada às 12.09 horas. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo(a) candidato(a)



Lidia Kosovski



Ricardo Kosovski



Angela Leite Lopes



Marcos de Souza França Filho

*Para Marina, minha filha, que me ensinou
novamente a brincar, a jogar, a experimentar as
palavras e entender como todo teatro é um ato de
amor.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e minha mãe, Marcos de Souza França e Marcia Christina de Azeredo Coutinho, pelos caminhos lúdicos por que me conduziram. Ao meu pai que me levou para seu primeiro ensaio de teatro e à minha mãe, que me ensinou a ter sempre um projeto novo, por criar e se apaixonar a cada criação.

À minha companheira, Ana Paula de Abreu Dias, por todo o apoio, empenho e por acreditar em mim, mesmo nas horas mais difíceis. Por me acolher, por me abraçar e me dar a chance de ser melhor a cada dia.

Aos meus irmãos Aline, Ighor, Yago e Sabrina, sempre na primeira fila de cada espetáculo.

Ao meu amigo e irmão, Antonio Guedes, diretor do Teatro do Pequeno Gesto, por toda a estrada que percorremos, todos os ensaios, discussões, encontros e desencontros e por me ajudar a ser o artista que sou.

À Fátima Saadi, por me fazer entender o valor de cada palavra proferida.

Aos integrantes da equipe de criação do Pequeno Gesto, Doris Rollemberg, Binho Scheafer (in memorian), Mauro Leite, Joana Lebreiro, Andrea Spada (in memorian).

Aos meus colegas de cena, que percorreram comigo as estradas desse Brasil, por toda a troca e parceria: Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Priscila Amorim, Vilma Melo, Helena Varvaki, Walter Lima Torres, Simone André.

Às meninas do Pequeno Gesto que chegaram trazendo alegria para o grupo: Viviana Rocha, Mariana Oliveira, Ana Alkmin, Fernanda Maia, Luisa Baratz e em especial Cristine A'Gape (in memorian), que me guiou em sua garupa tantas vezes.

Aos meus alunos da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), por me ensinarem mais do que eu a eles, em especial a Beatriz Queiroz, que me ajudou em meu pré-projeto.

Aos meus professores do mestrado, Adilson Florentino, José Da Costa, Maria Helena Wernek, Márcio Freitas, Rosyane Trotta, Johana Albuquerque, Marina Henriques por todo conhecimento compartilhado e ao Prof. Dr. André Gardel, que leu minhas primeiras palavras sobre o Teatro do Pequeno Gesto.

Aos professores doutores Angela Leite Lopes e Ricardo Kosovski, por gentilmente aceitarem a compor minha banca de defesa.

E finalmente, à minha orientadora, Profa. Dra. Lídia Kosovski, pela paciência, compreensão, apoio, por seu olhar amoroso e por me guiar com todo o carinho para que este texto fosse possível.

RESUMO

Esta pesquisa diz respeito à experiência do ator Marcos França na companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto tendo como ponto de partida a vivência em três espetáculos do grupo: *A Serpente*, de Nelson Rodrigues; *Henrique IV*, de Luigi Pirandello e *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. O trabalho passa por uma investigação sobre os processos criativos da companhia, pela relação entre o ator e seu diretor Antonio Guedes e fundamenta-se na análise dos arquivos que guardam a memória do grupo como programas das peças, artigos, matérias jornalísticas, entrevistas, vídeos dos espetáculos, como também utiliza-se de elementos de metodologia da história oral, colhido através de entrevistas que somaram-se à memória do autor. Esta metodologia permitiu ampliar os testemunhos numa pluralidade de narrativas que tem como objetivo apresentar parte da trajetória do Teatro do Pequeno Gesto, grupo que traz como núcleo de sua pesquisa o teatro como experiência. Ressalta-se, como marca da companhia, a reflexão sobre a criação da linguagem a partir dos diversos elementos da cena, com ênfase para um olhar participativo do espectador.

Palavras-chave: Teatro do Pequeno Gesto, teatralidade, linguagem, experiência, teatro de grupo.

ABSTRACT

This research refers to the experience of actor Marcos França in the theater company from Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, as the starting point for three plays produced by the group: Nelson Rodrigues' *A Serpente*; Luigi Pirandello's *Henry IV* and Plinio Marcos' *Navalha na Carne*. The research is guided by an investigation into the Company's creative processes, through the relationship between the actor and the Company's director, Antonio Guedes, and is based on the analysis of the archives that keep the group's memory such as programs of the plays, newspaper articles and reviews, interviews, video registrations, etc., as well as it makes use of elements related to a methodology of oral history, gathered through interviews that contributed to the memory of the author of this work. This methodology allowed to broaden the testimonies in a plurality of narratives that aims to present part of Teatro do Pequeno Gesto's history, a group that has as its fundamental basis the theater research and experimentation. It's emphasized, as a mark of the company, the reflection on the creation of language from the various elements of the scene, with a special attention to the participatory role of the audience.

Keywords: Teatro do Pequeno Gesto, Theatricality, Language, Experience, Group Theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Croqui do cenário de A Serpente, por Doris Rollemberg.	18
Figura 2 - Beto Tibaji. O Olhar de Orfeu. Foto: Paulo César Rocha. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	34
Figura 3 - Angela Leite Lopes, Valsa N.6. Foto de Paulo César Rocha. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	38
Figura 4 - Dudu Sandroni e Helena Varvaki. Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Foto: Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	41
Figura 5 - Claudia Ventura e Caco Monteiro. Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Foto de Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	41
Figura 6 - Christine Lopes, Claudia Bernardo e Luciana Borgui. O Marinheiro. Foto: Daniela Hallack. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	43
Figura 7 - Claudia Ventura, Alexandre Dantas, Priscila Amorim e Marcos França. Foto: Ana Paula Abreu. Acervo Pessoal do autor.	46
Figura 8 - Marcos França e Priscila Amorim. A Serpente. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	47
Figura 9 - Marcos França como Henrique IV. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	48
Figura 10 - Mariana Oliveira. Cybele Jácome, Alexandre Dantas, Ana Alkmim, Cristine A'Gape, Fernanda Maia, Luisa Baratz, Viviana Rocha. Medeia. Foto: Luiz Henrique Sá. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	51
Figura 11 - Helena Varvaki e Marcos França. Navalha na Carne. Foto: Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	52
Figura 12 - Viviana Rocha. A Filha do Teatro. Foto: Luiz Henrique Sá. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	54
Figura 13 - Sérgio Machado. <i>Vocês que habitam o tempo</i> . Foto: Carolina Maduro. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	58
Figura 14 - O elenco de Teresópolis e Antonio Guedes. Foto: Acervo Pessoal de Antonio Guedes.	64
Figura 15 - Priscila Amorim e Liliane Xavier. Foto: Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	68
Figura 16 - Liliane Xavier e Priscila Amorim. Foto: Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	69
Figura 17 - Priscila Amorim, Alexandre Dantas e Claudia Ventura. Foto: Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	79
Figura 18 - Planta Baixa de A Serpente.	81
Figura 19 - Marcos França e Priscila Amorim. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	88
Figura 20 - Vilma Melo e Marcos França. Foto: Autor desconhecido. Acervo pessoal do autor.	90
Figura 21 - Matéria no Jornal O Globo – 07/08/1998.	98
Figura 22 - Convite da reestrela de A Serpente no Teatro Glauce Rocha. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	101
Figura 23 - Vilma Melo e Marcos França. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	105

Figura 24 - Marcos França com parte do cenário de <i>A Serpente</i> . Acervo pessoal do autor.	108
Figura 25 - Cronograma da viagem. Anotações de Antonio Guedes. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	110
Figura 26 - Matéria Correio Brasiliense. 19/07/1999.	111
Figura 27 - Programa Funarte na Cidade – Caxias do Sul. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	113
Figura 28 - Estrada entre Arcoverde e Petrolina/PE. Foto: Marcos França. Acervo pessoal do autor.	118
Figura 29 - Marcos França. Na única parada que fizemos no meio da estrada. Acervo pessoal do autor.	119
Figura 30 - Alexandre Dantas diante das pernas improvisadas com painéis de exposição em um galpão em Garanhuns. Foto: acervo pessoal do autor.	123
Figura 31 - Marcos França em frente ao Arcoverde Palace Hotel. Foto: Acervo pessoal do autor.	126
Figura 32 - Programa do Festival A Gosto de Nelson. 2012. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	134
Figura 33 - Jornal O Globo, Caderno Zona Sul. 4 de outubro de 2012.	136
Figura 34 - Vilma Melo e Marcos França. Banner na bilheteria do Teatro Nacional São João – Cidade do Porto – Portugal. Foto: Acervo pessoal do autor.	137
Figura 35 - Fachada do Teatro Nacional São João – Cidade do Porto. Foto: Acervo pessoal do autor.	138
Figura 36 - Anúncio do espetáculo. Diário de Coimbra. 30/05/2013.	140
Figura 37 - Marcos França no cenário da <i>Serpente</i> . Acervo pessoal do autor.	142
Figura 38 - Capa do programa de Henrique IV. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	144
Figura 39 - Planta baixa. Henrique IV. Desenho de Doris Rollemberg.	155
Figura 40 - Marcos França, nos ensaios de Henrique IV na Sala Paraíso. Foto: Acervo pessoal de Antonio Guedes.	159
Figura 41 - Marcos França, nos ensaios de Henrique IV na Sala Paraíso. Foto: Acervo pessoal de Antonio Guedes.	160
Figura 42 - Marcos França como Henrique IV, Priscilla Amorim, Mario Piragibe e Vilma Melo. Cenário de Doris Rollemberg. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	161
Figura 43 - Matéria O Estado de São Paulo, 20/03/2000.	167
Figura 44 - Priscila Amorim, Mario Piragibe, Vilma Melo, Marcos França, Simone André, Walter Lima Torres, Julia Mequior, Claudia Ventura, Andrea Spada e Alexandre Dantas. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	168
Figura 45 - Claudia Ventura, Vilma Melo, Julia Merquior e Marcos França. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	169
Figura 46 - Matéria do Jornal Gazeta do Povo. 20/03/2000.	171
Figura 47 - Matéria da Folha de Londrina. 20/03/2000.	172
Figura 48 - Matéria no Jornal do Brasil, 07/04/2000.	175
Figura 49 - Matéria Jornal O Globo – 03/08/2000.	177
Figura 50 - Cartaz de Henrique IV. Temporada no Teatro Glaucio Gill. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	179

Figura 51 - O elenco e equipe técnica de Henrique IV em sua estreia no Festival de Curitiba. Foto: Autor desconhecido. Acervo pessoal do autor.	182
Figura 52 - Fátima Saadi, Marcos França e Antonio Guedes nos ensaios de Henrique IV. Foto: Autor desconhecido. Acervo pessoal do autor.....	183
Figura 53 - Alexandre Dantas e Marcos França. Navalha na Carne. Fotos de ensaio. Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.....	186
Figura 54 - Alexandre Dantas e Helena Varvaki. Navalha na Carne. Fotos de ensaio. Autor Desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	196
Figura 55 - Marcos França e Helena Varvaki, na Casa Rosa. Filmagem: Geraldo Pereira. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	197
Figura 56 - Marcos França como Veludo. Casa Rosa. Print do vídeo. Filmagem: Geraldo Pereira. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.....	198
Figura 57 - Flyer da apresentação de Navalha na Carne em São João de Meriti. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	200
Figura 58 – Capa do programa enviado à imprensa por ocasião da estreia de Navalha na Carne. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.....	204
Figura 59 – interior do programa enviado à imprensa por ocasião da estreia de Navalha na Carne. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.....	205
Figura 60 - Diário de Joana Lebreiro. Acervo pessoal de Joana Lebreiro.....	206
Figura 61 - Diário de Joana Lebreiro. Acervo Pessoal de Joana Lebreiro.	208
Figura 62 - Programa Navalha na Carne - 2003. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	210
Figura 63 - Crítica Jornal do Brasil. 9/10/2003.....	211
Figura 64 - Crítica Jefferson Lessa, Jornal O Globo, 7/10/2003.	213
Figura 65 - Marcos França, como Veludo. Fotos de ensaio. Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.	216

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O TEATRO DO PEQUENO GESTO	22
1.1– Uma experiência de realidades.....	22
1.2– O Pequeno Gesto – 30 anos de atividades (breve histórico)	31
2. A SERPENTE	60
2.1 – Uma leitura sobre aquilo que somos (Ecos da primeira montagem em Teresópolis).....	60
2.2 – A Sala Paraíso e o começo de uma Companhia de Repertório	71
2.2.1 – Entendendo a linguagem rodrigueana.....	71
2.2.2 – Tirando os sapatos.....	79
2.2.3 – A paixão sob as estrelas.....	93
2.3 – A descoberta de muitos Brasis	108
2.3.1 – Para ver outras paisagens.....	108
2.3.2 – À procura do Brasil	114
2.3.3 – Uma viagem fantástica	116
2.4 – Retomar, reencontrar, reencenar, representar – 15 anos depois.	127
3. HENRIQUE IV.....	143
3.1– A vida é menos real que a arte - tensionando ficção e realidade	143
3.2– O jogo do teatro no teatro – onde a vida adquire concretude	153
3.3 – Sua Majestade, o <i>Imperador!</i>	166
4. NAVALHA NA CARNE	184
4.1 – Quando os atores tomam o processo criativo	184
4.2 - A intimidade como método de trabalho.....	192
4.3 – Um estar <i>entre</i>	200
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226
7. ANEXOS (Entrevistas e depoimentos).....	231
ANEXO A - O Processo Criativo do TEATRO DO PEQUENO GESTO.	231
ANEXO B - O Processo Criativo da Primeira montagem de A SERPENTE, em Teresópolis.....	248
ANEXO C - O Processo Criativo da montagem de A SERPENTE.....	257
ANEXO D - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.....	280
ANEXO E - O Processo Criativo do TEATRO DO PEQUENO GESTO	292

ANEXO F - O Processo Criativo da montagem de Henrique IV.	311
ANEXO G - O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.....	315
ANEXO H - O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.....	320
ANEXO I - O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.	326
ANEXO J - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.	333
ANEXO L - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.	335
ANEXO M - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.	337

INTRODUÇÃO

O Teatro do Pequeno Gesto foi a minha escola de teatro. Posso afirmar que minha formação artística se deve em parte aos trabalhos que realizei com o diretor Antonio Guedes e a *dramaturg* Fátima Saadi desde o ano de 1997 até hoje. Guedes me conheceu nos bastidores do Teatro Glaucio Gill, ainda nos anos 90, quando eu fazia parte do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, grupo dirigido por Aderbal Freire-Filho. Foi em 1997 que veio o convite para integrar o elenco de *A Serpente*, de Nelson Rodrigues. Depois vieram *Henrique IV*, de Luigi Pirandello; *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos; *Casa da Morte*, de Fermín Cabal; *Antígona Creonte*, de Sófocles; *A Rua dos Cataventos*, de minha autoria. Muitas viagens, discussões, embates artísticos, um rompimento artístico, uma retomada e uma amizade que persiste até hoje. Minha relação, pois, com o Pequeno Gesto, é uma história de afeto. Portanto, essa dissertação, mais do que contar um relato de parte da história de um grupo e seus processos criativos, fala sobre uma relação, uma troca potente que me formou como artista. Revisitar os arquivos do Pequeno Gesto, portanto, significa entender meu próprio percurso como homem de teatro.

Judith Butler em seu ensaio *Um relato de si* diz que só começamos a contar a história de nós mesmos frente a um “tu” que nos pede que o façamos (BUTLER, 2015, p. 45)¹. “Quem és tu?” é a pergunta que norteia esta dissertação. Butler defende que não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento e que todo relato de “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social e em razão disso, o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação. (BUTLER, 2015, p.18)² Contar uma história sobre si, pois, é ouvir o outro. Não existe “eu” sem troca. É tomar consciência de nossa própria opacidade visto que somos formados por nossos momentos de desconhecimentos sobre nós mesmos. E essa opacidade, diz Butler, parece estar embutida na nossa formação e é consequência da nossa condição de seres formados em relações de dependência.

¹ BUTLER, Judith. *Um relato de si*. In: Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.45

² Ibidem.

Com efeito, se é justamente em virtude das relações para com os outros que o sujeito é opaco para si mesmo, e se essas relações para com os outros são o cenário da responsabilidade ética do sujeito, então se pode deduzir que é justamente em virtude da opacidade do sujeito para consigo que ele contrai e sustenta algum de seus vínculos éticos mais importantes. (BUTLER, 2015, p.32)³

Se eu sou a partir do outro, então nada mais justo que eu me entregue ao risco desse não-reconhecimento. Ou seja, diante disso percebo que meu estudo precisa também dessa desconstrução que vem com o interpelar do outro e dos perigos desse embate. Somos sempre transformados por nossos encontros, sendo este “eu” modificado pelo ato do reconhecimento. Butler diz que essa é a única maneira de se conhecer. Por essa mediação que acontece fora de si.⁴ (BUTLER, 2015, p.42) Sem o “tu”, diz ela, minha própria narrativa torna-se impossível. O outro me reconhece, me modifica e não há como negar essa invasão. Minha pesquisa então deve se abrir para o encontro a fim de que outras memórias possam se juntar à minha. Os arquivos (textos, vídeos, recortes de jornais) serão sempre registros que precisam ser desvelados e uma investigação acerca do que sou, passará sempre, por esse reconhecimento, por uma mediação a partir do outro.

Quando entrei para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UniRio, tinha como objetivo entender meu caminho nesses 35 anos de teatro. Um percurso que começa profissionalmente como integrante do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, grupo que Aderbal Freire-Filho dirigiu no começo dos anos 90. Com o Centro, tive a chance de participar de montagens como *O Tiro que mudou a história* (1991) de Carlos Eduardo Novaes e Aderbal Freire-Filho, que narrava o último dia de vida do presidente Getúlio Vargas no Palácio do Catete, em um espetáculo itinerante onde o público percorria as instalações do atual Museu da República, desde os jardins até o quarto onde Getúlio comete o suicídio e *Tiradentes – a inconfidência no Rio* (1992), dos mesmos autores, que percorria cinco espaços do Rio de Janeiro, com os espectadores cruzando a cidade em ônibus fretados. O Centro se definia como “um laboratório de teatro Contemporâneo” tendo como principal linha de trabalho

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

“desenvolver a relação entre temas e estruturas dramáticas brasileiras e o sentido, o espaço e as formas do teatro hoje”. (Programa de *O Tiro que Mudou a História*, 1991). Durante os quatro anos que ocupou o Teatro Glaucio Gill, o CDCE recebeu cerca de 30 grupos nacionais e estrangeiros, que além de apresentarem seus espetáculos, realizaram palestras, oficinas e exposições. O programa de intercâmbio possibilitou diálogos com grupos como Galpão (Belo Horizonte), Piolin (Paraíba), Bando Olodum (Salvador) Odin Teatret (Dinamarca), Galpón (Uruguai), Royal Shakespeare (Inglaterra), entre outros. Foi a troca com tantos nomes do teatro contemporâneo que fez do Teatro Glaucio Gill, em Copacabana, um ponto de encontro para o teatro carioca naquele começo de década.

Fátima Saadi, em seu texto no programa do festival comemorativo de 10 anos de atividades do Teatro do Pequeno Gesto, conta que a ideia de teatro de Companhias e grupos estava ressurgindo no horizonte carioca justamente no momento de atividades do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo: “As empresas e companhias dos velhos tempos haviam desaparecido há uns bons anos, os grupos do desbunde tinham alcançado a maioria e se dissolvido no mercado e algumas iniciativas como as do Grupo Tá na Rua, Sobrevento, Teatro de Anônimo, Companhia dos Atores, Atores de Laura, Studio Stanislavski e poucas mais procuravam uma forma de existência e de inserção do trabalho que pudesse driblar tanto o descaso do poder público com a arte”. (SAADI, 2001, sem página)⁵ O Centro de Demolição e Construção do Espetáculo foi, portanto, durante sua existência até sua dissolução em 1996, um lugar de discussão sobre a cena contemporânea carioca e, de certa forma, incentivador do pensamento de diversas companhias que pleiteavam um trabalho contínuo. Coincidentemente com o fim do Centro, veio o convite de Antonio Guedes para que eu integrasse o elenco de *A Serpente*, cujos ensaios seriam ainda na Sala Paraíso, no Teatro Carlos Gomes, que se tornara sede do Centro após a expulsão violenta do grupo do Teatro Glaucio Gill. (Em 1993 o grupo encontrou o teatro trancado, com as fechaduras trocadas, o que ocasionou uma enorme manifestação da classe artística, com vigílias durante pelo menos duas semanas

⁵ SAADI, Fátima. 2001. Programa do Festival 10 anos do Teatro do Pequeno Gesto.

na porta do teatro, com a presença de nomes como Herbert de Souza, o Betinho; Luiz Inácio Lula da Silva e Benedita da Silva).

Estar na Sala Paraíso, ao lado de Antonio Guedes e Fátima Saadi, dentro de uma Companhia que queria investigar o fazer teatral, era de certa forma a continuidade do que eu acreditava como um trabalho coletivo, iniciado na vivência com o CDCE. O Pequeno Gesto me adotou, posso assim dizer, quando órfão do Centro. Desde então são mais de 25 anos de criação artística, de amizade, de discussões e de um projeto que agora me debruço como para querer entender a minha própria trajetória.

Sendo o teatro a arte daquilo que se esvai a cada noite, sem em sua repetição recuperar o evento que passou, o arquivo documental jamais conseguirá abarcar o acontecimento. Por sua efemeridade, uma peça de teatro jamais poderá ser reduzida a um arquivo. Minha pesquisa fundamenta-se na investigação dos arquivos que guardam a memória do Teatro do Pequeno Gesto, como programas das peças, artigos, matérias, entrevistas, vídeos dos espetáculos gravados, mas também, como não poderia deixar de ser, traz uma memória incorporada do que foi por mim vivenciado, meu repertório particular de lembranças. Ao mergulhar no percurso do grupo foi surpreendente perceber o quanto eu desconhecia de sua pesquisa, ainda que tenha trabalhado por anos ao lado de Guedes e Saadi. Uma pesquisa que implica, como disse Angela Leite Lopes na apresentação do programa do Festival Pequeno Gesto, “na compreensão do teatro como uma sucessão de espetáculos que compõem um movimento maior, que os engloba a todos”. Um percurso que “se caracteriza pela composição de um repertório, revisitando autores clássicos da nossa modernidade; pela compreensão do cenário como um elemento-síntese que abra a cena para a atuação dos diversos elementos do espetáculo e lhes dê movimento; pela concentração do trabalho dos autores no gesto essencial”. (LOPES, 2001)⁶ Soma-se a isto, a ideia de um espaço aberto para a experiência, onde um espectador participativo está sempre inserido no jogo cênico.

Pelo fato de ser uma Companhia que defende um trabalho de continuidade, esta dissertação pretende apresentar um panorama geral, um breve histórico dos fatos e da personalidade artística do grupo e, para um

⁶ LOPES, Angela Leite. 2001. Programa do Festival 10 anos do Teatro do Pequeno Gesto.

aprofundamento do seu trajeto, debruçar-se sobre três espetáculos. Três montagens em que estive em cena, desde as primeiras leituras até o último dia de apresentação. Quero juntamente com todos os artistas que criaram esses espetáculos, ampliar e expandir os arquivos que tive a sorte de encontrar e descobrir vestígios daquilo que ficou na lembrança dos participantes do processo criativo dos mesmos.

Josette Féral em seu texto *A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos* propõe o conceito de *traços*, que seriam “resquícios que se depositam *na obra* sob a forma do espetáculo terminado e *fora da obra*, sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada” (FÉRAL, 2013, p. 568)⁷. Féral diz que esses traços podem ser *saturados*, ou seja, próximos do espetáculo terminado e *lacunares*, que configurariam pistas “que os diferentes criadores do espetáculo são convidados a seguir ou pelas quais eles podem ser inspirados” (2013, p. 570) Esses traços, vestígios de uma obra, registram segundo Féral, um percurso artístico e através deles podemos entender a gênese de um espetáculo. Féral, porém, nos alerta que fazer a gênese de um espetáculo implica também em “encontrar também suas correções, suas supressões, os vazios deixados voluntariamente”. (2013, p. 572) São vazios e lugares de desaparecimentos que permanecem apenas na memória dos atores e criadores, em anotações de ensaios, em rascunhos, esboços de cenário. Situações que ficaram perdidas no tempo, mas que ajudam a entender a criação de uma linguagem cênica. Lembro, por exemplo, que nas primeiras apresentações de *A Serpente*, no palco ao ar livre montado nos jardins do Museu da República, ao sair do pano vermelho delineado como espaço cênico, no chão, nós, atores, ficávamos ajoelhados ou sentados em frente a uma bacia d’água, lavando o corpo. O movimento remetia ao título da peça, *A Serpente*, assim como à ideia do pecado original, onde os atores/personagens lavavam-se desse corpo pecaminoso. O cenário construído nos jardins do Museu possuía até mesmo um rebaixamento para que as bacias fossem instaladas, como objetos concretos, presentes na cena. Não havia tapadeiras, nem coxias e esse movimento dos atores “fora da cena” aos poucos

⁷ FÉRAL (Université Paris III Sorbonne Nouvelle – Paris, França), J. (2022). *A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos*. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 3(2), 528–538. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158>, p. 568 - 572

desapareceu ao longo das apresentações, ao entendermos que ele não acrescentava muito à narrativa.

Figura 1 - Croqui do cenário de *A Serpente*, por Doris Rollemberg.



O acesso aos arquivos do Pequeno Gesto, foi fundamental para completar minha memória individual das experiências que tive e ter uma visão mais ampla dos acontecimentos, ampliando os testemunhos, dessaturando a memória, dando legibilidade aos fatos. Em seu ensaio *Abrir os campos, fechar os olhos* Georges Didi-Huberman defende que essa legibilidade só vem à tona a partir do olhar das singularidades que atravessam um acontecimento e que “abrir os olhos sobre a história significa temporalizar as imagens que nos restam dela” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.3)⁸. Não há como a memória abarcar todo um fenômeno, até porque a nossa memória individual é sempre seletiva, mas é viável pensar que ao relacionar as singularidades históricas, ampliando testemunhos, seja possível juntar em parte um passado fragmentado.

É desta forma que pretendo entender meu percurso até aqui: no tratar das singularidades, no recolhimento desses testemunhos do que vivenciamos juntos e na soma de narrativas que me completam. A utilização de entrevistas

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges *Abrir os campos, fechar os olhos: imagem, história, legibilidade*. In: Remontagem do tempo sofrido: O olho da história II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

baseadas nos recursos teóricos da história oral serviu como metodologia para a produção de grande parte do conteúdo dessa pesquisa, e permitiu que traços perdidos não contidos nos arquivos, pudessem emergir como diz Verena Alberti:

“história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar de objeto de estudo. Como consequência, o método da história oral produz fontes de consulta (as entrevistas) para outros estudos, podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, conjunturas etc. à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam. (ALBERTI, 2013, p.24)⁹

Tendo esta metodologia em mente, fiz ao longo dessa pesquisa, diversas entrevistas com os integrantes do Teatro do Pequeno Gesto. Também colhi depoimentos de colegas que participaram do processo criativo de algum dos espetáculos. É importante destacar que tive à minha disposição todo o acervo do Pequeno Gesto, como recortes de jornais, críticas, vídeos das peças, fotos, que foram gentilmente cedidas por Antonio Guedes e Fátima Saadi. Além do meu acervo pessoal, também acessei a memória de todas as minhas vivências em cena em cada um dos espetáculos estudados. O mergulho nas edições da publicação da Companhia, a Revista Folhetim, foi fundamental para que eu compreendesse o pensamento artístico do grupo, assim como algumas leituras que me fizeram percorrer os caminhos criativos sobre a linguagem cênica desenvolvidos por Guedes e Saadi.

No primeiro capítulo intitulado *O Teatro do Pequeno Gesto*, mergulhei nos arquivos existentes tentando entender a trajetória da Companhia. Para isso fiz uma entrevista com Antonio Guedes sobre a origem e os caminhos do grupo. Algumas leituras se fizeram imprescindíveis para essa construção, mas destaco principalmente alguns artigos do próprio Guedes como *A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos.*, extraído do Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 1, assim como o artigo *Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela*, da Revista Folhetim n.3. A Tese de doutorado de Antonio Guedes, *Uma certa*

⁹ ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral* – 3ª ed. Ver. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. P, 24

perspectiva da palavra na cena contemporânea: falar não é comunicar foi de suma importância para compreender a ideia da linguagem como experiência e toda a trajetória artística do diretor. Outros textos como o *Teatro da Morte*, de Tadeusz Kantor; *Diante da Palavra*, de Valère Novarina e *Marcel Duchamp ou o Castelo de Pureza*, de Octavio Paz também foram fundamentais na construção da minha narrativa.

No segundo capítulo, intitulado *A Serpente* mergulhei nos arquivos da montagem de *A Serpente*. Os acervos da Companhia me guiaram e o depoimento de todos os atores envolvidos no processo do espetáculo expandiram minha memória. Realizei para tanto, cinco entrevistas, sendo elas: Entrevista com Liliane Xavier e Priscila Amorim sobre a primeira montagem de *A Serpente*, em Teresópolis; entrevista com o elenco (Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Priscila Amorim, Vilma Melo) e Antonio Guedes, sobre a trajetória do espetáculo; entrevista com Antonio Guedes; entrevista com Fátima Saadi e Doris Rollemberg sobre o processo criativo do grupo. A leitura da obra *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*, livro de Angela Leite Lopes foi de suma importância para que eu entendesse aspectos da obra de Nelson Rodrigues, assim como as edições n.7 e n.29 da Revista Folhetim, sobre o dramaturgo. A publicação *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*, de Sidnei Cruz me ajudou ao contar sobre as viagens pelo Brasil com o espetáculo.

O terceiro capítulo intitulado *Henrique IV* foi dedicado à montagem do espetáculo sobre a obra de Luigi Pirandello, do ano de 2000. Para tanto, o acervo da companhia se fez essencial, críticas, matérias, programa da peça. Realizei uma entrevista com Antonio Guedes sobre a montagem do espetáculo e conversei com Dóris Rollemberg sobre construção do cenário. Os artigos de Martha Ribeiro me ajudaram a entender a obra Pirandelliana, assim como a publicação *Henrique IV e Pirandello*, de Aurora Fornoni Bernardini, que faz uma investigação sobre a multiplicidade do personagem pirandelliano, especificamente sobre o Henrique IV e a ideia do embate entre ficção x realidade, tão abordada pela companhia.

Por fim, no quarto capítulo, ao me debruçar sobre a montagem de *Navalha na Carne*, de 2003, mais uma vez a soma de outras memórias às minhas foram imprescindíveis para a construção da minha narrativa. Entrevistei o diretor Antonio Guedes, e os meus parceiros de cena, Alexandre Dantas e Helena

Varvaki. Os acervos pessoais ajudaram a unir as lacunas de nossas lembranças, como os cadernos de ensaio da dramaturg Fátima Saadi e o diário da diretora assistente, Joana Lebreiro.

Disponibilizo como anexo, as nove entrevistas realizadas por mim. Todas as entrevistas foram fundamentais para ativar nossas memórias coletivas, assim como a investigação sobre o acervo da Companhia. Ampliando testemunhos, como disse Huberman, e trazendo à tona lembranças que jaziam no passado e que precisavam ser guardadas, não numa estante, porém guardadas no sentido de expandir, iluminar o que poderia ser perdido, temporalizá-las, dialogando com o hoje, redimensionando o presente. Afinal, como diria o poeta, “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. / Em cofre não se guarda coisa alguma. / Em cofre perde-se a coisa à vista.” (CÍCERO, 1996, p.11)¹⁰.

¹⁰ CÍCERO, Antônio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 11

1. O TEATRO DO PEQUENO GESTO

1.1– Uma experiência de realidades.

Conta a lenda que, quando Téspis se desloca do coro inaugurando a arte do ator e o próprio fazer teatral, ele o faz com uma pergunta sobre o sagrado, sobre o passado imemorial. E quando ele afirma ser Dionísio, o que era imemorial se torna terreno. O coro, ao ver aquele homem transformando o sagrado em mundano, se reconhece pelo estranhamento.

Tadeusz Kantor em seu *Teatro da Morte* nos revela que esse ato de ruptura provocou grande comoção:

“Como que na luz obcecante de um raio, perceberam de repente a IMAGEM DO HOMEM¹¹, gritante, tragicamente clownsca, como se o vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de se ver a SI MESMOS. Foi, com toda a certeza, uma emoção que se poderia qualificar de metafísica”. (Kantor, 1998, p.16)¹²

Kantor diz que é tarefa nossa, dos que fazem teatro, fazer renascer o impacto original desse instante. Para ele, “a CONDIÇÃO DA MORTE constitui a referência mais avançada da CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE, dessa relação particular desconcertante e atraente ao mesmo tempo entre os vivos e os mortos”. (KANTOR, 1998, p.16)¹³

Se faço menção a esse momento inaugural do teatro evocado por Kantor é para apontar uma das questões fundamentais na trajetória da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto: a ideia do teatro como experiência. Não à toa, o texto acima, *Teatro da Morte*, de Kantor, foi escolhido para abrir a edição número zero, o “balão de ensaio” da Revista Folhetim, publicação da companhia que serve quase como um aparato teórico para fundamentar sua prática. Nesse caso, Kantor serve de farol ao recusar a ideia de uma arte ilusionista e buscar um teatro que, segundo ele, “teria um poder de ação primitivo, desconcertante!” que expulsaria as miragens da ilusão para afirmar-se em sua *toda*-realidade concreta.” (KANTOR apud BABLET, 2008, p. XXX). Teatro do Pequeno Gesto ao escolher esse texto para a inauguração de sua publicação, reafirma seu

¹¹ Grifo original de Tadeusz Kantor.

¹² KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Revista Folhetim n.0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

¹³ Ibidem.

ideário que procura, desde seus primeiros exercícios teatrais, instaurar um jogo com todos os elementos do teatro e colocar o espectador como um dos elementos fundamentais para a construção da obra e de destruição da ilusão buscando para isso, a *concretude* da cena. Ângela Leite Lopes, em seu ensaio “Kantor e a recusa da interpretação” (LOPES, 1998, p. 38) diz que “o tema da morte é, de forma categórica, a recusa do tema da vida preconizado pelo realismo, a recusa da acepção de arte como cópia ou imitação. Kantor é peremptório ao dizer que o ator não copia, não imita, não interpreta. Daí a esfera da morte, como metáfora mas também e sobretudo como material cênico concreto e elaborado” (LOPES, 1998, p.38). Capturar o instante da vida, ao invés de imitá-la ou, como diz Denis Bablet, entender que “somente a ausência de vida permite exprimir a vida”. (KANTOR apud BABLET, 2008, p.XLIV)

A não-interpretação como manifesto, como queria Kantor, para que o teatro se tornasse mais verdadeiro que a própria realidade. “Criar uma atmosfera e circunstancias tais que a realidade ilusória do drama aí encontre o seu lugar, para que ela se torne possível”. (KANTOR, 2008, p.2). Assim, Antonio Guedes e Fátima Saadi, artistas fundadores da companhia, defendem que é no teatro que a vida se torna visível e o presente adquire *concretude*, mostrando-se como coisa construída. (GUEDES e SAADI, 2006, p. 125). Ou seja, a vida se apresenta como construção, no palco, através de um jogo entre o que propõe o performer e a recepção de espectador aberto e imerso nesse jogo. Ao longo de toda a trajetória da companhia, a dupla irá trabalhar em seus espetáculos a tensão entre ficção e realidade, lapidando essa concretude da cena que, como eles definem no programa da montagem de Henrique IV, é “não negar o que pode haver de ficcional (na cena), mas mostrar que a vida é, na verdade a possibilidade de inventar, em cena, um mundo... apesar de sua realidade”. (GUEDES e SAADI, 2006, p.125)

É a junção de todos os elementos da cena, através de seus signos, que dá suporte a essa concretude de que a dupla defende, passando até mesmo pela escolha dos textos a serem montados. *A Serpente*, de Nelson Rodrigues; *Henrique IV*, de Luigi Pirandello; *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, montagens que serão analisadas nessa dissertação, servem de suporte para a provocação da companhia que de que a vida é menos real que a arte e que toda a realidade é uma elaboração a partir daquilo que vemos e ouvimos. Esses textos, no

entanto, jamais são vistos como um suporte ao qual deve se subjugar o ator ou o próprio encenador, numa tradição textocentrista da qual nos fala Jean-Jacques Roubine, de um espetáculo a serviço do texto “que marcaria de modo duradouro o teatro ocidental”. (ROUBINE, 1988, p.45) Na visão da dupla Guedes-Saadi, o texto é tão somente mais um dos elementos da cena e é preciso redimensionar as palavras ora ditas para que estas dialoguem com o nosso tempo.

Edward Gordon Craig em seu “o ator e a supermarionete”, critica o ator que serve de propaganda da arte da literatura. Ou seja, um ator que se sente satisfeito em simplesmente repetir as palavras de outro enquanto exhibe sua pessoa para um certo público. O ator que faz de conta, que imita, que interpreta um texto não é, para Craig, de fato, um artista e o objetivo do teatro seria banir de vez toda a ideia de imitação. Não se trata de montar um autor, mas de montar *com* um autor, como defende Kantor. Para melhor exemplificar essa questão, precisamos mencionar o conceito de “objeto achado”, que Kantor defende. Bablet explica que Kantor “tira do objeto de que se apodera sua significação original, sua função utilitária, seu simbolismo, para reduzi-lo à neutralidade de sua autonomia concreta”. Esse objeto (nesse caso, o texto) é “reinvidicado”, “captado”, não como elemento reverenciado, mas de certa forma, ressignificado, num compromisso com a tradição. “O texto é um objeto achado na medida em que não entra no espetáculo para ser traduzido ou interpretado. Ele entra no espetáculo como um dos elementos de jogo”, como diz Angela Leite Lopes em seu ensaio citado acima.

Para Kantor, “montar um espetáculo” não é “encenar” uma “obra literária”, mas encenar um processo, criar uma realidade cênica, instaurar um jogo. Não se trata para ele de “traduzir” na cena, de “concretizar” de “transcrever” e, ainda menos, de “representar”. Não é tampouco questão de “interpretar”, de reproduzir, de ilustrar, de explicar ou de atualizar. Kantor não se submete ao texto, ele não o submete tampouco a ele próprio. O texto não é Deus, o pai, mas não é tampouco simples pretexto. Não se deve negá-lo, mas saber que o objetivo da arte teatral não é, em nenhum momento, o de tornar manifestos partes e elementos de literatura, de materializar o escrito. (KANTOR apud BABLET, 2008, p. XXXV)

Ao me debruçar sobre os espetáculos do Teatro do Pequeno Gesto, percebo que o texto faz parte do espetáculo, mas tem o peso igual a qualquer outro elemento cênico. É um parceiro, portanto. *Jogo* talvez seja a melhor

palavra para esta proposta do grupo. As peças do grupo não servem a um autor, mas jogam *com* ele. E é nesse jogo que o espectador vai entrar assumindo total responsabilidade sobre seu ato. Um jogo onde as partes se unem para que o espectador construa sua própria obra. É, portanto, o espectador quem vai juntar os espaços deixados pela obra e construir o sentido da cena.

Essa condenação a uma ideia de mimetismo herdado do naturalismo, o filho mais apurado do teatro aristotélico, é uma corrente que perpassa os encenadores a partir da primeira metade do Séc. XX. Antonin Artaud já rejeitava o teatro que usava o texto como mote primordial, como elemento maior, um teatro “que coloca a linguagem articulada à frente de todos os outros meios de representação”. Dizia ele que o teatro, assim como a palavra, tem a necessidade de ser deixado livre e que na cena “a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos”. (ARTAUD, 1991, p.105) Artaud defendia uma linguagem de gestos, atitudes e signos que tenham um valor expansivo, para além das palavras.

“Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Dever, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a da transformação e do choque dos sentimentos nas palavras”. (ARTAUD, 1991, p.106)

A busca de Guedes e Saadi sempre foi, portanto, a vontade de quebra de uma ilusão pura e simples, retirando do texto sua supremacia e engajando o espectador no jogo da imaginação, na junção desses signos dos quais fala Artaud, tendo uma questão permanentemente presente: a ideia da linguagem como experiência teatral. Entendemos *linguagem cênica* como disse Patrice Pavis ao citar Lemahieu, sendo “a composição do texto, de sua direção, completada e reescrita pela projeção criativa do espectador, decifrador da arte do teatro” (PAVIS, 1999, p. 229) e *experiência* como disse John Dewey sendo “um resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive”. (DEWEY, 2010, p.122) Experiência essa que se dá no confrontar do que é proposto em cena com a vivência de cada espectador. Antonio Guedes, diretor da Companhia, defende que “a cena é uma experiência que envolve tanto a ficção da história quanto a realidade da plateia” (GUEDES, 1988, p.63), ou seja, “vai-se ao teatro não para sair do mundo, mas para revê-lo

sob a forma de construção semelhante à constituição de nosso mundo cotidiano, embora diferente dele” (GUEDES, 1998, p. 59). Pode se afirmar, portanto, que a linguagem é para Antonio Guedes, diretor da Companhia, essa experiência de ampliar o mundo e de, ao se remeter ao mundo, alargar sua própria realidade.

Nessa pesquisa sobre a linguagem, o Teatro do Pequeno Gesto quis em suas montagens, colocar o espectador no centro da obra, ou seja, retirar do espectador desse lugar de passividade, imobilidade e aparências. Jacques Rancière diz que, historicamente, pelo modelo do teatro que conhecemos, ser espectador é um mal, por que olhar é o contrário de conhecer e agir. E defende que precisamos de um teatro sem espectadores. “Não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação”. (RANCIÈRE, 2012, p.9) Em seu *O Espectador Emancipado*, ele conta que Platão dizia que “o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores” (RANCIÈRE, 2012, p.9) e que essa cena ilusória o faz pensar que o teatro é uma coisa absolutamente ruim, um *páthos*, uma doença que se transmite pela máquina da ignorância. Da mesma forma em relação à supremacia do texto, Artaud é ainda mais inclemente quando diz que “um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista”. (ARTAUD, 1991, p. 35).

O espectador não é contemplador de algo a qual não pertence; ao contrário, é mais um elemento do acontecimento teatral. Acontecimento que só existe nessa relação, nessa troca. O espectador que quer Rancière, emancipa-se quando questiona a oposição entre olhar e agir, quando compreende que olhar também é uma ação, quando “observa, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si”. (RANCIÈRE, 2012, p.17)

Guedes diz que a separação entre cena e plateia foi estilhaçada ao longo do séc XX e que não há mais porque mantê-la: “costumamos separar esses dois universos do acontecimento teatral – a encenação e a plateia – atribuindo a cada um deles um papel: um descreve sua história e o outro apreende a história descrita” (GUEDES, 1998, p.57). Guedes critica essa separação assim como Augusto Boal o faz ao se aliar a Brecht contra um teatro “digestivo” e

“hipnotizante”; entre “os atores e a sala, a divisão imutável das tarefas entre os que têm permissão de falar e agir, e os que ficam confinados ao mutismo e à escuridão”¹⁴ (BOAL, J. 2014). Embora na maioria das encenações da companhia haja de fato uma separação espacial entre cena e plateia, a ideia do diretor é que não haja um “dentro” e um “fora”, ou seja, Guedes acredita que a cena tem a obrigação de contaminar o espectador como a peste de Artaud, que convoca forças que reconduzem o espírito à origem de seus conflitos. (ARTAUD, 1991, p.24)

Portanto, a cena que busca o Teatro do Pequeno Gesto não é uma via de mão única, mas uma construção a partir de diversos elementos. A cena deve atravessar o espectador para que ele, imerso em uma experiência, faça parte da obra. Ou seja, uma emancipação, como quer Rancière, “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.” (RANCIÈRE, 2012, p. 13) Maurice Blanchot ao falar da relação entre o escritor e o leitor defende que “a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir” (BLANCHOT, 2011, p.29). Sendo assim, para Guedes, toda a realidade é uma elaboração a partir do que vemos ou ouvimos e que por isso, sendo a realidade conceitual, precisamos falar de *experiências de realidades*. (GUEDES, 1998, p.63)

“Nossos espetáculos têm em comum um tratamento da cena que valoriza a teatralidade. Essa ideia, o jogo entre realidade e ficção não é apenas um tema a ser trabalhado na história. É um mote importante no nosso modo de pensar a construção da cena, na própria estrutura da cena. A gente não pretende criar no palco uma ficção que se mostre como abstração ou como ilusão de realidade porque não entendemos essa dicotomia na relação entre a cena e a plateia. A gente entende o espaço do espetáculo – que envolve cena e plateia – como um lugar único onde uma experiência vai rolar. Portanto, essa tensão entre realidade e ficção está na base, é fundamento na elaboração do nosso espetáculo.” (Guedes, entrevista em anexo)

Como vimos, Antonio Guedes defende que na criação dos espetáculos do grupo, existe a preocupação em valorizar a teatralidade, de pensar na

¹⁴ BOAL, Julian. *Por uma história política do teatro do oprimido*. 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-59312014000100003

concretude da cena através de um jogo entre realidade e ficção. Mas o que seria essa teatralidade a que Guedes se refere? Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis quando cita a famosa definição de Roland Barthes diz que, essencialmente, teatralidade é o teatro menos o texto. Uma espessura de signos que se edifica em cena a partir do argumento escrito. (PAVIS, 1996, p.372) Jean-Pierre Sarrazac diz que teatralidade é essa “vontade de libertar o teatro de sua identidade literária (...) para recuperar sua abertura para o mundo, para o real.” (SARRAZAC, 2013, p. 65) Já Josette Féral em seu ensaio “Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral” afirma que a teatralidade não pertence exclusivamente ao teatro, mas se inscreve especialmente no olhar daquele que lê uma obra (FÉRAL, 2015, p.84). No caso do teatro, Féral nos dá três exemplos para que possamos entender sua concepção. No primeiro, o espectador entra num teatro com a cenografia exposta, e mesmo com a ausência dos atores, o espaço surge como portador de teatralidade. Em outra situação, ela fala sobre um espectador que acabou de presenciar uma cena do teatro invisível de Augusto Boal e que a teatralidade se dá a partir do conhecimento daquilo que posteriormente entendeu como cena, do seu saber acerca do que testemunhou. Por último, Féral simula uma cena em que de um terraço de um café olha homens comuns passando pela rua. Não há nesses homens nenhuma razão de estar ali, eles não têm intenção de ser vistos nem o desejo de atuar, mas aqui a teatralidade se dá pelo exercício de seu olhar que vê na gestualidade daqueles homens algo de espetacular. A teatralidade, portanto, seria esse processo de alteridade, onde tanto o performer quanto o espectador produzem um outro espaço, diferente do cotidiano, com o saber que possuem.

“A teatralidade não seria apenas a emergência de uma fratura do espaço, uma clivagem do real que faz surgir aí uma alteridade, mas a própria constituição desse espaço por meio do olhar do espectador, um olhar ativo que é condição de emergência da teatralidade e realmente produz uma modificação ‘qualificativa’ nas relações entre os sujeitos: o outro torna-se ator seja porque mostra que representa (nesse caso, a iniciativa parte do ator), seja porque o olhar do espectador transforma-o em ator – a despeito dele – e o inscreve na teatralidade (nesse caso, a iniciativa parte do espectador).” (FÉRAL, 2015, p.87)

O pensamento de Guedes ao buscar o que ele chama de teatralidade diz respeito, a nosso ver, a essa intersecção, esse olhar de mão dupla que se compõe a partir dessa dualidade ficção/realidade própria da espetacularidade.

Assim sendo, quando Guedes fala de “concretude da cena”, ele fala de uma teatralidade que transita entre o real e a ficção, através das convenções que a cena estabelece no uso de seus elementos como signos. De um processo que é desvelado de comum acordo entre o performer e o espectador. É, como diz Silvia Fernandes em seu artigo “Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea”, ao comentar o ensaio de Féral, “uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (o espectador) e/ou daquele que faz (o ator).” (FERNANDES, 2011, p. 17)¹⁵.

É, portanto, através do olhar do espectador que a obra se dá, ou antes, a obra talvez esteja entre o objeto e o público se pensarmos que o teatro não é o lugar da ilusão, mas de uma experiência reveladora. O Pequeno Gesto quer retirar o espectador de um lugar de passividade, e quer um teatro, como diz Rancière, “onde os assistentes aprendam em vez de serem seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos” (RANCIÈRE, 2012, p.8)¹⁶ Nesse sentido, ele é obrigado a tomar uma posição diante do que vê. Mas que fique claro que essa percepção do espectador não se dá por orientação do encenador, pois isto seria colocar o performer em posição hierárquica, distinta de seu público. O espectador, para o Pequeno Gesto, está imerso no ato teatral, fazendo parte do mesmo. Ingrid Koudela diz que, para Brecht, o teatro é um espaço mediador entre o espectador e o mundo e é colocado a serviço de uma verdadeira pedagogia social: “interrogando-se diante das contradições de uma realidade que a cena já não lhe apresenta como evidente, mas sim como possível de ser transformada, o espectador se prepara para agir sobre o mundo e modifica-lo”.¹⁷ (KOUDELA, 2010, p.25) Brecht nos mostra que a ficção no palco é uma realidade construída; um real que por ser construído permite a sua desconstrução. Como aponta Walter Benjamin em seu ensaio *o Autor como Produtor*, Brecht combate qualquer ilusão por parte do público:

Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento

¹⁵ FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*; tradução Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

¹⁷ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht, um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. (...) a descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das sequências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel. (BENJAMIN, 1985, p.133)¹⁸

Não quero aqui defender que o Teatro do Pequeno Gesto busca uma pedagogia da cena, mas, a nosso ver, as montagens do Pequeno Gesto instigam o espectador a tomar uma posição, a olhar com distanciamento. Como o observador que se afasta de um quadro para melhor apreciá-lo e ser tocado pela obra. Distanciar é mostrar, é aguçar o olhar. É exercer uma crítica à pura ilusão e identificação como defende Georges Didi-Huberman: “Distanciar seria mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido *distanciar é mostrar*, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente as diferenças.” (HUBERMAN, 2017, p.63)¹⁹. Huberman diz que o distanciamento é uma operação de *conhecimento* que visa possibilitar um olhar crítico sobre a história. (HUBERMAN, 2017, p.64)²⁰ O espectador executa um trabalho de montagem e desmontagem sobre o que vê no palco, e este conhecimento por essa composição e decomposição dos elementos, leva ao exercício da razão crítica.

O que o Teatro do Pequeno Gesto buscou em sua trajetória com mais de 30 anos de atividades e mais de 20 espetáculos encenados foi inserir o espectador para dentro da cena, eliminando qualquer aparato ilusório que pudesse orientar o seu olhar, desconstruindo e o provocando uma tomada de posição, não de modo afirmativo, mas abrindo possibilidades, descortinando caminhos. Um movimento que ao colocar a plateia como parte da obra, obriga a mesma a se posicionar diante do que vê, pois só assim a cena se completa. Para que o espectador saia da sala de espetáculo não com respostas, mas com

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *O Autor como produtor*. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1985. São Paulo: Brasiliense.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, volume 1*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

²⁰ *Ibidem*.

alguma indagação que provoque uma atitude. Assim, como diz Rancière, ele “será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico.”²¹ (RANCIÈRE, 2012, p.10) Guedes diz, em entrevista que me concedeu, (em anexo) que acredita que deve haver algo de enigmático no jogo entre a obra e o espectador. Esse enigma a ser desvendado ocorre deste encontro, deste lugar onde “passamos junto” como diz poeticamente Valère Novarina. (NOVARINA, 2003, p.46)²² Algo que se revela no decorrer do acontecimento teatral, numa experiência única e fugaz, que só existe no agora e jamais se repete. Uma vida que se evidencia somente porque é teatro. Artaud dizia que a massa se desacostumou de ir ao teatro por tanto dizerem que o teatro era mentira e ilusão (ARTAUD, 1991, p.73) e o Teatro do Pequeno gesto postula como princípio que teatro é, ao contrário, o lugar onde a mentira não tem vez e onde o mundo é criado a cada dia. Todos somos atores e espectadores, como disse Boal. Todos estamos imersos nessa mesma experiência de ampliar nossa maneira de ver o mundo como aquele instante em que Téspis estranhamente deu voz ao sagrado e mostrou que poderíamos representar uns aos outros de modo tão concreto que poderíamos inventar nossa própria realidade.

1.2– O Pequeno Gesto – 30 anos de atividades (breve histórico)

O Teatro do Pequeno Gesto completou em 2022 trinta anos de trajetória. Uma caminhada que se inicia com a montagem de um texto de Ibsen, *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, em 1991. Desde então, foram mais de 20 espetáculos encenados, 30 edições da Revista Folhetim, diversas oficinas pelo país, num projeto artístico que defende uma reflexão sobre a linguagem atentando para a pluralidade dos diversos elementos da cena, que funcionam como dispositivos para um olhar participativo do espectador.

A formação da companhia acontece no começo da década de 90, num momento em que diversos grupos cariocas estavam se estruturando, atentando para a pesquisa sobre a linguagem. É nesse contexto que surge o Teatro do Pequeno Gesto. Ao me debruçar sobre esses anos de atividades, percebo três

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*; tradução Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

²² NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*; tradução Angela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7Letras, 2003

momentos distintos, que poderíamos descrever como fases na trajetória do grupo: numa primeira fase estariam os espetáculos de formação, um período embrionário de pesquisas cênicas e experimentações para o que viria depois. Nesta fase estão *O Olhar de Orfeu* (1988) - primeiro espetáculo de Antonio Guedes com Fátima Saadi como dramaturg, (ainda sem a chancela Pequeno Gesto, porém indispensável para que possamos entender o pensamento da companhia); *Quando nós os mortos despertarmos* (1991), *Valsa N.6* (1993) e *O Marinheiro, de Fernando Pessoa* (1993). A segunda fase abarca os espetáculos do período em que o Teatro do Pequeno Gesto tinha como objetivo tornar-se uma companhia de repertório, com predileção por textos como *A Serpente*, de Nelson Rodrigues (1998); *Henrique IV* de Luigi Pirandello (2000); *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos (2003) e *Medeia*, de Eurípedes (2003). Guedes me conta em entrevista que nesse momento a pesquisa do grupo se torna mais tímida, pois havia o desejo de se encontrar um “mercado”, por isso a opção por uma linguagem mais direta. Justamente por uma necessidade de fazer os trabalhos circularem pelo país e, de certa forma, garantir a sobrevivência dos integrantes da companhia a partir da divulgação de textos exemplares do teatro moderno. É importante ressaltar que estamos falando de um período entre 1997 e 2003, período do fim do governo Fernando Henrique Cardoso e início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, onde os editais para o teatro ainda eram escassos e as políticas públicas para cultura ainda incipientes. Já numa terceira fase, com a entrada de novos integrantes, a companhia volta a trabalhar a própria questão da linguagem em cena com *A Filha do Teatro*, de Luís Augusto Reis (2007); *Teatro dos Ouvidos* (2011) e *Vocês que habitam o tempo* (2018), de Valère Novarina. Esse período coincide com o momento em que Antonio Guedes passa a integrar o quadro permanente de professores da Escola de Belas Artes da UFRJ, fato que segundo o próprio, o “liberta” das amarras do “mercado”²³ e que proporciona uma criação sem a necessidade de concessões; “sem preocupações com aceitação, seja pelo público, seja pela crítica”. (GUEDES, 2021, anexo A)

“No período em que eu precisava vender espetáculos e oficinas para viver, eu fazia um grande esforço para atrair a mídia para

²³ Coloco entre aspas a palavra “mercado” pois não entendo que haja no Brasil uma cadeia produtiva consistente em relação às Artes Cênicas. Portanto, não acredito que mesmo as montagens de um teatro chamado comercial sejam capazes de sustentar longas trajetórias, salvo raras exceções.

as nossas temporadas. A verdade é que nossas temporadas no Rio sempre foram deficitárias. Eu considerava as temporadas um investimento. Eu as fazia justamente para conseguir matérias e/ou críticas para viabilizar, para o resto do país, as vendas dos espetáculos que entravam no repertório. (...) Quando as vendas deixaram de ser necessárias para a minha sobrevivência e, visto que os atores não se interessaram por continuar o telemarketing, meu empenho com relação à mídia também diminuiu. Só pra dar uma ideia, nunca mais enviei convites para os críticos. Confesso que nunca me interessei pelas opiniões dos críticos daquele período. Acho que o Pequeno Gesto continua tendo seu limitado, porém fiel público. E meu interesse atualmente está em focar na cena.” (Guedes, anexo A)²⁴

Como observamos no começo deste capítulo, a questão que uniu o trabalho do diretor Antonio Guedes com a dramaturga Fátima Saadi, passa por uma preocupação em valorizar a teatralidade, ou seja, de pensar na concretude da cena através de um jogo entre realidade e ficção. Angela Leite Lopes em seu artigo de apresentação no programa de comemoração dos dez anos de existência da companhia no ano 2001, defende que nesse momento havia a ideia de construção de uma cena poética, sendo o termo poesia aqui entendido em seu sentido originário, diretamente ligado ao fazer concreto da arte. (LOPES, 2001, sem página).²⁵

Antonio, que foi aluno de Fátima, por ocasião da montagem de seu primeiro espetáculo profissional *O Olhar de Orfeu* (1988)²⁶, baseado no ensaio homônimo de Maurice Blanchot, convidou a antiga professora para trabalhar e dialogar com ele na montagem que aconteceu em 1988 no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. O Esboço de *O Olhar de Orfeu*, um exercício preparatório para a montagem final, foi apresentado na Capela da Reitoria da UFRJ e o local não foi escolhido ao acaso. O texto se propunha jogar com o ato de Orfeu em buscar sua amada Eurídice e nos caminhos que o herói estabelece para chegar até ela. O diretor queria que a descida de Orfeu ao Hades em busca de Eurídice tivesse uma sintonia com o olhar do espectador. Isto é, Guedes desejava provocar nesse espectador a sensação da descida do herói mítico ao mundo subterrâneo. Fátima e Angela Leite Lopes, que eram as dramaturgs do projeto, defenderam a

²⁴ GUEDES, Antonio. Entrevista para Marcos França. 2021, em anexo.

²⁵ Apresentação. *Programa do Festival Pequeno Gesto – 10 anos de Companhia*. 2001, sem página.

²⁶ *O Olhar De Orfeu (1988)*. Texto: Beto Tibaji. direção: Antonio Guedes. Dramaturgs: Angela Leite Lopes e Fátima Saadi. Música: Luigi Irlandini. Cenário: Doris Rollemberg. Elenco: Beto Tibaji e Cláudia Viana.

proposta de trabalhar com a verticalidade, de que a cena fosse apresentada na nave da igreja, enquanto o público assistiria de cima, num plano superior, no espaço comumente utilizado pelo coro.

“De início, Angela e eu nos encarregamos de conduzir a discussão de alguns textos relacionados, direta ou indiretamente ao pensamento mítico e, em particular, ao mito de Orfeu e, ao longo dos ensaios, íamos percebendo o perfil que o trabalho do grupo ia construindo para o espetáculo. Lembro especialmente da nossa interferência na decisão relativa à escolha do espaço de apresentação. A descida de Orfeu ao Hades tinha se delineado como um movimento que o olhar do espectador deveria empreender e, para tanto, a plateia deveria ser colocada acima e em torno da ação cênica.” (SAADI, 1999, p.19)²⁷

Figura 2 - Beto Tibaji. O Olhar de Orfeu. Foto: Paulo César Rocha. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto



Fátima Saadi revela em seu artigo *A Prática do Dramaturg* (SAADI, 1999, p. 18), que no início dos anos 80 a função do *dramaturg* era conhecida muitas vezes como assessoria teórica, uma espécie de pesquisa atrelada apenas ao texto e ao principal foco da montagem. Esse trabalho, normalmente realizado no início dos ensaios, ficava quase sempre restrito ao diálogo com o diretor e à equipe de criação. “O assessor teórico se posicionava estrategicamente entre o

²⁷ SAADI, Fátima. *A prática do dramaturg*. Revista Folhetim nº 03. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999

grupo e as bibliotecas, e, às vezes, ocupava-se do registro das principais etapas do processo e da organização do programa do espetáculo”. Muitas vezes, “nem os diretores sabiam exatamente o que me pedir nem eu sabia precisamente o que propor”.²⁸ (SAADI, 1999, p.18)

No entanto, no período em que trabalhou com os alunos do departamento de Teoria do Teatro da Uni-Rio, que faziam assessoria aos alunos-diretores da universidade, Fátima experencia uma forma de trabalho que ela acredita caracterizar a função do dramaturg: a interferência no âmbito da construção do espetáculo. E defende, nesse mesmo artigo, que essa experiência só se dá através de um exercício de longo prazo que alcança seus melhores resultados quando inserido na trajetória de um grupo permanente. (SAADI, 1999, p.15)²⁹ A montagem de *O Olhar de Orfeu* proporciona esse “resultado” e Fátima nos conta que naquele momento houve uma intercessão entre o raciocínio conceitual e a prática cênica, e que pela primeira vez ao ver um espetáculo, reconheceu o seu trabalho. Podemos dizer então que a montagem de *O Olhar de Orfeu*, indica o começo de uma trajetória de um projeto de pesquisa comum a Fátima e Antonio. Um projeto que acredita num trabalho contínuo e na estrutura de “linhas de interesse estético e estratégias de inserção no panorama da produção teatral”. (SAADI, 1999, p.15) Um processo elaborado juntamente com todos os profissionais envolvidos na cena e que possibilitaria uma reflexão sobre o próprio fazer teatral.

O encontro de Fátima Saadi e Antonio Guedes; o desejo de conceitualização dos elementos envolvidos na construção do espetáculo, ao longo de seu processo e até mesmo após a estreia; a vontade de discutir todos os elementos da cena e do percurso que se faz entre os artistas envolvidos no espetáculo; e, por fim, a descoberta da linguagem que se dá através das articulações desses pensamentos foram os princípios que nortearam a criação do Teatro do Pequeno Gesto. Uma descoberta de linguagem que é, para Antonio Guedes, a formalização de um pensamento elaborado por toda uma equipe. Para ele, não é a obra que revela um pensamento, é o pensamento que se revela

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

através da obra. (GUEDES, 1999, p.60)³⁰ Ou seja, a obra não é um meio, nem uma ferramenta que descreve um pensamento. Ela é o próprio pensamento concretizado. No caso, o pensamento articulado de todos os atores envolvidos na criação. A crítica de *O Olhar de Orfeu* feita por C. Loyola na Tribuna da Imprensa, em 1988, já apontava algumas dessas questões que mais tarde fariam parte do projeto do Pequeno Gesto:

“O Olhar de Orfeu nos coloca diante da evidência do Teatro. Nos obriga a rever o conceito que temos desta linguagem: para onde é conduzido o olhar? Como resolver as nossas expectativas de ver um espetáculo? A estas questões o palco responde com surpresas. São sucessivos movimentos e tons impactantes que fraturam pouco a pouco nossa determinação racional: impedida a identificação dos caminhos tradicionais, o espectador é levado aos seus próprios mundos interiores (...) Um projeto que deixa transparecer, na concretude cênica, a força da sua proposição: a busca permanente que, no entanto, se sabe perdida.” (LOYOLA, C. 1989)

No Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, Antonio e Fátima ainda encenam uma montagem de *Valsa N.6* de Nelson Rodrigues. A primeira montagem de quatro versões que a Companhia encenou ao longo de sua história. O monólogo, segundo Guedes diz no programa da peça, é feito a partir dos relatos esparsos que são exatamente aquilo que falta para que a personagem Sônia se constitua em uma unidade. “Um conto cuja narrativa ultrapassa o objetivo de contar uma história. (...) é a criação de um espaço onde, ao narrar os fatos, estes aparecem como o momento presente de dizer.” (GUEDES, 2006, p.101)³¹ É no discurso da atriz, ou seja, pela palavra proferida que o presente da cena acontece, sendo criado a cada instante. Desse modo, a palavra tem existência concreta em cena como mais um signo a ser decifrado. São espaços de invenção e realidade que se misturam e que são perceptíveis apenas ao serem lidos pelo espectador. Uma forma que evoca o surgimento do próprio teatro, segundo Fátima:

“As condições de sua atuação põem em evidência o ofício do ator – aquele que só existe porque fala diante de outros homens, em tudo semelhantes a ele, um texto previamente preparado que parece, no entanto, brotar naquele instante mesmo, do fluxo de seu pensamento, convencendo-nos, com uma irresistível força de persuasão, da concretude de algo que, apesar de anteceder

³⁰ GUEDES, Antonio. *Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela*. Revista Folhetim n.3. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.

³¹ GUEDES, Antonio. *Valsa n.6*. Programa da peça. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

aquele momento, não o explica completamente. Passado e presente podem, então, abandonar a prosaica relação de antecedência e consequência que, irrefletidamente, a eles atribuímos. E a imaginação passa a estrutura-los com a mesma liberdade com que opera em todos os demais níveis de criação da cena.” (SAADI, 2006, p.103)³²

Sônia só existe porque fala, porque elabora sua própria história. Só existe porque permite ao espectador juntar seus fragmentos. Ela vive no lugar da construção da linguagem, nesse lugar onde invenção e realidade se encontram. Guedes me conta em entrevista que passou muito tempo tentando entender que a linguagem não é uma ferramenta de descrição do conto, nem mesmo uma questão de forma dramática ou épica, mas uma questão conceitual. E foi a montagem da *Valsa* que o fez entender isso, pois serviu como ponto de reflexão que apontava para várias possibilidades: a convenção teatral, o épico, o poético, a concretude da linguagem.³³ (GUEDES, anexo A)

³² SAADI, Fátima. *Moto Perpétuo*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

³³ Entrevista realizada pelo autor em 04/01/2021. Anexo A.

Figura 3 - Angela Leite Lopes, Valsa N.6. Foto de Paulo César Rocha. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Após o fim do projeto do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, e as experiências com *O Olhar de Orfeu* e *Valsa N.6* onde Fátima e Guedes pesquisam o jogo entre a realidade da cena e a do espectador, a dupla organiza a montagem de *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*³⁴, de Henrik Ibsen, que estreou no Teatro Sérgio Porto, considerada por eles como a primeira montagem da companhia. Em entrevista para Sheila Kaplan no Jornal O Globo, Fátima explica que nessas primeiras montagens, ainda no Fórum, o real e a ficção se entrelaçavam sem uma clara demarcação de fronteiras, mas que elas foram fundamentais para que a dupla avançasse em compreender “a ficção e o real, não como polos opostos, mas como movimentos que ocorrem ao longo de um mesmo eixo”. (O Globo, Segundo Caderno, 12/08/1991).

Quando Nós, os Mortos Despertarmos marca o início da companhia exatamente por trabalhar com esses conceitos que viriam a fazer parte da

³⁴ *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* (1991) Autor: Henrik Ibsen. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Amal Saade. Figurinos: Gilson Motta. Música: Rodrigo Chicchelli. Iluminação: Antonio Guedes. Elenco: Caco Monteiro, Claudia Ventura, Helena Varvaki, Dudu Sandroni, Noris Barth, Luiz Carlos Persegani.

proposta da dupla. A escolha por Ibsen recai justamente pelo fato de o autor trazer a poesia para a cena, lidando como tempo de maneira pouco usual, fragmentando a escritura dramática, ao mesmo tempo em que faz questão de nos apresentar os mecanismos da cena. Fátima Saadi defende, no programa da peça, que o dramaturgo experimentava em suas peças as múltiplas possibilidades da poesia no teatro: “Ibsen arquiteta, em seus textos, cenários que dificilmente atingiriam, de forma satisfatória a ‘ilusão de realidade’ que autor e plateia buscavam, embora compreendessem essa expressão em sentidos opostos”.³⁵ (SAADI, 2006, p.89) Angela Leite Lopes nos conta o quanto foi curioso perceber que para inaugurar um empreendimento chamado “Pequeno Gesto”, a escolha tenha recaído sobre um texto cujo grande desafio estava na solução cênica para uma avalanche final.³⁶ (LOPES, 2001). Como colocar em cena uma imagem dessa proporção? Em seu texto para o programa da peça, Antonio Guedes diz que não se trata de descobrir uma solução cênica para a avalanche, “pois resolver tecnicamente o problema deixaria escapar o que há de fundamental na narrativa proposta pelo autor: uma ruptura com a cena convencional que vai apontar para uma outra perspectiva da cena”. A avalanche que Guedes propõe a construir em cena, portanto, é “um movimento tão real e concreto quanto aquela imagem minuciosamente descrita na rubrica final”. (GUEDES, 2006, P.84)³⁷. Dessa maneira, o diretor deixa a entender que se trata de ler os signos que o autor propõe e jogar com eles. Denis Bablet, em seu ensaio “O jogo teatral e seus parceiros” ao pensar sobre a postura de Kantor em relação ao autor, nos conta que o texto não é um amo a quem o encenador deve servir, mas um parceiro de um jogo e cita a célebre fórmula de Kantor: “*Je ne joue Witkiewicz, je joue avec.* (Eu não jogo Witkiewicz, eu jogo com ele)”. (KANTOR apud BABLET, 2008, p. XXXVI)³⁸ Guedes prece partilhar da mesma ideia quando defende que é preciso compreender a imagem que o autor propõe:

³⁵ SAADI, Fátima. *Ibsen e a Poesia*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

³⁶ LOPES, Angela Leite. *Apresentação. Programa do Festival Pequeno Gesto – 10 anos de Companhia*. 2001, sem página.

³⁷ GUEDES, Antonio. *Quando nós os mortos, despertarmos*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

³⁸ KANTOR, Tadeusz. *O teatro Da morte*. Organização de Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

“se montamos junto com o autor, precisamos entender o gesto que ele articula”³⁹. (GUEDES, 2006, p.84)

Este gesto traduzido na cena são telões pintados pela artista plástica Amal Saade, que eram apresentados ao público no início do espetáculo e, ao fim de cada ato, baixados até que cobrissem todo o palco. Os espectadores eram convidados a se instalarem no palco como nos conta Fátima Saadi: “A plateia foi instalada dentro do dispositivo cênico que a envolvia e que lhe permitia, por um lado, perceber-se como parte integrante do espetáculo e, por outro, não esquecer que sua realidade se confrontava com outra realidade que ali, por obra do espetáculo, se construía diante de seus olhos”⁴⁰ (SAADI, 1999, p. 21), Esse jogo entre a concretude da cena e a realidade do espectador é proposital, um pensamento elaborado em conjunto entre o diretor, a dramaturg e a equipe técnica na tentativa de explorar a contradição entre a abstração da ambientação cênica e a interpretação realista, mesclando o espaço cotidiano com o ficcional.

O espaço cênico de *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* é concebido de forma a criar um lugar que será compreendido como uma escultura que acolhe personagens e espectadores. Não existe a habitual separação entre o que faz e o que não faz parte da encenação. Elementos cênicos e espectadores são dimensionados no espaço da ficção pela forma como ocupam a área de representação, não vendo apenas a cena que se desenrola, mas também os demais espectadores espalhados pela sala. (GUEDES, 2006, p.82)⁴¹

Para Guedes, Ibsen “explode com as possibilidades de representação cênica exigindo que a cena seja lida como o lugar da criação de uma experiência do passar da vida” e a avalanche na peça é muito mais do que um mero acontecimento na história contada pelo texto, é “uma pontuação da narrativa cênica”.⁴² (GUEDES, 2006, p.84) Uma imagem concretamente construída para que a poesia possa emergir.

³⁹ GUEDES, Antonio. *Quando nós os mortos, despertarmos*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

⁴⁰ SAADI, Fátima. *A prática do dramaturg*. Revista Folhetim nº 03. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999

⁴¹ GUEDES, Antonio. *Quando nós os mortos, despertarmos*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006

⁴² Ibidem.

Figura 4 - Dudu Sandroni e Helena Varvaki. Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Foto: Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Figura 5 - Claudia Ventura e Caco Monteiro. Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Foto de Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Em 1993, Antonio e Fátima propõem para o IBAC, (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, criado no Governo Collor, em 1990, após a extinção da antiga Funarte. O Instituto englobava a Funarte, a Fundacen, e a FCB. Em 1994, a sigla Funarte substituiu a sigla IBAC)⁴³, o projeto Teatro Duse Volta à Cena, na tentativa de revitalizar o pequeno teatro na Casa de Paschoal Carlos Magno, em Santa Teresa, que estava fechado há oito anos. No Teatro Duse foram montados dois espetáculos: uma nova montagem de *Valsa N.6* (1993), com a atriz Claudia Ventura no lugar de Angela Leite Lopes e *O Marinheiro* (1993), de Fernando Pessoa. Novamente, a concretude da cena que Guedes e Saadi buscam ao tensionar realidade e ficção está presente nessas montagens, sendo que tanto em *Valsa N.6* como em *O Marinheiro*, as histórias acontecem através de uma narrativa. Narrativa esta que, como diz Maurice Blanchot, “não é um relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se”. (BLANCHOT, 2018, p.8)⁴⁴

Em *O Marinheiro*⁴⁵, três atrizes sentadas em cadeiras giratórias sobre uma plataforma redonda que também girava, narravam contos sobre a história de um marinheiro que habita seus sonhos. Sonhos esses que são relatos de um passado ambíguo, que não se sabe se aconteceu ou não, mas que toma forma a partir do momento do relato das personagens. É quando “o conto passa a ser compreendido como possibilidade de acontecimento e a palavra deixa de ser instrumento para tornar-se a própria coisa contada”. (GUEDES, 2006, p.95)⁴⁶ A encenação de Antonio Guedes valoriza a palavra e a força que esta adquire ao ser proferida. O diretor defende que muitas coisas podem ser levadas ao palco, mas nada é mais importante “quanto a perplexidade com relação à ficção que fazemos de nós próprios e é a linguagem que inventa a realidade e ficção ao

⁴³ Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

⁴⁵ *O Marinheiro (1993)*. Autor: Fernando Pessoa. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenário e Figurinos: Gilson Motta. Iluminação: Antonio Guedes. Elenco: Christine Lopes, Claudia Bernardo / Claudia Ventura / Julia Merquior, Luciana Borghi.

⁴⁶ GUEDES, Antonio. *O Marinheiro*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

colocar a palavra no limite entre essas duas dimensões” (GUEDES, 2006, p.95) Tendo a palavra como protagonista, a montagem enfatizava o não-movimento, inspirado no manifesto Teatro Estático, de Fernando Pessoa. É a partir dessa economia de movimentos que a encenação de *O Marinheiro* propunha, que a companhia, sentindo necessidade de ter um nome, inspira-se em uma frase de Alfred Jarry, poeta francês, que afirmava que “era chegada a hora do Teatro Regular do Pequeno Número”. No Teatro Duse cabiam uns quarenta espectadores que se reuniam para ver uma peça quase sem qualquer movimento. Um Pequeno Número para ver um Pequeno Gesto.

A proximidade entre o espectador e a cena, levou-nos a um interesse pelo pequeno gesto, pela contenção no trabalho de atrizes, bem como reiterou a ideia da construção da cena a partir de elementos mínimos utilizados de forma a adquirirem uma significação encantatória que era, incontinenti, destruída pela extrema simplicidade do artifício, montado à vista de todos. (SAADI, 1999, p. 21)

Figura 6 - Christine Lopes, Claudia Bernardo e Luciana Borgui. *O Marinheiro*. Foto: Daniela Hallack. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Na construção desse olhar que dá atenção a cada elemento cênico, o Teatro do Pequeno Gesto funda sua pesquisa, onde cada deslocamento, cada palavra transforma-se num signo, num enigma a ser decifrado pela plateia. Um jogo que se afasta da representação e busca a construção de uma teatralidade

onde “o processo criativo é visível e apresentado ao espectador” (FERNANDES, 2019, p.216)⁴⁷, como diz Silvia Fernandes em seu artigo “*Teatro Expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues*”. Fernandes conta que por muito tempo por obedecer às exigências da preservação da ilusão, esse processo construtivo do teatro manteve-se escondido e foi a passagem do *teatro da representação* para o *teatro do processo* que permitiu que os experimentos fossem incorporados à apresentação. Desse modo, podemos pensar que ao retirar o caráter espetacular de uma obra acabada e apresentá-la em modo de processo, quase em construção, suspenso, fragmentada, o que o grupo propõe é uma abertura para essa experiência. Uma “experiência a ser compartilhada em condição de inacabamento, precariedade e imperfeição e, ao mesmo tempo, reivindicá-la enquanto processo”.⁴⁸ (FERNANDES, 2019, p.218) Antonio Guedes diz que essa experiência no teatro é como ver à nossa frente, a própria reinvenção da linguagem, ou seja, o movimento de atribuir sentidos.

Em cena nada é casual; cada objeto é uma sugestão previamente escolhida pela encenação mas que, em sua totalidade, irá de novo oferecer à plateia um infinito de sugestões a serem reorganizadas. (...). O papel da plateia é ordenar todas aquelas sugestões e criar para si uma visão daquele mundo – visão esta que não exclui a sua perspectiva sobre o seu mundo cotidiano, pelo contrário, a cena aprofunda uma relação com o cotidiano – porque o cotidiano também é uma leitura. (GUEDES, 1998, p.71)⁴⁹

Tendo como pensamento o teatro como o lugar do embate com os limites da linguagem, em 1998 o grupo monta *A Serpente*⁵⁰, de Nelson Rodrigues, centrando sua discussão justamente na potencialidade de cada gesto, cada palavra, cada elemento cênico. A última peça do “Anjo Pornográfico” conta a história de duas irmãs que juraram nunca mais se separar. Ligia e Guida casam-se no mesmo dia, na mesma igreja e vão morar no mesmo apartamento onde uma parede separa a intimidade das duas. Porém, enquanto Paulo vive uma

⁴⁷ FERNANDES, Silvia. *Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues* In: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES (orgs.). *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ GUEDES, Antonio. *A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

⁵⁰ *A Serpente*. Texto: Nelson Rodrigues. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Desenho de Luz: Binho Schaefer. Com Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Marcos França, Priscila Amorim e Vilma Melo.

interminável lua de mel com Guida, Décio e Lígia não conseguem consumar o casamento. Diante da tristeza da irmã, que ameaça se matar, Guida oferece para Lígia uma noite com seu marido. Mas que fique claro: apenas uma única noite.

GUIDA – Lígia, faça o que quiser, mas escuta um minuto. Você quer ser feliz como eu, quer? Por uma noite? Olhe para mim, Lígia. Quer ser feliz por uma noite?

LÍGIA – Você não sabe o que diz.

GUIDA – Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais, nunca mais terá vontade de morrer. (RODRIGUES, 2004, p.31)⁵¹

No centro do palco, uma janela centralizada sobre uma parede em trapézio vermelho que se espelha no piso. Um único elemento, portanto, revela o lugar da cena: os dois quartos de Lígia e Guida, um ao lado do outro. Um tango onipresente guiava os personagens num clima de pesadelo, como se dissesse: ninguém escapa ao seu destino. “O espectador quer poupar-se, quer evadir-se daquele pântano de emoções desencontradas, mas a encenação não lhe dá esse direito” (SAADI, 2006, p. 121)⁵². O gesto de Guida, em oferecer uma noite de amor pra sua irmã com seu marido, desencadeia um turbilhão de sensações, num movimento que se torna incontrolável.

⁵¹ RODRIGUES, Nelson. *A Serpente*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

⁵² SAADI, Fátima. *A Tentação do Ato*. Revista Folhetim n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

Figura 7 - Claudia Ventura, Alexandre Dantas, Priscila Amorim e Marcos França. Foto: Ana Paula Abreu. Acervo Pessoal do autor.



Em entrevista para a jornalista Roberta Oliveira, em O Globo⁵³, Guedes diz que tem um carinho especial pela peça pois acredita que ela é uma síntese de tudo que vinha pesquisando com a Companhia. Uma ideia da linguagem que é pensada não como veículo de uma história, mas sendo a própria história que se desenrola à frente dos espectadores. Na *Serpente* do Pequeno Gesto, há a vontade de que o teatro possa vir a ser uma experiência de vida, assim como um interesse por um tensionamento entre realidade e ficção, temas que Guedes já havia elaborado em *O Marinheiro*, quando no programa da peça cita o próprio Nelson Rodrigues: “isto que se chama vida é o que representamos no palco e não o que vivemos cá fora”. Para Guedes, Nelson defende em suas peças que a vida encontra sua realidade plena no espaço ficcional da cena pois é no teatro que a vida como um todo encontra sua concretude. (GUEDES, 2006, p.95)⁵⁴

A cena não é uma fatia de irrealidade, não é uma referência à vida a partir da negação de uma vida real. Ela é uma experiência que envolve tanto a ficção da história quanto a realidade da plateia. A cena atual tem como função transformar aquele que

⁵³ OLIVEIRA, Roberta. *Grandes ambições a partir de pequenos gestos*. Jornal O Globo, 20 de fevereiro de 1999.

⁵⁴ GUEDES, Antonio. *O Marinheiro*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

assiste ao espetáculo em mais um elemento do acontecimento teatral. (GUEDES, 1998, p. 63)⁵⁵

Figura 8 - Marcos França e Priscila Amorim. *A Serpente*. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



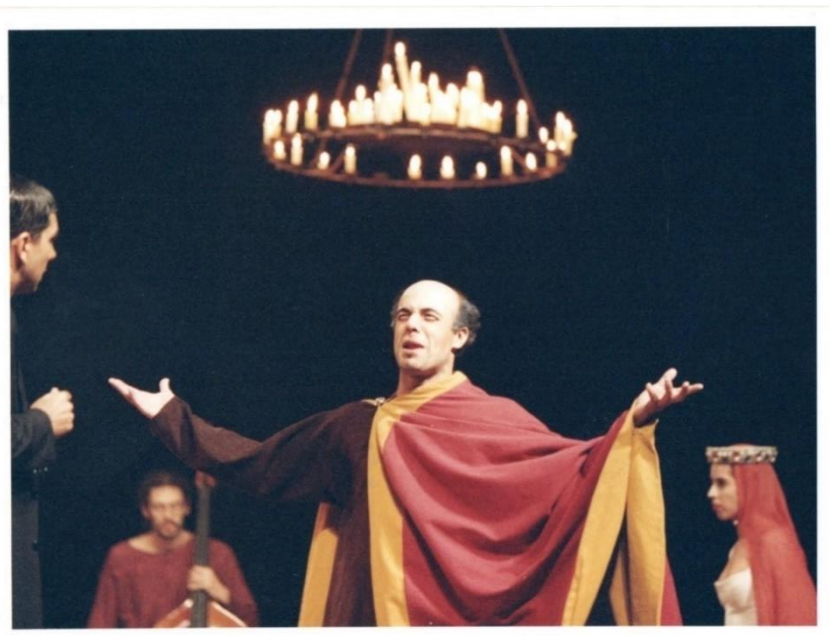
Com a montagem de *A Serpente*, um grupo de trabalho permanente foi se delineando na companhia. Além de Antonio Guedes na direção e Fátima Saadi na função de *dramaturg*, a equipe se constituiu por Doris Rollemberg nos cenários, Binho Scheafer na Iluminação, Mauro Leite nos figurinos e um pouco mais tarde Amora Pêra e Paula Leal na criação das músicas/trilhas sonoras. Além de um grupo de atores mais ou menos fixos, que participavam ora de uma peça, ora de outras, como Alexandre Dantas, Vilma Melo, Marcos França, Cláudia Ventura, Priscila Amorim, Helena Varvaki.

A Serpente foi indicada ao Shell de 1998 de melhor direção, melhor trilha sonora para Antonio Guedes e melhor atriz para Cláudia Ventura, abriu portas para a companhia permitindo sua inserção no circuito comercial e representou a consolidação de seu projeto de trabalho colaborativo que permitia viabilizar

⁵⁵ GUEDES, Antonio. *A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos*. Revista Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

produções de baixo custo, com interesse no intercâmbio com outros grupos e centros produtores pelo país. O espetáculo rodou grande parte do país, através de projetos como o Palco Giratório do SESC e, quinze anos depois, com os mesmos atores, atravessou o oceano levando para Portugal a obra de Nelson Rodrigues com o Prêmio Funarte por ocasião do centenário do dramaturgo. Com a repercussão da montagem e com um grupo mais coeso, a companhia investe em espetáculos mais voltadas para o mercado, acreditando numa autossuficiência e que a continuidade de seu trabalho seria capaz de lidar com o paradoxo da construção da cena e sua veiculação. Nesse período são montados os espetáculos que considero pertencentes a segunda fase da Companhia: *Henrique IV* (2000), de Luigi Pirandello; *Medeia* (2002), de Eurípedes e *Navalha na Carne* (2003), de Plínio Marcos.

Figura 9 - Marcos França como Henrique IV. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Em *Henrique IV*⁵⁶, Antonio e Fatima retomam a questão da tensão entre realidade e ficção, contando a história de um homem que mergulhou na vida de um personagem a ponto de se perder em sua própria narrativa. Se a obra de

⁵⁶ *Henrique IV* (2000). Autor: Luigi Pirandello. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Desenho de Luz: Binho Schaefer. Figurinos: Mauro Leite. Música: Andrea Spada. Com Alexandre Dantas, Andrea Spada, Claudia Ventura, Marcos França, Mario Piragibe, Priscila Amorim, Simone André, Vilma Melo, Walter Lima Torres

Luigi Pirandello dialoga justamente sobre a verdade e suas várias facetas, na tragédia de *Henrique IV* o autor sugere que a ficção pode ser mais plausível que a sua própria realidade. Henrique IV não se adequa ao papel social que lhe foi imposto e busca ser outro como forma de sobrevivência. O cenário de Doris Rollemberg, numa referência às escadas de Maurits Cornelis Escher, cobre o palco revelando uma multiplicidade de caminhos por onde o personagem busca saídas, perdendo-se em suas memórias. Na montagem, mais uma vez, Guedes trabalha com a ideia de que a vida é menos real do que a arte. “Vamos ao teatro para ver a vida de algumas pessoas. É no teatro que a vida se torna visível e o presente adquire concretude, mostrando-se como coisa construída” (GUEDES e SAADI, 2006, p.125)⁵⁷

Como vimos, a montagem de *A Serpente* e logo depois, de *Henrique IV*, representaram uma virada na trajetória do Teatro do Pequeno Gesto e em matéria de O Globo (20/02/1999), a jornalista Roberta Oliveira chega a sugerir que após as indicações para os prêmios Shell e Mambembe o grupo finalmente deixa o circuito alternativo e ganha o mercado. De fato, as montagens dos textos de Nelson e Pirandello, com grande repercussão na mídia e o reconhecimento da pesquisa do grupo, demandam muitas viagens e muito trabalho para a Companhia. E é justamente num momento de pausa entre as turnês e vendas dos espetáculos que Guedes e Saadi empreendem um estudo sobre a tragédia, que há muito pleiteavam, com a encenação de *Medéia* (2003)⁵⁸ No entanto, qual o sentido de montar uma tragédia na contemporaneidade? No programa do espetáculo a dupla explica que a ideia é reatar alguns laços entre duas temporalidades que se pertencem: “na tentativa da construção de um sentido, acabamos sendo levados a perceber que preocupações estéticas atuais (...) encontram eco na estrutura da tragédia em que se articulam as odes corais e as falas dos personagens. Percebemos também que preocupações sociais prementes em nossa época – tais como a relação com o outro, o diferente –

⁵⁷ GUEDES, Antonio e Saadi, Fátima. *Henrique IV*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

⁵⁸ *Medeia* (2003). Autor: Eurípedes. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Direção de movimento: Helena Varvaki. Cenário Doris Rollemberg. Figurinos: Mauro Leite. Música: Paula Leal. Iluminação: Binho Schaefer. Elenco: Ana Alkmim, Alexandre Dantas, Cristine A'Gape, Cybele Jácome, Mariana Oliveira, Fernanda Maia, Luisa Baratz, Viviana Rocha.

estavam sendo colocadas em jogo no texto grego.”⁵⁹ (GUEDES e SAADI, 2006, p. 126) Portanto, ao travar um diálogo com a tradição, para falar de nossa época, a companhia propõe um redimensionamento das palavras outrora proferidas para que, na contemporaneidade, se possa descobrir o seu valor.

Se de um modo geral os heróis trágicos são desprovidos de vontade, seguindo as artimanhas do destino, na *Medéia* do Pequeno Gesto, são “os homens que se lançam em suas infelicidades, ninguém é, senhor absoluto de sua sina” (SUSSEKIND, 2006, p.12)⁶⁰ De certa forma, o tema de amor, traição e morte trabalhados em *A Serpente*, é aprofundado na montagem da tragédia pelo Pequeno Gesto e “a paixão conduz a trama da peça”.(GUEDES e SAADI, 2006, p.127) Medéia é senhora de suas escolhas e traça seu próprio destino ao perseguir sua vingança e matar seus filhos causando a si mesma o maior sofrimento. “Aqui, os deuses são apenas espectadores que acompanham passo a passo, as decisões de Medéia” (GUEDES e SAADI, 2006, p.127) O trágico como condição da existência humana que fica evidente nas palavras finais do corifeu: “O maior bem nunca se poderá alcançar: é não ter nascido, não ser, não ser nada. Ninguém é feliz.” (GUEDES e SAADI, 2002, p.58)

⁵⁹ GUEDES, Antonio e Saadi, Fátima. *Medéia*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

⁶⁰ SUSSEKIND, Flora. *Nós, só vemos a morte (nota sobre Medéia)*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

Figura 10 - Mariana Oliveira. Cybele Jácome, Alexandre Dantas, Ana Alkmim, Cristine A'Gape, Fernanda Maia, Luisa Baratz, Viviana Rocha. *Medeia*. Foto: Luiz Henrique Sá. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



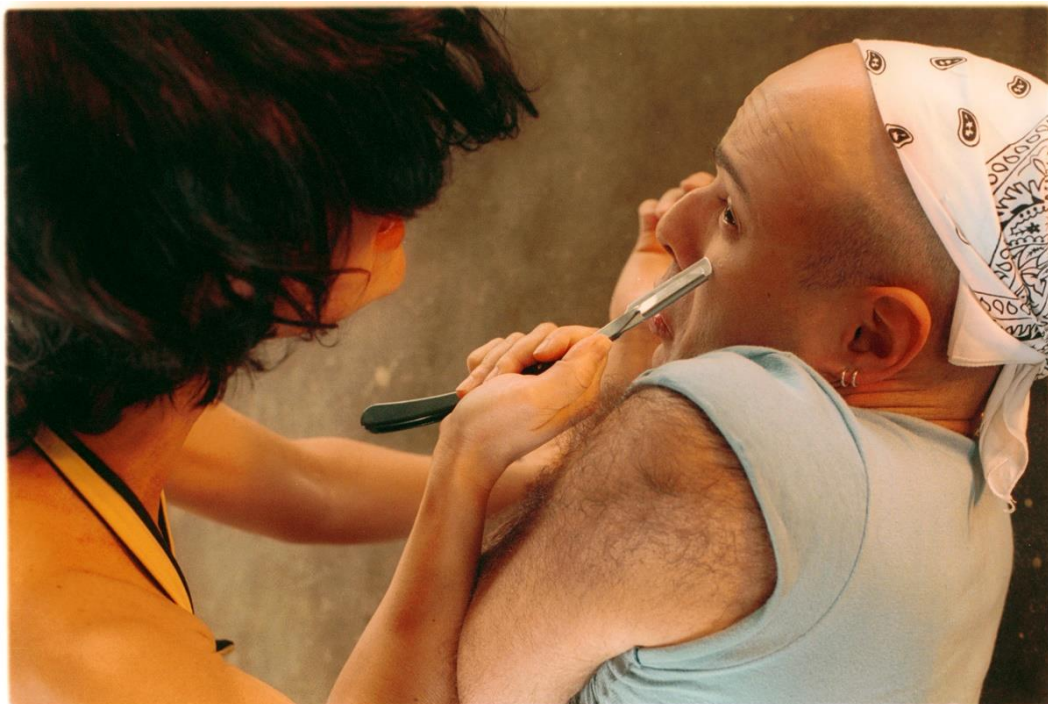
Já em *Navalha na Carne* (2003)⁶¹, montagem do mesmo ano de *Medeia*, Antonio Guedes propunha o realismo como jogo, onde a violência da cena era observada de muito perto pelos poucos espectadores, cerca de vinte por sessão, que imersos entre os sucintos elementos do cenário (uma cama, uma mesa de cabeceira e uma pia), não ousavam escapar da fisicalidade imposta pelos atores. Como alerta o crítico Macksen Luiz, em 7/10/2003 em O Globo: “*tudo se passa ao lado, com a respiração dos atores bafejando e o suor respingando nos espectadores, há que encorpar a cena para que não se transforme em demonstração de verdade sensorial.*”. O lugar da encenação – um quarto decadente de um velho prostíbulo carioca: a Casa Rosa, em Laranjeiras – traz a ideia de um *Teatro Atravessado*, proposta por Christophe Bident em diálogo com José da Costa. (BIDENT, 2016, p.50-64)⁶² Um espaço de representação atravessado por sua própria história, pela cidade, pela geografia política do local. A *Navalha* do Pequeno Gesto coloca a plateia dentro da cena, como a participar

⁶¹ *Navalha na Carne* (2003). Texto: Plínio Marcos. Direção Antonio Guedes. Com Alexandre Dantas, Helena Varvaki e Marcos França. Cenário e Figurino produzidos pelos atores.

⁶² BIDENT, C. *O teatro atravessado*. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 50-64, 17 maio 2016

do ato violento, como cúmplice da relação daqueles personagens imersos em sua própria decadência.

Figura 11 - Helena Varvaki e Marcos França. Navalha na Carne. Foto: Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



A partir de *Medeia* novas atrizes juntam-se ao grupo e há uma mudança no interesse de dramaturgia pela companhia, que passa a optar por textos contemporâneos como *A Rua do Inferno*⁶³ (2008) de Antonio Onetti e *A Filha do Teatro* (2009), de Luis Augusto Reis. O novo corpo de atrizes inaugura uma nova fase do Pequeno Gesto, desta vez menos voltada para o circuito comercial e novamente pensando na investigação da cena.

Até *Medeia* (2002) eu costumava chegar no primeiro dia de ensaio com os atores com uma concepção cênica já amadurecida. Eu começava os encontros com a equipe técnica de criação – cenógrafa, figurinista, iluminador, dramaturgista – muito antes. Isso tinha basicamente um motivo: encurtar o tempo de ensaio. Afinal, não era nada fácil encenar sem recursos financeiros, sem pagar pelos ensaios e conseguir fechar uma agenda de trabalho com o elenco. É fato que houve uma mudança por ocasião da montagem de *Medeia*, mas eu não diria que foi devido à saída de alguns atores nem por causa da entrada de novos. A mudança vinha sendo pedida por alguns atores há algum tempo; eles reclamavam por não participarem

⁶³ *A Rua do Inferno* (2008), de Antonio Onetti. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenário: Luiz Henrique Sá. Figurino: Mauro Leite. Música: Paula Leal. Iluminação: Binho Schaefer.

da criação desde o princípio. Então, quando definimos que a próxima montagem seria Medeia, achei que esse era o momento da mudança, mas precisava que os atores também se comprometessem com ela. (GUEDES, 2021, em entrevista ao autor, anexo A)

Um novo corpo de atrizes, a diminuição das viagens e o começo dos editais de cultura, muitos ganhos pela Companhia, permitiram uma gerência maior dos custos do Pequeno Gesto, permitindo encenar “com muito mais conforto”, e a partir de 2007, há, segundo Guedes, “uma mudança de atmosfera (...) Ficou mais leve trabalhar com todos” (GUEDES, 2021, em entrevista ao autor, anexo A). As jovens atrizes renovam as relações do grupo e partilham com Fátima e Antonio o gosto pela pesquisa com foco na discussão sobre a linguagem. O desejo de tocar o real e de ao mesmo tempo romper com a distância entre palco e plateia evidencia-se com *A Filha do Teatro*⁶⁴, montagem de 2009 que tematiza a fronteira que separa vida e cena. A peça de Luís Augusto Reis é uma homenagem ao teatro e uma busca pelo seu sentido. Composta por 9 monólogos, a história é contada a partir de 3 pontos de vista diferentes. A plateia acompanha a narrativa e a partir dos relatos que escuta, constrói sua própria história. Aqui, mais do que nunca, Guedes reafirma o seu pensamento de que “toda obra está à espera de alguém que a leia, que articule seus signos, que a faça produzir sentidos” (GUEDES, 1999, p.59).⁶⁵ A encenação remete à obra de Duchamp *O Grande Vidro*, uma obra propositalmente inacabada, um quadro de vidro que por indicação do artista nunca deve ser colocado junto à parede e sim no meio da sala de exposição. Duchamp criticava a pintura retiniana e reivindicava uma pintura que fosse além de pura aparência, que servisse de “tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe”. (PAZ, 2014, p.44)⁶⁶ Por isso, *O Grande Vidro* afirma a necessidade de participação do seu observador e está sempre à espera de significação, como a provocar e exigir do espectador que deixe sua passividade, sua apatia e aja, para que a obra

⁶⁴ *A Filha do Teatro (2009)*, de Luis Augusto Reis. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Desenho de Luz: Binho Schaefer. Figurinos: Mauro Leite. Música: Paula Leal. Com Fernanda Maia, Priscila Amorim e Viviana Rocha.

⁶⁵ GUEDES, Antonio. *Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela*. Revista Folhetim n.3. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.

⁶⁶ PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012

aconteça. Duchamp propõe uma obra que joga com a imagem daquele que a contempla.

Em *A Filha do Teatro*, Guedes coloca duas plateias diametralmente opostas, como num espelho. No meio delas, uma espécie de tapadeira translúcida, onde são projetadas as imagens que se desenrolam na cena, imagens das atrizes e até mesmo da própria plateia. O espectador é provocado a ver a cena que está à sua frente; ver a tela; ver a outra atriz que dialoga com uma outra plateia; ver o recorte da cena proposto pela projeção; ver-se a si mesmo, como parte do jogo estabelecido. Como diz Octavio Paz em seu ensaio *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, sobre *O Grande Vidro*, é o espectador que faz o quadro.

Figura 12 - Viviana Rocha. *A Filha do Teatro*. Foto: Luiz Henrique Sá. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Quando Jacques Rancière defende a ideia de um espectador emancipado, diz que é nesse jogo imprevisível de associações e dissociações que reside a emancipação de cada um de nós como espectador: “É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências, faz que eles intercambiem suas aventuras

intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho”. (RANCIÈRE, 2012, p.21)⁶⁷ Todo espectador já é ator de sua própria história e prescinde do encenador para guiar o seu olhar. Essa emancipação é que o Teatro do Pequeno Gesto busca em seus espetáculos. Assim como *O Grande Vidro*, de Duchamp, é uma obra em busca de sentido, também a companhia acredita que a realização de uma obra ou de um espetáculo está na relação entre cena e plateia.

É nesta criação de relações que se concentra a função do teatro: mostrar-se como uma possibilidade do mundo se criar. De novo a perspectiva utilitária do teatro como um meio de comunicação é ineficiente. Sua perspectiva é a da experiência; está na criação de relação entre a cena e a plateia; sua perspectiva dirige-se para a ampliação das maneiras de ver o mundo. (GUEDES, 2008, p.68)⁶⁸

Um teatro de um pequeno gesto, um teatro mínimo, em tom menor, conciso, sem sobras, que permite ao espectador construir, juntamente com os atores, a sua própria obra. Um teatro que revela pistas, que sugere, que instala enigmas, que entende que a realização de uma obra se dá a partir de uma relação e que está sempre em processo. Uma evocação que, segundo Jean-Claude Bernardet, fornece elementos ao espectador e “abre um além do mostrado que justamente por estar indefinido, pode proporcionar indagações e emoções mais intensas que a representação completa”. (BERNARDET, 2003, s/p)⁶⁹ Essa provocação do Teatro do Pequeno Gesto para o mínimo, para o que não é de todo revelado, encontra consonância no texto de Gilles Deleuze, *Um Manifesto de Menos*, sobre o Teatro de Carmelo Bene. Deleuze defende que quando o encenador retira a estrutura e amputa os elementos de poder de um espetáculo, ele libera uma nova potencialidade de teatro, que deixa de ser simples representação. (DELEUZE, 2010, p.33)⁷⁰

⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*; tradução Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

⁶⁸ GUEDES, Antonio. *A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

⁶⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra. Folha de São Paulo – Caderno Mais!* 13 de julho de 2003

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos*; tradução Fátima Saadi - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

Os últimos trabalhos da Companhia foram *Teatro dos Ouvidos*⁷¹, de Valère Novarina (2011) e *Casa da Morte*⁷², de Fermín Cabal (2014) e *Vocês que habitam o tempo*⁷³, também de Novarina, em 2018. *Casa da Morte*, que tem como título original *Tejas Verdes*, traz sete relatos com base em fatos reais da época da ditadura chilena (1973-1990). São sete personagens que contam versões de um mesmo acontecimento: o desaparecimento de uma jovem militante. O espectador precisa juntar os relatos e formar sua própria versão sobre os fatos. Aqui, o Pequeno Gesto opta por encenar um texto político, por ocasião do cinquentenário do golpe militar no Brasil e dialogando com o período turbulento das eleições de 2014, que desencadeiam no golpe contra Dilma Rousseff, em 2016. Mas nos interessa especificamente a relação da Companhia com a obra de Novarina. Em *Teatro dos Ouvidos* e *Vocês que Habitam o Tempo*, a Companhia, de certa forma, radicaliza sua relação com a proposta de reinvenção da linguagem. Ao encenar Novarina a companhia brinca com a potência das palavras. É preciso que o espectador entre no jogo e se entregue para que haja de fato experiência. Na obra de Novarina, a linguagem é criada justamente na relação com o outro, na elocução. Um convite a uma experiência de linguagem. É interessante perceber que muitas das questões originárias do Teatro do Pequeno Gesto, reverberam no encontro com o dramaturgo suíço e que, de certa forma, Novarina “responde” a algumas indagações do grupo, na relação entre a linguagem e o real. Em sua tese de doutorado, ao rever sua trajetória, Guedes afirma: “É possível perceber que há uma mesma ideia que vai se tornando cada vez mais evidente a cada novo trabalho. (...) E, ao olhar pra trás, percebo que a palavra como questão sempre esteve presente. (...) revendo minha trajetória, identifico que a sequência de trabalhos reiterou, de forma cada

⁷¹ *Teatro Dos Ouvidos (2011)* Texto: Valère Novarina. Tradução e Atuação: Angela Leite Lopes. Direção: Antonio Guedes. Cenografia/Instalação: Bel Barcellos. Vídeo: Miguel Pachá. Figurino: Samuel Abrantes. Iluminação: Binho Schaefer.

⁷² *Casa Da Morte (2014)* Texto: Fermín Cabal. Direção: Antonio Guedes. Tradução: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Figurino: Mauro Leite. Vídeo: Carlos e Antonio Azambuja. Música: Paula Leal e Amora Pêra. Iluminação: Binho Schaefer. Elenco: Fernanda Maia, Marcos França e Priscila Amorim.

⁷³ *Vocês Que Habitam O Tempo (2018)* Texto: Valère Novarina. Tradução: Angela Leite Lopes. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Figurinos: Nivea Faso. Iluminação: Binho Schaefer Direção Musical: Paula Leal e Amora Pêra. Elenco: Antonio Alves, Cristina Flores, Fernanda Maia, Oscar Saraiva, Sérgio Machado.

vez mais clara, que trabalhei, todo o tempo, sobre uma mesma ideia”. (GUEDES, 2017, p. 49)⁷⁴

A ideia da construção de uma linguagem em cena, e o pensamento de que a linguagem não é tão somente um veículo de comunicação, mas uma potência criadora, que se dá tão somente na experiência, se faz presente no pensamento de Novarina. Em entrevista para o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, como parte do projeto *Fórum recebe Novarina em Cena*, o dramaturgo conta da sua ideia de linguagem: “A gente vai ao teatro para retomar a consciência de que a linguagem é um fluido. Que a linguagem é uma onda que se derrama pelo espaço e que vai batendo nas paredes, depois em você, depois num outro espectador. (...) Toda ideia instrumental da linguagem é falsa: a linguagem não é um instrumento, não é uma maneira de fazer com que seu pensamento seja partilhado etc. É uma força do homem e também uma oferta, uma dança, uma materialidade”. (NOVARINA, 2011, p. 11 e 12)

Na mesma entrevista, o dramaturgo conta da lembrança do que chama de “língua materna incompreensível”, de quando era criança e a mãe cantava para ele e seu irmão uma canção húngara que um namorado tinha escrito para ela. Uma canção de amor numa língua que sua mãe não compreendia, mas que trazia para ele uma forte emoção. Guedes me conta em entrevista que compreende a questão da linguagem para Novarina quando vê seu neto aprendendo a falar, experimentando as palavras na boca, sem entender o sentido delas. “É a linguagem sendo devolvida à sua origem encantatória, devolvida ao tempo em que ao evocarmos uma coisa por seu nome, nós a presentificávamos”. (GUEDES, 2011, p.57)⁷⁵

⁷⁴ GUEDES, Antonio. *Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea: falar não é comunicar*. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2017.

⁷⁵ GUEDES, Antonio. *Onde, quando, quem? Sincero relato de alguém que conheceu Novarina aos poucos*. in: *Novarina em cena / organização: Antela Leite Lopes; com a colaboração de Ana Kfourri e Bruno Netto dos Reis* – Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

Figura 13 - Sérgio Machado. *Vocês que habitam o tempo*. Foto: Carolina Maduro. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



A fala como potência criadora, que remete ao momento originário da linguagem. Novarina diz que o mundo aparece de um desaparecimento; é *ao nos faltar* que o real está diante de nós. Para ele, “a fala não é um comentário, uma sombra do real, a moedagem do mundo em palavras, mas algo vindo ao mundo como que para nos arrancar dele” (NOVARINA, 2003, p.15). Trata-se de deixar que a palavra retome seu lugar de fundação, de origem, de deixar que a palavra nos surpreenda, de ouvir e renovar o sentido da palavra. É preciso voltar à materialidade da linguagem no espaço, “porque o corpo não é o lugar da opacidade, mas o da irradiação. O lugar onde a matéria chameja. E a palavra é uma combustão”. (NOVARINA, 2011, p.13).⁷⁶

Essa bela imagem que Novarina apresenta, de um corpo incandescente pela força da palavra nos leva a ideia de Georges Didi-Huberman sobre uma imagem que arde em contato com o real. Em seu artigo “Quando as imagens tocam o real”, ele diz que não há imagem sem imaginação porque seria um equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de

⁷⁶ NOVARINA, Valère. *Valère Novarina no Rio – A onda da Linguagem*. Novarina em Cena / organização: Angela Leite Lopes, com a colaboração de Ana Kfourri e Bruno Netto dos Reis – Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

desrealização.⁷⁷ (HUBERMAN, 2012, p. 208) e inspirado por Rainer Maria Rilke que dizia que se a imagem arde é porque é verdadeira e por Walter Benjamin que defendia que a verdade não aparece no desvelo, mas em um processo, como um incêndio da obra, o filósofo propõe a ideia de que a imagem arde em seu contato com o real. Uma imagem bem olhada seria, para Didi-Huberman, “uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem e nosso pensamento”.⁷⁸ (HUBERMAN, 2012, p.216)

Nas peças do Pequeno Gesto há sempre um lugar para a possibilidade da criação da linguagem, seja pela força de uma palavra que arde ou por uma imagem se que completa pelo olhar do espectador, pela a desestabilização da verdade e por uma forma discreta de estar em cena, uma incompletude, algo inacabado que deixa à mostra os “ossos” que sustentam a encenação. A experiência proposta por Guedes e Saadi, postula a natureza lacunar de um arquivo e tensiona o olhar do espectador com o que é posto em cena, como uma maneira de perceber o sintoma, o “sinal secreto” que Didi-Huberman fala: aquele lugar onde a cinza ainda não esfriou, revelando que, por trás do que se vê, há um real que pertence ao tempo atual e que só pela imaginação conseguimos acessar.

Didi-Huberman diz que “a imagem arde com o real que nos acerca, pela destruição, pelo seu movimento, pela dor da qual provém e pela nossa memória” (HUBERMAN, 2012, p.216). É esta imagem que o Teatro do Pequeno Gesto tenta tocar, mesmo que, para isso, tenha que colar seu rosto às cinzas. Como diz o grupo em seu site: “somos muito velhos... o olhar contemporâneo é a memória de uma longa trajetória”.⁷⁹

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ TEATRO DO PEQUENO GESTO. 2021. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/companhia/proposta/> acesso em 29 de março de 2021.

2. A SERPENTE

2.1 – Uma leitura sobre aquilo que somos (Ecos da primeira montagem em Teresópolis)

“Um grande dispositivo cenográfico avermelhado, que evoca uma imensa cama, forma a área de atuação. O cenário, pelo seu desenho perspectivado e pelas suas linhas retas, dá maior dinamismo às cenas que se desenvolvem num ritmo que se assemelha à respiração ofegante de quem corre atrás de seu próprio desejo. Os atores estão todo o tempo em cena. Alguns atuando nos limites do cenário avermelhado, outros fora, lavando-se de uma mancha indelével, molhando-se, sensualmente, enquanto aguardam o momento de entrar em cena para mais um embate.” (*A Serpente*. Descrição da encenação. Programa da peça no Teatro Glauce Rocha)

Esta não é a história da montagem de *A Serpente*, de Nelson Rodrigues, pelo Teatro do Pequeno Gesto. Antes, talvez seja a história sobre um modo de fazer e de pensar o teatro pelo olhar de um ator que participou do processo de criação de um espetáculo singular. O Pequeno Gesto foi, para mim e muitos outros atores que cruzaram seu caminho, uma escola. Um lugar onde nos formamos como artistas e descobrimos um modo de trabalho onde cada etapa do fazer teatral era experienciada e elaborada por um coletivo ligados por um laço de afeto que perpassava o ofício e atravessava nossas vidas. Portanto, ao levantar essas memórias, faço com o maior respeito por todos àqueles que construíram essa trajetória.

1998. Uma tarde qualquer, toca o telefone:

“Marcos, aqui é o Antonio Guedes. Nos conhecemos lá no Centro de Demolição, do Aderbal.”

“Oi, Antonio!”

“Fiz uma montagem de *A Serpente*, do Nelson, em Teresópolis. E agora estou trazendo para o Rio. Com algumas mudanças no elenco. Vi você em cena nas peças do Centro, do Aderbal e do Marcos Vogel. Queria te chamar pra fazer parte do elenco.”

Talvez a conversa não tenha se dado exatamente assim, mas eu e Antonio nos conhecíamos das reuniões no “Centro de Demolição e Construção do Espetáculo”, grupo qual fiz parte e que durante dois anos ocupou o Teatro Glaucio Gill, em Copacabana, Rio de Janeiro. Já havíamos nos encontrado nas palestras e oficinas promovidas pelo Centro, mas nos aproximamos mais

durante uma vigília que aconteceu por ocasião do fechamento do teatro. Eu ensaiava a montagem de “As Alegres Mulheres de Windsor” com direção de Marcos Vogel e ao chegar no teatro, pela manhã, encontrei surpreso, com meus colegas de elenco, as fechaduras trocadas. O poder público trancou nossos pertences e nos proibiu de continuar a ensaiar e até mesmo de entrar no teatro. Essa arbitrariedade gerou um lindo movimento e durante vários dias, a comunidade teatral carioca se reuniu na porta do teatro discutindo políticas públicas e culturais para a cidade. Lembro de conversar com Antonio Guedes na rua, entre um discurso e outro, enquanto ouvíamos Betinho, Lula, Benedita da Silva, Domingos Oliveira, Aderbal Freire-Filho, Amir Haddad, e discutíamos sobre liberdade, democracia, arte como potência transformadora.

Guedes sabia que eu tinha a vivência de grupo. Que era um ator disponível que acreditava na força de um coletivo, já que no Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, na ocupação do Teatro Glaucio Gill, nós atores, nos dividíamos entre abrir a bilheteria, vender ingressos, limpar o palco, montar os cenários, organizar os figurinos, cuidar da biblioteca, além de organizar as pautas e os encontros com outras Companhias Teatrais. Aliás, o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo tinha como princípio “recuperar a Vontade como princípio da Ação”, assim mesmo, com maiúsculas em “Vontade” e “Ação”, como dizia Aderbal Freire-Filho. O diretor sempre repetia que “o custo essencial na produção teatral é o do trabalho humano”.⁸⁰ Esta vivência seria essencial para a minha experiência com o Teatro do Pequeno Gesto, uma companhia sem nenhum patrocínio, que necessitava de mais do que atores, de parceiros que entendessem a realidade de um grupo em formação e que abraçassem o ofício do teatro. Eu sabia que não teria cachê para ensaios, que toda a remuneração viria exclusivamente da bilheteria e que, portanto, entrar para um projeto como aquele demandava aceitar os riscos de uma produção sem verba que dependia tão somente do empenho de todos os envolvidos no processo.

Guedes vinha de uma experiência com uma montagem de *A Serpente* em Teresópolis. Um espetáculo que teve apenas quatro apresentações e que se

⁸⁰ Programa de *O Tiro Que Mudou A História*. Disponível em <https://cbitij.org.br/1991-o-tiro-que-mudou-historia-2/>

originou de um curso, produzido pela atriz Liliane Xavier, que na época trabalhava na Coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura Municipal de Teresópolis. Liliane conta no programa da peça, por ocasião do “Prêmio Funarte Nelson Rodrigues: 100 anos do Anjo Pornográfico 2012”, que se interessou pelo trabalho do Pequeno Gesto ao assistir a montagem de *Penélope*, com Helena Varvaki:

“Eu trabalhava na Coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura de Teresópolis, na década de 90, e recebi o material de trabalho da companhia. Fiquei curiosa a respeito daquele pequeno coletivo e vim ao Rio assistir à montagem de *Penélope*. Aí decidi arregaçar as mangas para viabilizar uma oficina de longa duração do Pequeno Gesto em Teresópolis, porque acredito que esse é um caminho muito interessante para fomentar o crescimento de artistas jovens que estão fora das capitais.” (Depoimento ao autor, Anexo B). A oficina em Teresópolis durou dez meses. Durante o curso, Antonio Guedes utilizava os textos de Nelson, particularmente cenas de *A Serpente* e vislumbrou ali possibilidades cênicas que o instigaram a desenvolver um trabalho mais amplo. Mas que possibilidades seriam essas? No capítulo anterior entendemos como a descoberta de uma linguagem na cena foi uma das questões primordiais do pensamento do Pequeno Gesto. Mas se na primeira fase o grupo aposta em espetáculos mais reflexivos como *O Marinheiro* e *Penélope*, agora com *A Serpente*, um novo ciclo se inicia. A obra de Nelson Rodrigues permite um “embate mais virulento com a plateia”⁸¹ como é dito no artigo que abre o programa da montagem de 2012. Cabe lembrar aqui que Antonio Guedes já havia se debruçado sobre a obra de Nelson em duas montagens de *Valsa N.6*. Uma com Angela Leite Lopes em 1993 no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e outra com Claudia Ventura, no ano seguinte, no Teatro Duse. Portanto, o universo rodrigueano era de certa forma já conhecido pelo diretor, principalmente no que diz respeito à construção da linguagem rodrigueana. Sábato Magaldi em seu “*Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*”, diz que o mérito de *Valsa N.6* vem de Nelson ter criado um monólogo absolutamente teatral: “Não importam a luz, o cenário, o tempo e o espaço. A peça repousa sobre a palavra, trabalhada

⁸¹ Texto do Programa *A Serpente: Uma (Já Longa) História* 2012.

dramaticamente”.⁸² (MAGALDI, 2004, p.28). Não à toa, Antonio Guedes diz no programa da montagem de Teresópolis, que montar *A Serpente* significou um retorno a uma maneira de contar. Uma maneira onde a forma que os atores assumem em cena amplia o sentido, oferece outros significados para estes indivíduos no palco. (GUEDES, programa da peça). Podemos dizer, pois, que o que o Pequeno Gesto busca aqui é apresentar esse mundo essencialmente teatral, um mundo que se revela como linguagem. Ou, como diz Angela Leite Lopes, em seu “*Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*”, “podemos dizer que quando a tragédia opera o questionamento de um estado de linguagem, ela se reporta ao próprio movimento que permite que a linguagem se desenrole (...) a instauração no espectador de um estado de estranheza. Estranheza na qual vai se inscrever sua experiência diante de um fenômeno que se propõe a lhe mostrar o mundo de outra maneira.” (LOPES, 2007, p.191)⁸³.

Essa ideia de estranheza, mais uma vez nos remete à Kantor, quando diz da obrigação de nós, dos que fazemos teatro, de fazer renascer o impacto original do surgimento do primeiro ator – àquele que se desloca de outros e tem o poder da palavra. De uma palavra que provoca uma experiência estranha. Ou como diz, Angela Leite Lopes: “o personagem de Nelson Rodrigues é esse homem – esse estranho – que se encontra no limiar de uma experiência única e primeira: o teatro.”⁸⁴ (LOPES, 2007, p. 192).

Guedes me conta em entrevista que as peças de Nelson são um convite ao espectador para que ele penetre nos domínios do um lugar que é essencialmente teatral. “São personagens tirados da vida. Mas são personagens que nos dão a sensação de que os vemos pela primeira vez, mas já os conhecíamos. É originário na medida em que nasce para nós no momento da cena. Brota no palco.”⁸⁵ (GUEDES, depoimento ao autor. Anexo D).

Podemos afirmar então que a montagem de *A Serpente* pelo Pequeno Gesto é, na verdade, um desdobramento da pesquisa inicial desenvolvida pelo grupo acerca da linguagem. Ou antes, uma pesquisa sobre a experiência do

⁸² MAGALDI, Sábado. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004 P.28.

⁸³ LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo D.

teatro e o que ela pode nos proporcionar. E se essa experiência é de ordem pessoal e intransferível, será sempre, como o diretor defende no programa da peça “uma leitura sobre aquilo que somos”. Uma leitura que nada mais é do que uma experiência de linguagem. Linguagem que, no teatro, não é um veículo de uma história, mas a própria história que se desenrola à nossa frente. (GUEDES, programa *A Serpente*)

Guedes sobe a serra de Teresópolis querendo investigar todas essas questões e o convite que lhe é feito por Liliane Xavier lhe dá essa possibilidade. Liliane Xavier me conta que há muito queria trabalhar com um grupo, com um processo de uma companhia: “eu achava que seria interessante ter essa perspectiva de pesquisa. Eu já morava em Teresópolis e havia algumas pessoas interessadas em estudar e havia poucas oportunidades”.⁸⁶ (Depoimento ao autor. Anexo B) Antonio então se organiza para durante alguns meses produzir um curso com jovens atores, na Casa de Cultura de Teresópolis. Algumas cenas de Nelson Rodrigues, em especial trechos de *A Serpente*, são trabalhadas. Ao fim da oficina o diretor convidou Liliane Xavier, Priscila Amorim, Airton Rebello e Ozair Furtado para que continuassem os trabalhos de pesquisa que se desdobraria na estreia de *A Serpente*.

Figura 14 - O elenco de Teresópolis e Antonio Guedes. Foto: Acervo Pessoal de Antonio Guedes.



⁸⁶ Entrevista realizada pelo autor em 15/10/2021. Anexo B.

Antonio vinha de um ano muito difícil. Ele me conta que após 1996, onde viajou pelo Brasil, dando oficinas, pensou que no ano seguinte, em 1997, teria a mesma sorte.

“Pois em 97 eu não trabalhei, ninguém me contratou, fui abandonado. Aí eu fiz uma proposta para a Lili: não precisa me pagar nada. Tô doido pra montar um espetáculo. Tinha chegado a conclusão que, se era pra não ganhar dinheiro não montando espetáculo, eu não vou ganhar dinheiro montando espetáculo que é muito mais divertido. E aí resolvi propor esse espetáculo pra ela e falei: você produz. Você produz. Você levanta o cenário, o figurino, a minha vinda pra cá a cada vez, hotel... você banca isso, mas não precisa me pagar cachê nenhum.”⁸⁷ (GUEDES, 2021, Anexo C)

Foi um processo longo, visto que os ensaios só poderiam acontecer nos finais de semana, como nos conta Guedes: “Eu ia para Teresópolis no sábado, ensaiávamos à tarde e no domingo pela manhã e eu voltava para o Rio após o ensaio. (...) foi um prazer conduzir esse processo porque eu voltava a experimentar uma movimentação específica, estranha. E levamos a sério essa proposta experimental”. A montagem de *A Serpente* estreou no dia 14 de maio de 1997, às 20h, no espaço 901 – Estação das Artes, um espaço alternativo, meio bar, meio boate, que também recebia shows e eventos diversos, ficando em cartaz por apenas quatro dias, 14, 15, 17 e 18 de maio. Pode parecer pouco proveitoso entender como uma produção se dedica longos meses na elaboração de um espetáculo para ficar tão pouco tempo em cartaz. Deixemos que o próprio diretor responda a essa questão, em matéria na Gazeta de Teresópolis, em edição de 01 e 02 de março de 1997:

“Algumas pessoas me perguntam por que demoramos tanto para estrear o espetáculo. Ora, montar um espetáculo não significa fazer com que os atores decorem o texto para depois organizar o trânsito das entradas e saídas do palco. Existe uma ideia que rege a construção dos personagens em cena. Para descobrimos a maneira como se movimentam, sua postura, o ritmo das falas, enfim a forma que terão no espetáculo, fazemos uma pesquisa de movimentos para estudarmos as ideias e as possibilidades que cada ator dispõe. Nenhum espetáculo prescinde de ideias e elas devem tomar corpo não só na plasticidade de movimento do ator, mas também no cenário, na iluminação, nos figurinos e na música. Todos estes elementos juntos é que vão constituir a narrativa do espetáculo que, por sua vez, tornará visível a leitura que fazemos do texto de Nelson Rodrigues. Esta pesquisa leva tempo. É como se fôssemos

⁸⁷ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

escritores que estão procurando a melhor maneira de escrever uma história já pronta. Temos um enfoque sobre a história e precisamos achar qual a forma que melhor traduz esta leitura. O trabalho da encenação é escolher o ritmo, a forma, a cor que esta história terá em cena. A isto chamamos concepção cênica.” (GUEDES, 1997)

Durante os meses de ensaio, Guedes levou para a serra de Teresópolis parceiros para que o trabalho de pesquisa se desenvolvesse. O processo de criação de *A Serpente*, pois, é elaborado com as sugestões de Antonio Guedes, juntamente com participação de Fátima Saadi como dramaturg, além de Angela Leite Lopes, que falou sobre a obra de Nelson para os atores. Cabe também lembrar do trabalho corporal realizado pela bailarina Cynthia Vasconcellos que vinha de atividades como integrante do Ballet do Teatro Guaíra de Curitiba e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É Cynthia que, a partir de seus estudos com a dança contemporânea, desenvolve a ideia de movimentos quase coreografados, ligados ao tango, o que levou a algumas pessoas considerarem o espetáculo como um trabalho de teatro-dança. “Teve um momento de pesquisa de encenação como um todo que esse grupo participou junto com o Tuninho. Esse núcleo inicial que ficou discutindo tudo. Desde o estudo do texto, encenação. Lembro que a Fátima foi trabalhar com a gente como *dramaturg* já. A gente teve esse processo todo de pesquisa.”⁸⁸ (Depoimento ao autor. Anexo B)

A curta temporada de Teresópolis guardava algumas diferenças à montagem carioca da qual fiz parte. A primeira delas diz respeito a movimentação dos atores, que por indicação de Guedes e Cynthia, estavam sempre com os pés em movimento, inquietos, como se o chão estivesse em brasa. Cynthia me diz em entrevista que “o trabalho com os atores do Antonio foi intenso, porque ele queria criar um estado de ansiedade na plateia. Então pensamos em minúsculos passos, tipo pisando em uma chapa quente e da cintura pra cima o texto transcorria na intensidade necessária a obra, ou seja, ‘normalmente’. (...) a ideia era introjetar até que, o corpo e a mente adotassem o ‘modus operandi’, como um padrão natural.”⁸⁹ Guedes justifica no programa da

⁸⁸ Entrevista realizada pelo autor em 15/10/2021. Anexo B.

⁸⁹ Depoimento ao autor em 02/12/2021. Anexo J.

peça que essa opção se dá por uma analogia à paixão que a obra de Nelson abarca:

“E sendo a paixão o centro de nosso trabalho, é apaixonadamente que decidimos escolher as formas como contaríamos a nossa história. Se a paixão tira-nos o chão de sob nossos pés, é sobre esse chão instável que nossos personagens atravessam a história. Suas pernas quase não param porque o chão não para de se mover. E, se a paixão nos tira o fôlego, é tirando o fôlego da plateia que poderemos possibilitar a experiência que estes personagens apresentam em cena” (GUEDES, 1997, programa de *A Serpente*).

No mesmo programa do espetáculo, Fátima Saadi defende que “o desequilíbrio dos atores é uma forma de reiteração do ritmo obsessivo que aparece também no recurso a configurações de cena que se repetem alterando-se apenas o ponto de vista”. (SAADI, 1997, programa de *A Serpente*)

Na memória dos atores, no entanto, toda essa movimentação era extremamente cansativa. Para Priscila Amorim era algo difícil de trabalhar: “Era tudo coreografado. Era uma dança. Toda coreografada.” Já para Liliane Xavier, a questão dos pés que não paravam quietos fazia parte do processo da pesquisa: “Mesmo que a gente tivesse parado... era como se o chão tivesse brasas. Existia uma instabilidade. Mesmo quase parado. Estava sempre ali, se movendo. E a partir do estado emocional do personagem, isso ia se transformando e crescendo. Era muito interessante. Eu acho que era não só uma metáfora, mas um acionamento de energia pro texto, pro ator, pra esses estados emocionais bem eficiente. Mas era muito cansativo.”⁹⁰

⁹⁰ Entrevista realizada pelo autor em 15/10/2021. Anexo B.

Figura 15 - Priscila Amorim e Liliane Xavier. Foto: Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.

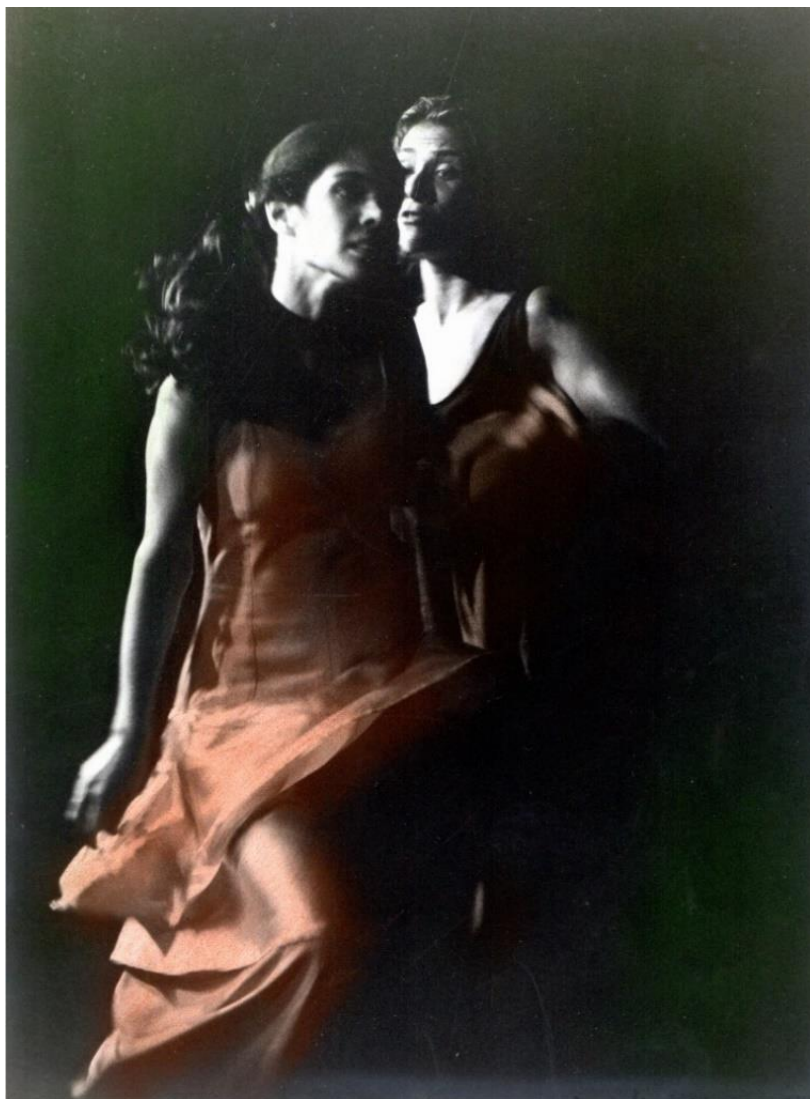
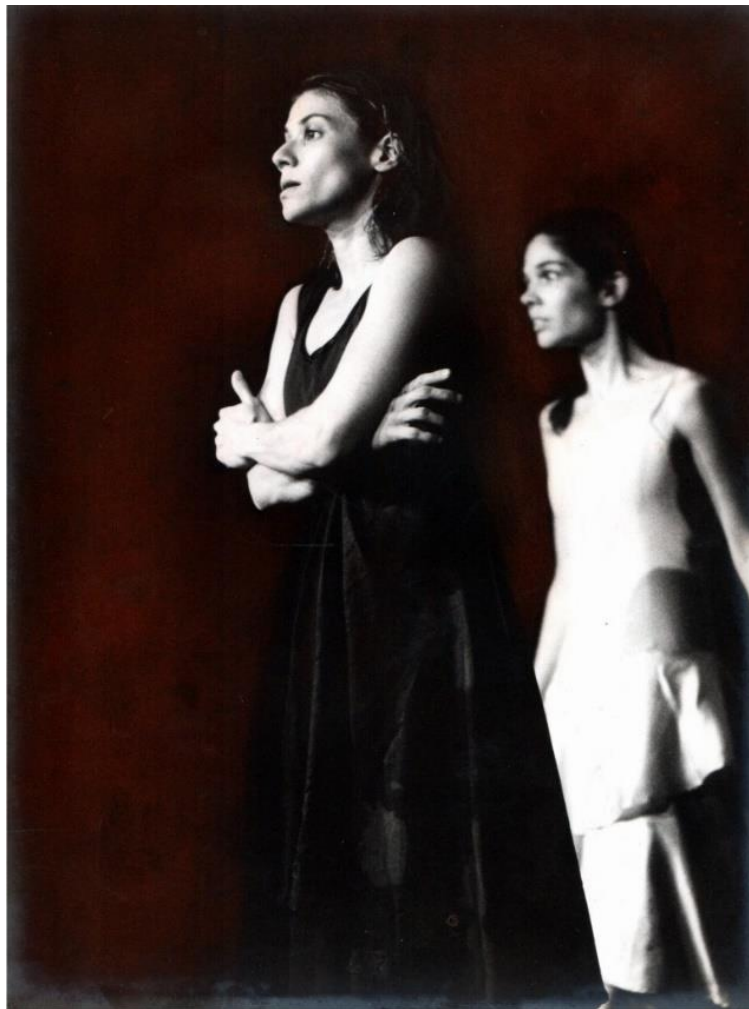


Figura 16 - Liliane Xavier e Priscila Amorim. Foto: Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Uma outra opção estética que nasceu na montagem de Teresópolis e que ainda persistiu na montagem carioca, diz respeito a quatro bacias de água, colocadas estrategicamente nos quatro pontos do palco, nos vértices do trapézio pregado ao chão que servia como delimitador do espaço da cena. Esta ideia ainda foi levada ao palco na temporada do Museu da República, mas ao longo do tempo se mostrou contraproducente. Lembro o quanto era complicado para nós atores trabalhar com esse elemento. Como o palco foi montado ao ar livre, não havia coxia. Ao sair de cena, nos colocávamos atrás dessas bacias cheias de água e nos lavávamos. Mas na montagem da serra fluminense, por ter sido feita dentro de um espaço fechado, o fato dos atores se banharem ao deixar o espaço cênico, não causava tantos problemas e fazia parte do conceito do espetáculo elaborado pelo diretor e sua *dramaturg*. Fátima defende em seu artigo “A Tentação do Ato” no programa da peça, que a estranheza da montagem

“provém, basicamente, da tensão entre o simulacro da emoção do *fait divers* e a perspectiva quase geométrica criada pelo desenho das marcas”. E que essa superposição de ritmos vem reforçar essa sensação: “o frenesi da cena é contemplado com placidez pelos atores em suas bacias”.⁹¹ (SAADI, 1997) O ato de ser lavar era, pra Antonio Guedes, como se os personagens quisessem se limpar de uma culpa, um pecado entranhado em seus corpos. Já os figurinos assinados por Doris Rollemberg, que também assinava o cenário, guardavam grande diferença para a montagem carioca. As peças desenhadas para as atrizes eram mais pesadas, com cortes que remetiam à alta costura. Liliane Xavier explica que o peso dos tecidos trazia para a montagem um lado mais dramático de Nelson Rodrigues: “ela (Doris Rollemberg) foi para um lado mais dramático do Nelson. A segunda (montagem), acho que o Tuninho conseguiu chegar numa coisa mais do cotidiano. Da tragédia carioca. E esses já ficaram mais curtinhos, mais levinhos.”⁹² (XAVIER, anexo B.)

O que conseguimos perceber, portanto, é que a curta temporada de *A Serpente* na cidade de Teresópolis serviu mais como um *work in progress*, uma experiência de pesquisa para a montagem carioca. Se algumas ideias iniciais foram completamente descartadas, outras se mantiveram como o cenário de Doris Rollemberg, a trilha sonora sobre um tango de Astor Piazzola elaborada por Guedes e a movimentação quase coreográfica que Cynthia Vasconcellos apontou. As propostas iniciais que não foram aproveitadas, se mostraram pouco relevantes para o espetáculo. “Quando trouxe a montagem para o Rio, comecei a questionar a estranheza dos movimentos dos pés. Achei que a atenção da plateia ficaria mais na busca do motivo que levava os personagens a ficarem quicando do que para o resto da cena. Comecei a achar que não acrescentava nada ao espetáculo, ao contrário, desviava a atenção. Então tirei. É um amadurecimento da pesquisa.” Já sobre as bacias d’água, Guedes diz que fez o mesmo: “pensei na real necessidade de manter essa ideia. (...) era uma ilustração de uma culpa que já estava presente nos diálogos e na movimentação

⁹¹ SAADI, Fátima. *A Tentação do Ato*. Revista Folhetim n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

⁹² Entrevista realizada pelo autor em 15/10/2021. Anexo B.

ansiosa da marcação. Então cortei também. Isso facilitou muito nossas viagens.⁹³ (GUEDES, 2021, anexo D).

Ao fim da mini temporada de quatro dias na serra fluminense, o espetáculo ainda teve duas sessões em cidades distintas: em Araruama e Nova Friburgo, ambas no Estado do Rio de Janeiro. Ao fim dessas apresentações, parte da equipe teve de deixar o projeto, pois a produção não tinha recursos para pagar o traslado de todos os envolvidos na montagem. Os atores Ozair Furtado e Ayrton Rebello se despediram do projeto, assim como a preparadora corporal Cynthia Vasconcellos. Já Liliane Xavier, Priscila Amorim e Vilma Melo seguiram para se juntar a novos atores em novos ensaios no Rio de Janeiro. A aventura da versão do último texto de Nelson Rodrigues pelo Pequeno Gesto estava apenas começando.

2.2 – A Sala Paraíso e o começo de uma Companhia de Repertório

2.2.1 – Entendendo a linguagem rodrigueana.

Uma lona esticada, pregada com grampos no chão, em formato de trapézio na cor vermelho-vinho, quase sangue, cobre o palco e se espelha no fundo desse. Sobre esse fundo, uma grande janela de moldura verde se abre para um infinito. Um pungente tango de Piazzola toca angustiante e “parece gritar-nos que ninguém escapa ao seu destino”. Aos poucos os atores vão entrando em cena, balbuciando frases aleatórias do texto e executando uma quase coreografia que dura cerca de um minuto e meio. Os quatro atores se cruzam, rodopiam, se encaram nos olhos, formam um “quadrado” com cada casal de frente um para o outro e dois deles saem de cena. Restam no palco Priscila Amorim e eu. Ou seja, Décio e Lígia. Eu ajoelho e abraço voluptuosamente o colo da atriz. Passo a mão em seus seios. Esfrego a cara neles. Ela esboça uma reação de nojo. Por fim levanto, olho pra plateia e digo: Pronto! Assim começa a peça mais importante que fiz em toda a minha carreira. Um espetáculo que me profissionalizou, que me transformou em artista e que me levou a praticar um modo de fazer teatro, ligado à experiência de grupo, fomentada por um afeto artístico proporcionado por esse encontro.

⁹³ Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo D.

Quando Antonio Guedes me ligou, naquela tarde de 1998, me convidando para fazer parte do espetáculo, eu sabia que seriam ensaios não remunerados. Pra quem não viveu os anos 80, 90 e não vivenciou o modo como se produzia cultura no Brasil, talvez seja meio improvável entender como começar a montagem de um espetáculo sem nenhuma verba ou patrocínio. Mas naquela época era comum a equipe se reunir e montar um projeto somente contando com pequenos apoios e com a generosidade da equipe envolvida. Existiam sim, projetos incentivados, mas isso se dava mais por conhecimentos políticos do que pelo mérito dos projetos. Como lembra Liliane Xavier: “tinha uma coisa que era a política cultural de balcão nessa época. Você levava o projetinho de baixo do braço. Você batia na prefeitura. Você conversava com o prefeito, conversava com o vereador, com o secretário. Era bem isso.”⁹⁴ (XAVIER, 2021, anexo B). Sem políticas públicas para a cultura, era comum essa conversa de produtores artísticos com gestores que, dependendo do humor do dia, cediam um espaço pra ensaio, uma pequena verba pra montagem ou um patrocínio secreto. De fato, houve casos de artistas descendo a rampa do Palácio do Planalto de mãos dadas com o Presidente Fernando Collor de Mello, agradecendo a verba pra montar um espetáculo milionário. Isso sem qualquer contrapartida, qualquer licitação, qualquer tipo de edital. Outros artistas, menos favorecidos ou sem laços de amizade tão estreitos com políticos, tentavam vender ingressos de suas peças antecipados ou mesmo vender “espaços nos programas dos espetáculos” para uma empresa ou loja parceira. Funcionava assim: a produção fazia a “boneca” do programa da peça (um modelo do que seria impresso e os espaços destinados para cada anunciante) e batia de porta em porta, vendendo os espaços dos anúncios na publicação. Dependendo do tamanho do anúncio, o apoio era maior ou menor. Portanto, ao aceitar fazer parte do elenco de *A Serpente*, sabia que se tratava de uma produção de baixo custo e que, portanto, não seria remunerado pelos ensaios, sendo que toda a receita do espetáculo viria da bilheteria. Mas era isso ou não trabalhar. Para um jovem de 28 anos, sem tantos custos e morando nos fundos da casa de seu pai, era uma oportunidade de ser visto, de fazer um texto do teatro moderno, de conhecer um

⁹⁴ Entrevista realizada pelo auotr em 15/10/2021. Anexo B.

trabalho de uma companhia que já tinha alguma história, enfim, um investimento na carreira.

Era uma longa escadaria até chegar a Sala Paraíso, no Teatro Carlos Gomes, um espaço desenvolvido pelo ator e produtor Antonio Carlos Bernardes no período que o grupo Centro de Demolição e Construção do Espetáculo ocupou o teatro na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, após sua saída do Teatro Glaucio Gill. A Sala Paraíso ficava na parte mais alta do Teatro Carlos Gomes. Era uma sala de ensaios que foi adaptada para pequenas apresentações de espetáculos e experimentações do Centro de Demolição. Bernardes, que era o produtor do grupo do Aderbal, cedeu a sala para que os ensaios de *A Serpente* acontecessem e depois, como veremos, foi o responsável por conseguir o espaço de estreia da peça no Rio de Janeiro. Na minha memória eram centenas de degraus até a Paraíso. Lembro de chegar exausto na sala e brincar que já vinha da rua “aquecido”, pronto para entrar em cena. Fátima e Antonio já estavam me aguardando. Priscila Amorim e Liliane Xavier também. Claudia Ventura estava lá como uma espécie de assistente de produção. Além de Julia Merquior, que a partir daquele momento ocupava a função de preparadora corporal no lugar de Cynthia Vasconcellos. Fizemos uma primeira leitura da peça, ainda sem saber quem seria o ator que faria o Paulo, o marido emprestado por uma noite, já que Antonio Guedes já havia me convidado para a montagem certo que eu faria o personagem do impotente Décio. Foi Claudia Ventura que sugeriu o nome de Alexandre Dantas para interpretar o marido de Guida, o que foi corroborado por Vilma Melo, já que as duas o conheciam da faculdade de Artes Cênicas da UNIRio. Sugestão acatada, no segundo dia de ensaio o elenco estava completo.

Os primeiros ensaios foram dedicados a entender a obra de Nelson Rodrigues e para que nós, recém chegados, pudéssemos nos inteirar acerca da pesquisa do Teatro do Pequeno Gesto. Como vimos, *A Serpente* seria a segunda investida do grupo sobre a obra de Nelson, iniciada com as duas montagens de *Valsa N.6*. Antonio e Fátima fizeram essa ponte, ao nos falar da ideia da construção da linguagem nas peças rodrigueanas e a ideia da construção de uma linguagem cênica pelo Pequeno Gesto. A dupla foi nos inteirando acerca desse mundo rodrigueano. Um mundo essencialmente teatral, ou seja, “um

mundo que se revela como linguagem”⁹⁵ (GUEDES, anexo D.). Se como vimos em *Valsa N.6*, a personagem só existe através da palavra pronunciada, pelo que dá a conhecer através de sua narrativa, assim também a palavra tem um peso enorme na construção da linguagem em outras peças de Nelson. “Palavras, em suma, que não estão ali para dizer uma ideia, mas que são elas mesmas ideias.”⁹⁶(LOPES, 2007, p.95)

Nelson foi muito criticado por suas investidas em uma linguagem moderna. Hoje é comum dizer que *Vestido de Noiva* insere o Teatro Brasileiro na modernidade, mas como nos conta Angela Leite Lopes, essa seria uma modernidade “deslocada, muito anunciada e pouco compreendida”. (Lopes, p. 43) Peças desagradáveis, como diria o próprio Nelson, “porque são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia”⁹⁷ (RODRIGUES, 2000, p.8). Mas não era somente sua temática desagradável que chocava os mais conservadores. O autor subvertia um certo tipo de narrativa linear, o que, segundo ele, “bastou para que alguns críticos me atirassem o que lhes parecia ser a suprema injúria: me comparavam a Picasso, Portinari, etc.” (RODRIGUES, 2000, p.7)⁹⁸.

“Ah, o meu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes não tinha função no Brasil. O nosso teatro ainda era Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e sotaque lisboeta de Leopoldo Fróes. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem “linguagem nobre”. (RODRIGUES, O Ensaio Geral)

Em *Vestido de Noiva*, Nelson experimentava uma certa estranheza ao espectador: “Eu me propus a uma tentativa que, há muito me fascinava: contar uma história, sem lhe dar ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente.”⁹⁹ (RODRIGUES, 2000, p.7). Podemos dizer então, que mais do que provocar a plateia com sua temática da paixão, Nelson provocava uma experiência na plateia. Ou como diz, Angela Leite Lopes, “o que é fascinante é o jogo teatral

⁹⁵ Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo D.

⁹⁶ LOPES, Angela Leite. Nelson Rodrigues: *Trágico, então moderno*. 2007, p.95

⁹⁷ RODRIGUES, Nelson. *Revista Folhetim*, n.7. Teatro do Pequeno Gesto: 2000, p.8

⁹⁸ Idem. p,7.

⁹⁹ Ibidem.

que vai se criar, as questões estéticas que vão ali se colocar. O importante não é que Nelson Rodrigues trate de certos temas, mas que ele os ponha em jogo, na medida em que o teatro põe em jogo a vida”.¹⁰⁰ (LOPES, 2007, p.62)

Portanto, é esse mundo teatral, esta experiência que existe apenas no momento da cena que Guedes e Fátima querem que eu e meus colegas entendam em nossos primeiros ensaios de *A Serpente*. “Um mundo totalmente construído pela linguagem. Uma linguagem muito própria: uma linguagem que inventa uma realidade rodrigueana”. (GUEDES, 2004, p.14)¹⁰¹. Um termo que Fátima e Antonio não se cansam de repetir é *concretude*. *A concretude da cena*. Confesso que naquele momento, eu não entendia muito bem o conceito que diz respeito à uma cena que se torna matéria, ou, como Fátima me explica em entrevista recente, algo que diz respeito a vida real. “Que é o que a gente constrói na cena. E o que está cá fora é o que está sujeito ao fluxo, ao perecimento, a passagem do tempo. (...) Isso tudo é concreto. Isso tudo não preexiste na cena. Só existe quando está em cena. Por isso é concreto. E a vida é fluida, não é precisa.”¹⁰² (SAADI, 2021, anexo E). Nada mais rodrigueano que isso. Nelson chega a afirmar no programa de *Senhora dos Afogados*, em 1954 que: “O que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama “vida” é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora. (...) O personagem no palco é mil vezes mais real, mais denso e, numa palavra, “mais homem” do que cada um dos espectadores.” (RODRIGUES, programa senhora dos afogados, p.297)¹⁰³

Fátima e Guedes querem, naquele momento, nos chamar a atenção para a potência do texto de Nelson e sua modernidade. Para uma teatralidade que se mostra como uma realidade própria. De certa forma, tentam explicar para aqueles jovens atores o método de trabalho da companhia, aquilo que o Pequeno Gesto acredita, na defesa de uma linguagem que é construída em cena, com a participação direta do espectador. Mais de dez anos depois, em seu artigo “A precisão das falas e a concretude da cena”, Guedes diria: “a cena é um jogo concreto que se oferece à experimentação, à vivência real, pois acontece à

¹⁰⁰ LOPES, Angela Leite. Nelson Rodrigues: *Trágico, então moderno*. 2007, p.62

¹⁰¹ GUEDES, Antonio. “Sobre tragédias... afinal, são tragédias!” in *Teatro completo de Nelson Rodrigues* 2004., p.14

¹⁰² Entrevista realizada pelo autor em 7/12/2021. Anexo E.

¹⁰³ RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues V.2 – Nova Fronteira*, 2004, p.297

frente do espectador, num certo sentido, COM o espectador”. Mais do que encenar um texto rodrigueano, estaríamos a partir daquele momento, encenando uma estrutura. “(...) Que revele uma história que, ao mesmo tempo, revela-se também como estrutura. (...) É necessário compreender que sua história é, ela própria, um lugar teatral e montar uma de suas peças significa dialogar com uma construção”¹⁰⁴. (GUEDES, 2010/2011, p.391)

Meu jovem ator tinha muita dificuldade em entender tudo isso. Queria ir rapidamente pra cena, levantar a peça, compor a personagem. Mas no Pequeno Gesto, essa conversa nas primeiras leituras sempre foi algo inegociável. Parte dessa *concretude* dizia respeito à construção das falas de Nelson Rodrigues. Fátima estava sempre ali, pra que nós atores, fossemos fiéis ao texto, palavra por palavra, vírgula por vírgula. Um ensinamento que levei para o resto da minha carreira: respeitar o texto, a dramaturgia, pois o autor levou tempo pensando em cada palavra dita por cada personagem. Lembro de, nas leituras, da indicação de Guedes e Fátima para que seguíssemos o texto de maneira fiel, sem colocar cacos, ou alguma interjeição. Sem nos deixar levar por vícios de interpretação. De certa forma, eles acatavam um pedido que foi feito pelo próprio Nelsinho Rodrigues a Antonio Guedes, quando ao montar sua *Valsa N.6*, o diretor foi negociar os direitos da obra. Guedes conta que ao fim da conversa, o herdeiro lhe disse: “Mestre, atende a um pedido do meu pai: não mexe nas falas, não. Ele sempre dizia que tinha levado muito tempo pra escolher aquelas palavras, que escolheu uma por uma. Então, não mexe nisso, não.”¹⁰⁵ (GUEDES, 2010/2011, ¹⁰⁶p.386) De fato, há na estrutura de *A Serpente*, frases que, numa leitura superficial, parecem interrompidas, ou inacabadas, o que para um ator ou um diretor desavisado, poderia sugerir um erro de digitação ou de edição. Como quando no começo da peça Lígia diz para Décio: “Não esqueça que estamos casados há um ano e que você.” Ao que Décio grita: “Páral!”. Guedes conta que a fala de Lígia não está interrompida. Ela termina ali. Propositalmente. “Não é uma sugestão de interrupção. Esta é a frase. Nelson, construído a fala dessa maneira, não dá margem a que o ator crie pausas a seu bel-prazer; não permite

¹⁰⁴ GUEDES, Antonio. *A precisão das falas e a concretude cênica de Nelson Rodrigues*. Revista Folhetim n.29. Teatro do Pequeno Gesto, 2010/2011, 391.

¹⁰⁵ Idem, p.386

¹⁰⁶ Idem, p387

que o ator acrescenta um “que” ou um “mas”, como às vezes se faz depois de reticências. Nelson constrói uma fala muito precisa, uma fala para se dita exatamente dessa maneira. (...) Essa escrita é uma partitura.”¹⁰⁷ (GUEDES, 2010/2011, p. 387). Guedes me conta, em entrevista, que o pedido de Nelson Rodrigues Filho foi atendido prontamente, mas que só conseguiu entender a importância desse pedido, muitos anos depois.

“Quando Nelsinho me falou da construção das falas, não entendi imediatamente. Saí do encontro apenas decidido a obedecer. Mas mais tarde, ao descobrir com Vernant e Vidal-Naquet como o poeta trágico compõe sua tragédia, pude entender com mais profundidade. Na tragédia as palavras têm não apenas um sentido, mas às vezes mais de um e, levando em consideração a falha natural no texto falado, a sonoridade de uma palavra pode soar como outra mudando ou ampliando o sentido. A partir daí não pude deixar de pensar na semelhança entre o nome de Sônia e a palavra sonho ou sonha. Um personagem impotente se chama Décio e um vigoroso se chama Paulo. Há claramente um sentido que está além (ou aquém) do sentido. É uma palavra que não está a serviço da história. Ela REVELA a história. Não apenas a contada, mas aquela que cai no palco como uma pedra.”¹⁰⁸ (GUEDES, anexo D)

A palavra, pois, em *A Serpente* de Nelson, é parte da partitura da peça que se desenrola em apenas um ato. Sábato Magaldi diz em seu “Teatro da Obsessão” que Nelson já tinha a ideia de *A Serpente* na cabeça antes mesmo de escrever *Vestido de Noiva* e que foi testemunha de que Nelson escrevera ao menos três versões de seu último texto e ainda reforça que não se recorda de outra obra que tenha sido tão trabalhada. Ou seja, Nelson se esmerou na narrativa de *A Serpente* e segundo Magaldi, “por ter adiado tanto tempo a realização do texto, diluiu a história em outros enredos, para finalmente explorá-la em toda a potencialidade”. (MAGALDI, 2004, p.174)¹⁰⁹ A força do texto, pois, viria de sua estrutura enxuta, de uma enorme capacidade de síntese do autor. Se em *Vestido de Noiva*, a modernidade se apresenta na própria estrutura em três planos da peça, em *A Serpente*, ela está inserida na própria narrativa. É o próprio Nelson que defende essa ideia em depoimento ao jornalista Flávio Marinho, para o jornal O Globo em 28/01/1980, quando diz que *A Serpente* é

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo D.

¹⁰⁹ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004 P.28

“uma peça que tem que vir o tempo inteiro. (...) Aliás, essa é uma das minhas preocupações mais antigas: acabar com o cumprimento no teatro, fazer com que tudo seja músculo vivo.” (RODRIGUES, 2004, p.253)¹¹⁰ De fato, não há espaço para cumprimentos ou introduções. A peça começa com a cena de Décio fechando a mala, indo embora de casa, como se a cena já estivesse no fim. Nelson já nos mostra o conflito entre o casal já em seu desfecho. Ao invés de criar uma cena com uma discussão entre Décio e Lúcia, o dramaturgo nos revela o ponto final da relação quando o marido impotente, em êxtase, declara: “vai-te pra puta que te pariu!” Ou seja, a trama começa pelo fim de um casamento, em uma cena que parece estar no “meio”, como se houvesse uma história pregressa. Tudo está implícito. Sábato diz que “o dramaturgo levanta em poucos diálogos, vivos e penetrantes, uma cena de extraordinária nitidez”.¹¹¹ (MAGALDI, 2004, p.174)

Guedes e Fátima querem que nós, os atores recém-chegados e que não participamos da montagem na serra fluminense, tenhamos a compreensão sobre tudo o que envolve a escolha de *A Serpente* pelo Pequeno Gesto. Liliane Xavier, Priscila Amorim estão bem à vontade sobre essas questões, mas eu e Alexandre Dantas, assim como Vilma Melo, ainda precisamos entender essas diretrizes antes de “ir para a cena”. O leitor mais atento poderá perguntar: Por quê Vilma Melo? Ela não fez parte da montagem em Teresópolis? Sim, no entanto, Vilma não participou da oficina e nem do longo período de ensaio na serra. A atriz foi convidada por Guedes e ensaiou sua cena poucos dias antes da estreia e, portanto, não participara desse período de pesquisa da montagem. (Na montagem de Teresópolis havia apenas uma cena de Décio com a Crioula, como veremos) Não à toa, seu nome no programa consta como “participação especial”. Nesses primeiros ensaios na Sala Paraíso, Claudia Ventura também participa de algumas leituras, mas como uma espécie de assistente de Guedes. A princípio ela ajudaria na divulgação e na produção do espetáculo. Claudia me conta em entrevista que já tinha uma relação muito grande com a Companhia, tendo feito parte do elenco dos três primeiros espetáculos do grupo. “Eu lavava os copos do espetáculo da Helena (*Penélope*), eu vendia programas na *Serpente* quando

¹¹⁰ RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. 2004. Ed. Nova Fronteira. P. 253

¹¹¹ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004 P.174

estrearam em Teresópolis. Então essa ideia de companhia sempre esteve muito plena na minha vida. Estar na companhia é estar para além da cena. E assim foi... *A Serpente*... eu era divulgadora na temporada, essa era a minha função, cada um tinha uma função¹¹².” (VENTURA, anexo C) Como veremos, Claudia Ventura entraria para o elenco de *A Serpente* após Liliane Xavier contrair hepatite uma semana antes de estreia. Mas, à princípio, um novo elenco estava pronto para entrar em cena: eu, Alexandre Dantas, Vilma Melo, Liliane Xavier e Priscila Amorim. Era chegada a hora de tirar os sapatos e ir finalmente para a cena.

2.2.2 – Tirando os sapatos

Figura 17 - Priscila Amorim, Alexandre Dantas e Claudia Ventura. Foto: Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Guedes nos reuniu e fez um pedido: “vamos tirar os sapatos”. E nos mostrou o cenário de Doris Rollemberg. Um cenário para ser pisado com os pés descalços. Na Sala Paraíso marcamos com uma fita crepe o espaço da

¹¹² Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

encenação. Ali, naquele espaço delimitado e somente ali, o mundo rodrigueano existiria. Para Guedes, a ideia do espaço cênico sempre revelou, de certa forma, o conceito por trás de cada montagem e isso quase sempre se desenhou pela parceria com Doris Rollemberg, que assinou quase todos os cenários das peças do grupo. Doris já havia trabalhado com Guedes em três ocasiões: na montagem de *O Olhar de Orfeu*, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, em *Penélope* e *Valsa N.6*. Nada mais natural, portanto, que Guedes a tenha convidado para desenvolver o cenário de *A Serpente*, afinal, Doris entendia como ninguém a ideia de concretude que Fátima e Antonio defendiam. “O cenário para uma peça de Nelson, mais do que representar um lugar, precisará ter a mesma existência cênica das palavras do texto. Ou seja, deverá se oferecer à experiência da plateia como um elemento concreto e não se ater à mera descrição de um lugar. E o mesmo valerá para todos os demais elementos da cena.” (GUEDES, 2010-2011, p.392)¹¹³ Em entrevista que fiz com Doris e Fátima Saadi, a cenógrafa e a *dramaturg* falam dessa parceria com a direção. A *dramaturg* defende a importância da definição do espaço para a Companhia e como esse espaço aponta para o conceito do espetáculo: “há um conceito que nos abriga a todos e que vai se manifestando em cada uma das áreas. A primeira delas, sem dúvida, é o espaço. É a coisa que a gente primeiro pensa: como vai ser isso?”¹¹⁴ (SAADI, anexo E.) Doris amplia essa perspectiva ao falar da parceria com o diretor: “Eu acho que qualquer processo, para a construção da cena, parte de um espaço anterior, um espaço prévio que é a construção de uma relação entre encenador e cenógrafo. (...) Estou falando de uma relação de parceria, de entendimento de linguagem, entendimento de um pensamento, de uma proposta do que é fazer teatro. (...) Eu acho que a cena é antevista por essa relação entre encenador e cenógrafo. (...) Porque é um projeto de espacialidade, de uso, da ocupação do espaço, da cena. (...) eu acho interessante quando a gente chega com um projeto e vê que essa ocupação antevista acontece, mas ela também nos surpreende com a sala de ensaio, com a chegada dos atores e que passa a ser

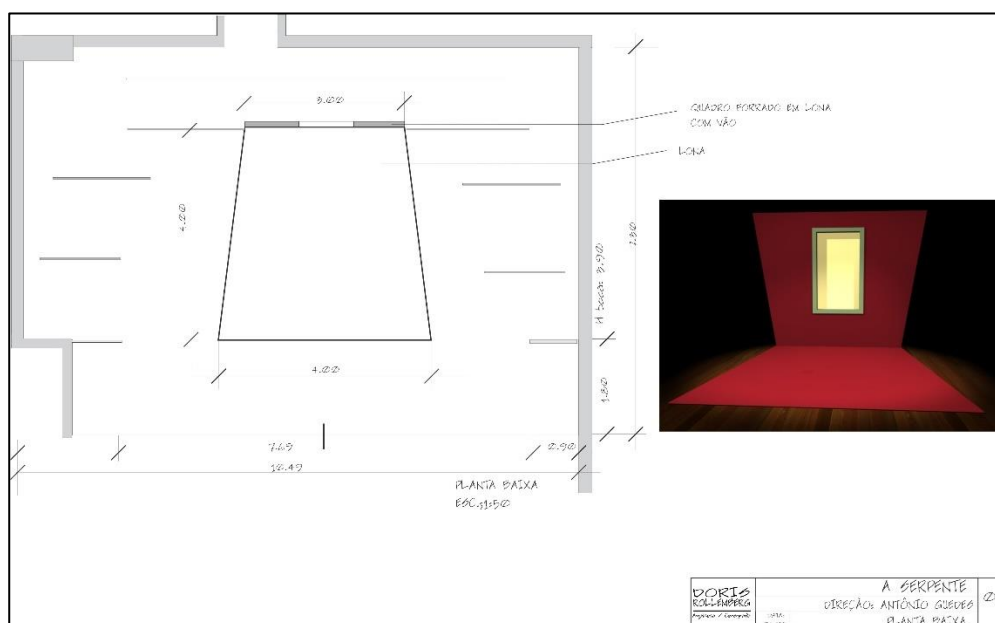
¹¹³ GUEDES, Antonio. *A precisão das falas e a concretude cênica de Nelson Rodrigues*. Revista Folhetim n.29. Teatro do Pequeno Gesto, 2010/2011, 392

¹¹⁴ Entrevista realizada pelo autor em 1/12/2021. Anexo C.

um convívio, uma coabitação, então é um momento muito bacana, porque esse espaço vai ganhando outros usos.”¹¹⁵ (ROLLEMBERG, anexo C).

Guedes queria um espaço único, um único elemento em cena e me confessa que chegou a sugerir pra Doris a ideia de uma grande cama com cordas, que lembraria um ringue de boxe, ideia que, felizmente, foi prontamente descartada por sua cenógrafa. Mas ficou para Rollemberg a proposta de um espaço único, onde o jogo aconteceria. E foi assim, que para a *Serpente* do Pequeno Gesto ela desenhou um tapete vermelho/vinho em formato de trapézio que se espelhava em um fundo de palco onde havia uma janela de moldura verde.

Figura 18 - Planta Baixa de A Serpente.



Era sobre esse tapete que o jogo aconteceria. Doris me conta que quis trabalhar com o conceito de Brecht ao propor uma ideia de área de jogo. Ou seja, de uma área delimitada para a encenação onde quem está dentro, tá em jogo e quem está do lado de fora, não joga. “Porque tinha um desenho de movimento muito determinado, muito dançado, coreografado pelo tango e porque vocês (...) mesmo quando estavam fora, estavam em cena, mas com outro corpo, outra relação.”¹¹⁶ (ROLLEMBERG, anexo C.)

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem.

Uma concepção que remete ao conceito de *carpet show*, do qual fala Peter Brook em suas experiências com a proposta de um “espaço vazio”. Um tapete que ao ser estendido no chão, revelava o espaço cênico: “Durante nossas viagens para a África e outras partes do mundo, tudo o que levávamos conosco era um pequeno tapete que definia a área em que trabalharíamos. Foi assim que experimentamos a base técnica do teatro shakespeariano. Vimos que a melhor forma de estudar Shakespeare não era examinar as reconstruções dos teatros elisabetanos, mas simplesmente realizar improvisações sobre um tapete”.¹¹⁷ (BROOK, 2016 p.27)

Podemos dizer, pois, que o cenário de Dóris serve como um *carpet show* na montagem de Guedes. Um único elemento que propicia a imaginação, ou como diz Brook, um vazio que “permite a imaginação preencher as lacunas”, pois “quanto menos se dá à imaginação, mais contente ela fica, pois se trata de um músculo que gosta de jogar”.¹¹⁸ (BROOK, 2016, p.26) Assim, Dóris cria um espaço vazio em *A Serpente* para que nós, atores e público, possamos jogar. A bem da verdade, esse espaço vazio é quase uma proposta do próprio Nelson Rodrigues, haja vista que o dramaturgo não apresenta nenhuma sugestão de cenário no início do texto de sua última peça. Guedes lembra em artigo na Revista FOLHETIM n.29, toda dedicado ao dramaturgo que “ao longo de *A Serpente* é que ele vai sugerindo, nas rubricas, elementos importantes para a ação: duas camas em dois quartos e, pelo menos, uma janela. Ele (Nelson) se atém penas ao mínimo necessário à apresentação da história. A relação entre o espaço e os diálogos, portanto, está para ser criada. E, se atentarmos para a necessidade de considerar a cena como um lugar que se oferece à experiência do teatro e não à descrição de um mundo exterior, a invenção desse espaço e da sua ocupação não poderia partir da mera ilustração da história.”¹¹⁹ (Guedes, 2010/2021, p. 392)

Dóris parece entender essa proposta. Sua dificuldade era lidar com esses poucos elementos que Nelson aponta no texto:

¹¹⁷ BROOK, Peter. *Não há segredos*. São Paulo: Via Lettera. 2016. P.27.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ GUEDES, Antonio. *A precisão das falas e a concretude cênica de Nelson Rodrigues*. Revista Folhetim n.29. Teatro do Pequeno Gesto, 2010/2011, p. 392

“Eu acho que tem uma coisa na *Serpente* que acho que é determinante, é que a gente precisa ter a janela. E a gente vive fugindo do realismo, de uma construção cenográfica de janela, porta... a gente nega muito isso. Mas ali precisa ter a janela. (...) Então, (o cenário) é uma grande cama, mas pode ser um chão e uma parede que engole, que abraça dentro dessa cor dramática... (...) acho que tem essa síntese, que é uma característica que eu sempre persigo. Tem essa questão da cama, da grande cama, ou da casa, a questão das paredes, tem a dramaticidade do texto e de toda a proposta de encenação que tá nesse sangue, nessa cor do vermelho. (...) Assim como tem o dentro-fora de uma área de jogo, da teatralidade do chão, marcado pelo chão, que é um trapézio no chão da lona, tem uma outra área que é o fora do apartamento, o fora da casa.”¹²⁰ (ROLLEMBERG, anexo E.)

Podemos afirmar que o cenário desenhado por Dóris Rollemberg determina e provoca, de certa forma, a encenação que Guedes virá a construir. Ou antes, que o conceito discutido entre os dois revela uma parceria ou uma co-criação. Em seu artigo “A Cenografia além do espaço e do tempo. O teatro de dimensões adicionais”, Doris defende que “o estudo da cenografia hoje deve ultrapassar a tridimensionalidade do espaço e da cena, incorporando a quarta dimensão, o tempo, gerado por sua utilização, seu funcionamento a partir dos deslocamentos físicos do ator no espaço; deve trabalhar a multiplicação de focos de observação do espectador, para quem a obra é criada”¹²¹ - algo que o Pequeno Gesto sempre defendeu. Ou seja, o artigo, escrito em 2013, revela a elaboração de um pensamento que Doris já articulava nos cenários do Pequeno Gesto mais de uma década antes. Nele, Doris diz de como essa relação-integração com a proposta de encenação está intimamente ligada ao espaço:

“Podemos pensar a relação encenador – cenógrafo como co-autoria da encenação? Há também co-autoria mesmo quando não existe o estabelecimento desse espaço/relação? Segundo Helio Eichbauer, sim. Se é do espaço proposto pela cenografia que nasce a cinética do espaço e a movimentação da cena, e se ainda é essa forma que estabelece a visualidade e a estética da encenação, e

¹²⁰ Entrevista realizada pelo autor em 7/12/2021. Anexo E.

¹²¹ Rollemberg, D. (2013). 1. *A cenografia além do espaço e do tempo*. O teatro de dimensões adicionais - Scenography beyond Time and Space. Theatre of additional dimensions. *O Percevejo Online*, 4(2). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%p>

por consequência contribui para a linguagem da encenação, podemos afirmar que a sua tese está correta” ¹²²(ROLLEMBERG, 2003, p.3)

É, portanto, a partir desse conceito estabelecido por Guedes, sua cenógrafa e sua *dramaturg*, desta “co-autoria”, que se concretiza do cenário desenhado por Doris abrindo infinitas possibilidades para a encenação e, logicamente, para a movimentação na cena dos atores recém-chegados. Mesmo a montagem sendo uma continuação de um processo iniciado anteriormente, de uma espécie de *work in progress* iniciado na serra de Teresópolis e que fosse um desdobramento de uma pesquisa do grupo, com marcas já definidas e desenhadas, é curioso como, para mim, era de fato um novo trabalho, uma nova experiência com novos parceiros de profissão. Em minha memória não se tratava de uma substituição. Ao contrário, não havia por parte do diretor, nem de sua *dramaturg*, nenhuma indicação de cópia de algo feito por outros atores. Então, tudo era novidade.

É bem verdade que Guedes tinha todas as marcas já desenhadas, trazidas da montagem na serra, o que não significava que nós, atores, deveríamos estar presos a uma estrutura fixa. A ideia de uma peça que já estava totalmente pronta foi, de certa forma, se transformando com a chegada de um novo elenco, novos corpos que propunham novas formas de se estar em cena. Portanto, mesmo que Guedes quisesse manter suas marcações, esses novos atores trariam invariavelmente novas propostas para a montagem. Para mim, era como se as marcas já definidas nos libertassem para criar e, na época, pela minha percepção, tratava-se de um trabalho praticamente inédito, onde, de fato, havia toda uma liberdade para criação dentro de uma composição pré-concebida.

Guedes poderia ter trazido vídeos e fotos para que nós, os atores “do Rio”, copiássemos “os atores de Teresópolis”. Poderia ter exigido que essa substituição fosse completamente um simulacro do que eles construíram na serra. Mas não. Ele simplesmente trazia as marcas e nos apresentava. A partir dessas marcas, tínhamos a possibilidade de criação. É interessante perceber que, ao contrário dessa minha lembrança, Alexandre Dantas, que fez a personagem do Paulo, tem uma visão completamente diferente e uma memória

¹²² Ibidem.

diversa da nossa montagem. Ele me confessa em depoimento que para ele, tratava-se realmente de uma substituição. Ele chega a usar o termo “repetição” para falar de seu trabalho. Uma visão diametralmente oposta à que guardo na memória:

“Meu processo com a montagem do espetáculo *A Serpente*, da Cia. do Pequeno Gesto, foi muito marcante porque foi a primeira substituição que eu fiz na minha carreira, e isso determinou a forma como comecei a lidar com a abordagem dos processos de substituição e, também, os de construção da personagem desde o início. O espetáculo já estava muito “redondinho” quando fui indicado para integrar o elenco do Rio de Janeiro (a montagem original tinha sido fruto de uma oficina feita em Teresópolis). As marcas, a concepção dos personagens e suas relações, a investigação que a Cia. propunha e, sobretudo, a forma como o diretor Antonio Guedes nos apresentava as propostas, me fez perceber que o caminho a seguir era o da compreensão e “imitação/repetição” do que já havia sido construído para que, a partir deste lugar seguro, eu pudesse começar a propor a minha visão sobre a personagem, no meu caso o Paulo.” (DANTAS, anexo M.)¹²³

Rancièr nos diz em seu artigo “A Ficção Documental” que nossa memória “não é um conjunto de lembranças da consciência.” Segundo o filósofo, “A memória é um certo conjunto de signos, de vestígios, de monumentos. (...) A memória é uma obra de ficção”.¹²⁴ (RANCIÈRE, 2010, p.180) Tudo isso nos mostra como cada ator guarda em si uma visão particular de um trabalho realizado e como cada processo é único para cada um que está em cena. Judith Butler diz que ter uma origem significa justamente ter várias versões possíveis dela. E que, ao fazermos um relato de nós mesmos, começamos sempre por uma narrativa da nossa vida, porém “essa narrativa será desorientada pelo que não é meu, ou não é sou meu”. Ou seja, Butler defende que podemos contar uma história de nossa origem e podemos recontá-la várias vezes, de diversas maneiras. “Mas a história que conto de minha origem não é uma história pela qual me responsabilizo, e ela não pode estabelecer minha responsabilização. Pelo menos esperamos que não, uma vez que, comumente sob o efeito do vinho,

¹²³ Depoimento ao autor em 27/09/2021. Anexo M.

¹²⁴ Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51545>

eu a conto de diversas maneiras, e nem sempre elas são consistentes uma com a outra.”¹²⁵ (BUTLER, 2015, P.53)

Guedes marcou o espaço com fita crepe na Sala Paraíso, com as dimensões exatas do cenário desenhado por Dóris. Como já foi dito, a ideia dos passos frenéticos desenvolvida em Teresópolis foi prontamente descartada antes mesmo da chegada dos novos atores. Guedes me conta que conversou com Claudia Ventura e Fátima Saadi na época e elas reforçaram que achavam aquela movimentação um pouco excessiva, pois a ideia de ansiedade já estava explícita no espetáculo. Ele me conta que ao ouvi-las e após muitas conversas, entendeu que aquele movimento criava uma estranheza desnecessária e que, na verdade, não contribuía com nada, apenas criava um desvio de atenção para o espectador. Com os tais passinhos descartados, Guedes focou em trazer para a movimentação dos atores, a urgência que o texto de *A Serpente* exige. Sempre com a orientação de Fátima Saadi, trabalhou movimentos muito precisos, que se revelava em deslocamentos pelo cenário como quase uma coreografia. Em seu depoimento sobre a direção do espetáculo, ele me conta que quis trabalhar o jogo entre os personagens pautado pelo ritmo que o próprio Nelson indica na construção de suas falas.

“Eu quis trazer essa ideia para a movimentação dos atores. Trabalhei na fala uma certa urgência, uma certa ansiedade, pedindo aos atores para não correrem com suas falas, mas para que o próximo ator inicie sua fala colada no final da fala anterior. Sem pausa – salvo onde definirmos que haveria ali uma pausa. E nos movimentos, buscamos desenhos coreografados. Um pouco artificiais. Buscando tornar aquela partitura textual em um espetáculo essencialmente teatral. Para cada cena marcada eu levava para o ensaio o desenho que cada ator faria em cena. Uma diagonal, um círculo, uma corrida até o proscênio, as duas irmãs girando no centro, uma de frente para a outra, quase avançando uma contra a outra. Depois de aprendidos os movimentos, buscávamos ajustar as falas às movimentações – que já foram criadas prevendo as falas, claro. Nesse ajuste, encontrávamos a medida exata da intensidade da fala e da movimentação.”¹²⁶ (GUEDES, anexo D.)

¹²⁵ BUTLER, Judith. *Um relato de si*. In: *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.53

¹²⁶ Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo D.

A precisão dos movimentos, completamente desenhados e executados pelos atores, levou parte da crítica e público a considerar a montagem de *A Serpente* pelo Pequeno Gesto como um trabalho de teatro-dança. Guedes nunca concordou com essa classificação. Para ele, a peça seria tão somente um exemplo de um teatro que tem uma característica especial na movimentação. No entanto, tudo corroborava para a imagem de uma peça coreografada, dançada: o percurso dos atores em cena, o gesto firme, preciso, repetido da mesma maneira a cada noite, assim como a trilha sonora - um tango de Astor Pizzolla intitulado *Fear*, que tocava ininterruptamente, em *looping*, durante todo o espetáculo. E além disso, foram duas bailarinas as responsáveis pela nossa preparação corporal: Cynthia Vasconcellos e Júlia Merquior, que trouxeram para cena suas próprias vivências da dança. Ou seja, mesmo que o diretor Guedes não quisesse, havia sim, na sua versão do último texto de Nelson, uma estrutura totalmente coreografada, sem qualquer espaço para improvisações.

Lembro de que na cena em que Décio volta para procurar Lígia, após seu encontro com a Crioula, dizendo que finalmente agora é outro homem, que houve o milagre e que agora pode tirar sua virgindade, eu e Priscila Amorim criamos uma coreografia, orientados por Júlia Merquior. Eu tinha já uma pequena experiência com dança, pois havia feito no início de minha carreira de ator, aulas de jazz e dança de salão. Sendo assim, quando Guedes pediu a Júlia que criasse algo que simulasse a rubrica de Nelson para a investida de Décio em Lígia, recuperei alguns passos que trazia no meu repertório.

DÉCIO – Você vai ver o que é homem.

LÍGIA – Canalha!

DÉCIO – Cala essa boca! Eu não sou mais canalha! Canalha é você!

(Décio aproxima-se da cama. Lígia pula para o outro lado)

LÍGIA – Agora eu tenho um motivo, um motivo para não ser tocada por você. Se você me tocar. Quer o escândalo?

(Décio vai por cima da cama para junto de Lígia. Puxa a mulher. Ficam colados.)

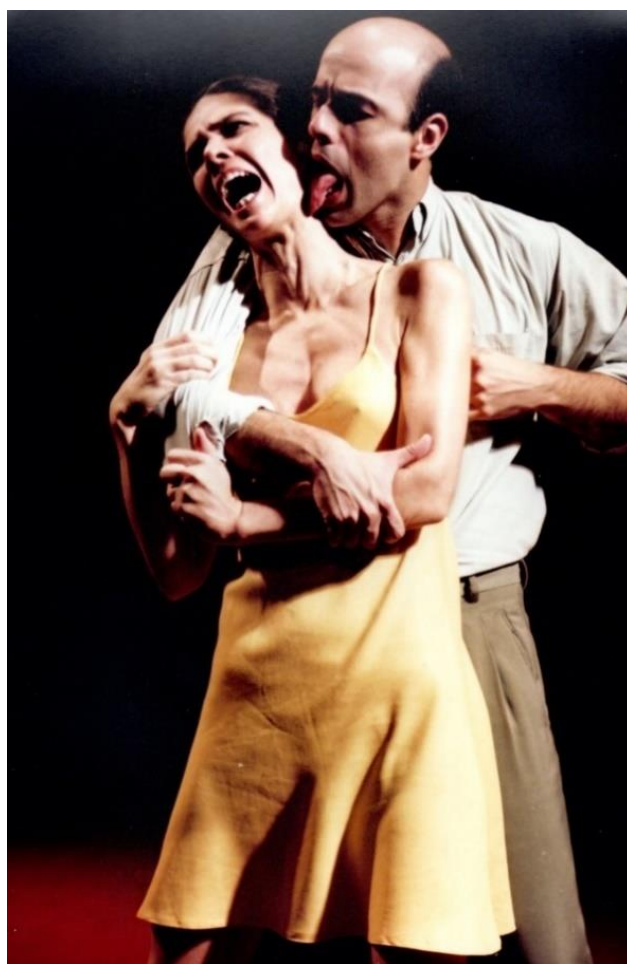
DÉCIO – houve o milagre.

LÍGIA – Você pensa que vai me violentar?

DÉCIO – Você está dominada¹²⁷. (RODRIGUES, 2004, p.39)

Guedes soube aproveitar o que os novos atores traziam, suas experiências e incorporá-las ao espetáculo. Sendo assim, eu me sentia levantando um novo espetáculo a cada dia e mesmo que as marcas já tivessem sido trabalhadas por Guedes com outro elenco, havia uma imensa liberdade de criação para que nós, atores, trouxéssemos ideias e sugestões.

Figura 19 - Marcos França e Priscila Amorim. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Como exemplo, na montagem de Teresópolis, Guedes optou por tirar uma cena de Décio com a Crioula que, segundo ele, não acrescentava em nada à narrativa do espetáculo. Uma cena de um segundo encontro do casal que

¹²⁷ RODRIGUES, Nelson. *A Serpente*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.39.

acontece após o monólogo de Décio para a plateia. Esta cena, onde a Crioula dá para Décio duas calcinhas, que roubou de Lígia e Guida, parece, de fato, um apêndice, algo fora de contexto: “Não manjou que uma calcinha é da tua mulher, a outra calcinha é de tua cunhada?” Sábato Magaldi explica que esta segunda cena de *A Serpente* faz parte de algumas lacunas do texto e diz o que, na sua opinião, revela a “excessiva síntese do diálogo, que não dá tempo para que as emoções se encorpem e atinjam o espectador”¹²⁸ (MAGALDI, 2004, p.177.) Segundo Magaldi, por isso mesmo, Nelson sentiu falta de um novo encontro dos dois, e escreveu outros diálogos que não foram incluídos na primeira edição da peça. Portanto, esta segunda cena de Décio e a Crioula foi escrita pelo dramaturgo e só incluída no texto em edições posteriores da peça. Talvez, por esse deslocamento, que revela uma lacuna no texto, Guedes tenha feito a opção de retirá-la quando da montagem de Teresópolis. “Ela ali, pra mim, era um apêndice, desnecessária completamente.”¹²⁹ (Guedes, anexo C.).

Eu insisti com Guedes para que a cena voltasse para o espetáculo. Conversei com Vilma Melo que ficou do meu lado, pressionando o diretor para que a cena fosse incorporada à narrativa. Porém, Guedes se mostrava irredutível quanto a essa mudança. Passamos, eu e Vilma Melo, durante todos os dois meses de ensaios repetindo à exaustão que queríamos fazer a cena, engraçadíssima por sinal. Guedes reforçava que a cena era um apêndice, que nada acrescentava e que, pior, interrompia o fluxo da narrativa. Mas meu jovem ator não desistiria tão facilmente. Acho que foi na última semana de ensaios que cheguei para Guedes com uma ideia que seria satisfatória para todos nós:

“Já que é um apêndice, vamos colocar a cena no final, depois dos agradecimentos”.

“Como assim?” – disse Guedes

“Vamos colocar no final da peça. Como se fosse um bônus. Sabe quando depois dos créditos de um filme, vem uma cena extra?”

“Aonde você quer chegar?”

“Será uma cena bônus, uma cena de brinde, que o espectador não espera.”

¹²⁸ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004, p.177

¹²⁹ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

“Depois dos aplausos?”

“Sim. Não atrapalha o ritmo do espetáculo e melhor, revela algo de importante para o espectador. Revela um percurso de felicidade de Décio e a Crioula. Eles são os únicos a saírem dessa história felizes. Pois são os únicos que exercem o sexo plenamente, sem culpa. É como se a cena mostrasse que existe uma outra história após o fim da peça. Porque se a gente acompanhar o percurso dos personagens depois do fim da peça, os únicos felizes são o Décio e a Crioula”

“São os únicos que tem vida posterior. Porque o Paulo vai ser preso, a Guida está morta e a Lígia provavelmente vai enlouquecer...”

“Então?”

“Tá bom, Marcos. Faz a tua cena com a Vilma...”

Figura 20 - Vilma Melo e Marcos França. Foto: Autor desconhecido. Acervo pessoal do autor.



Foi assim que cena descartada inicialmente passou a fazer parte da nossa encenação. O espetáculo, portanto, a partir daquele dia, passava a ter dois finais. A cena final, com Lígia aos gritos chamando Paulo de assassino e a cena extra, após os agradecimentos, com Décio e a Crioula felizes, desfrutando de sua sexualidade plenamente em contraponto a desgraça que se abateu sobre Lígia, Guida e Paulo. A ideia de deslocamento, no entanto, não chegou a agradar a

todos. O crítico Macksen Luiz, do Jornal do Brasil, fez questão de apontar essa mudança do texto como uma opção não muito satisfatória:

“Antonio Guedes chega até a ‘remontar’ o texto para enfatizar o aspecto mais folhetinesco da peça, com resultado discutível, especialmente porque utiliza o personagem mais esquemático de *A Serpente*. “A crioula das vendas triunfais” é caricatural, um tipo que conduz outro personagem à consciência de sua condição. Mas que empresta à peça um caráter de melodrama bizarro. Na encenação (...) até a modificação do final se integra à agitada montagem que tem ritmo que acompanha o sincopado e as pausas do texto.” (Crítica de Macksen Luiz, Jornal do Brasil, 19/12/98)

Se para Macksen soou estranha a mudança da cena de Décio e a Crioula para o fim da peça, para nós do grupo, trouxe leveza para a montagem. Pois *A Serpente* do Pequeno Gesto acontecia, num ritmo vertiginoso, denso, em cinquenta minutos, sem nenhum corte. Uma peça construída para ser vista de um fôlego só. Uma peça que desde o começo trazia uma ansiedade e uma tensão, como se o ato pecaminoso desencadeasse um processo que não se pode deter. Magaldi diz que a peça é uma “síntese do universo rodrigueano”. Como se o ato único de *A Serpente* se equiparasse a um terceiro ato, capaz de sustentar-se, dispensando os anteriores. O crítico explica: “Nelson gabava-se de haver atingido grande concentração emocional, não perdendo tempo com as muletas convencionais do teatro, em falas do tipo “como vai?”, “boa-noite”, etc. A concisão visava ao objetivo de ressaltar a musculatura, liberta de adiposidades.”¹³⁰ (MAGALDI, 2004, p. 179). Justamente por isso, por essa concisão que o texto indica e que deve ser preservada pois afirma a linguagem como estrutura, que Guedes pensou o espetáculo como uma experiência de linguagem cênica para além das palavras. Para isso, a música (o tango *Fear* de Piazzola) seria essencial. Era o tango sofrido do bandoneón de Piazzola que traria juntamente com a estrutura de linguagem proposta por Nelson, aquilo que Guedes chamava de “uma máquina de sentidos”.

“A música era muito importante. A música que era fundamental no espetáculo, pois acontecia o tempo inteiro. Então, eu tentava trazer os outros elementos como elementos de linguagem, como elementos que, de alguma

¹³⁰ MAGALDI, Sábado. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004, p.179

maneira, se colocam para a plateia como uma estrutura, como uma proposta de produção de sentidos. Então, essa era a ideia. É pensar que a música contínua, por exemplo, é uma coisa que traz uma certa sensação de ansiedade. Alguma coisa que não para. Algo que roda, roda, roda, roda. Eu queria que essa sensação de ansiedade fizesse parte do espetáculo. Isso era mais uma camada de leitura do próprio espetáculo. Então, assim, toda a cena, todo o espaço se constituíam em uma linguagem que se mostrava para a plateia.”¹³¹ (GUEDES, anexo C.)

Sob o tango urgente de Piazzola levantamos o espetáculo, com a música de fundo, quase onipresente em todas as cenas. Guedes trazia a movimentação que havia desenhado em Teresópolis e, pouco a pouco, íamos ajustando as marcas em nossos corpos, com a orientação de Julia Merquior. E nisso, como já vimos, havia total liberdade de criação. Julia nos guiava sobre o cenário de Doris e a cada cena, estabelecíamos desenhos, como se fossem fotos, passos de tango, que se definiam em imagens que seriam repetidas em uma coreografia inicial que serviria de abertura para o espetáculo. Após a coreografia ensaiada, selecionamos alguns movimentos da mesma que se repetiriam ao longo do espetáculo, nas passagens de uma cena para a outra. Júlia me conta que fez uma pesquisa sobre os movimentos do tango para criar a dança inicial:

“A peça já tinha uma movimentação dinâmica bem marcada e uma trilha sonora de Piazzola. Durante conversas com o Tuninho, chegamos à ideia de ter uma dança de tango no começo que repetisse os encontros e desencontros das irmãs e seus maridos e cunhados na peça. Fui pesquisar coreografias de tango, assisti inúmeros casais dançando, escolhendo quais movimentos poderiam ser usados em cena. Durante os ensaios passei as coreografias que criei para os atores e adaptamos à cena e às qualidades de cada um. Assim chegamos a uma dança intensa e bem marcada que resumia tudo que seria desenvolvido nas cenas a seguir. Uma vez criada a coreografia inicial, sugeri ao Tuninho ter alguma pontuação dela durante a peça para que o começo e o desenlace em cena fossem amarrados, tivessem coerência. O resultado foi uma tensão montante criada pelos diálogos bruscos, os movimentos muito marcados, a

¹³¹ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

música e a dança, reforçando assim a dramaticidade trágica dessa última peça do Nelson Rodrigues.”¹³² (Júlia Merquior, anexo L.).

Em dois meses de ensaios na Sala Paraíso, estávamos prontos para estreiar. No entanto, não havia pauta nos teatros da cidade do Rio de Janeiro. Foi Antonio Carlos Bernardes, que já havia conseguido a Sala Paraíso para que ensaiássemos, que nos ofereceu o local de estreia: os jardins do Museu da República, no Catete. Ele lembra no programa de *A Serpente* de 2014, como foi: “Os grupos estavam sempre à cata de novos espaços, pela falta de locais para as apresentações teatrais. Eu estava iniciando meu trabalho no Museu da República e foi uma emoção ver Antonio Guedes se apresentar nos jardins do Museu, com seus dois espetáculos (*A Serpente* e *O Jogo do Amor*). Fico muito feliz por ter contribuído um pouquinho para o sucesso desses espetáculos”.

Sim, um jardim. Sem palco, sem plateia, sem nenhuma estrutura. No entanto, precisávamos estreiar. O jeito foi criar um teatro, do zero, com todas as dificuldades que isso acarretaria. No meio dos jardins do Palácio do Catete, ao lado de um prédio residencial, o cenotécnico Humberto Silva e sua equipe montaram o palco de madeira. Binho Schaefer e Simone André estenderam cabos de aço de uma ponta a outra do palco para instalar os refletores que Antonio Carlos Bernardes conseguira emprestados. As cadeiras da plateia, foram cedidas pelo próprio Museu da República.

A cada noite uma aventura, uma experiência singular. Sob o céu do Rio de Janeiro, debaixo de chuva ou sob as estrelas, a paixão rodrigueana se tornaria concreta.

2.2.3 – A paixão sob as estrelas.

Estávamos prontos. O palco montado, refletores instalados, convites enviados pelos correios, divulgação nas ruas. Há uma semana da estreia, veio a notícia de que a atriz Liliane Xavier tinha contraído hepatite. Liliane fazia a Guida, a irmã que empresta o marido por uma noite. E quase como conta o poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, a paixão nos misturou e nos pregou uma peça. Se na peça Guida amava Paulo, que amava Lígia, que

¹³² Depoimento ao autor em 16/01/2022. Anexo L.

amara Décio que vivia a paixão carnal pela Crioula das Ventas Triunfais; em nossa montagem, pelas marcas desenhadas por Guedes, Liliane beijava na boca de Alexandre Dantas, que beijava na boca de Priscila Amorim, que beijava na boca de Marcos França e que beijava a boca de Vilma Melo. Ou seja, todo o elenco ficou exposto e teve de fazer exames pra saber se não haviam se contaminado. No entanto, somente Liliane realmente testou positivo para hepatite. A partir daquele momento, todos nós ficamos num impasse. O que fazer agora? Adiar a estreia, depois de todo o material nas ruas? Guedes me conta que a primeira coisa que fez foi pedir testes para todo o elenco. Após o resultado, precisava pensar numa substituição às pressas. A pessoa natural para entrar no lugar de Liliane seria a Júlia Merquior, que acompanhara todos os ensaios e sabia as partituras da coreografia. Mas em uma semana, talvez fosse impossível. A solução foi convidar a atriz Claudia Ventura, que conhecia bem o trabalho da companhia e na qual Guedes tinha plena confiança. “A Claudinha, em uma semana, estreou como se tivesse ensaiado um mês. Decorou o texto em tempo recorde. Ela é uma máquina. É uma figura. Reestudou. Acabou indicada como melhor atriz. Reestudou bem pra caramba.”¹³³ (GUEDES, anexo C.)

Em uma semana, após a peça pronta, tivemos de reensaiar exaustivamente para que Claudia Ventura pudesse conhecer as marcas e se inteirar de todo o processo. A estreia finalmente aconteceu naquele inverno de 98, especificamente no dia sete de agosto. É bom recordar que na época, o Museu da República funcionava como um polo cultural da cidade. O antigo palácio presidencial abrigava peças adultas e infantis, exposições, tinha um pequeno cinema, além de um restaurante em atividade. Foi lá que fiz *O Tiro que mudou a história*, com direção de Aderbal Freire Filho e *Othello – o negro de Veneza*, com direção de Marcos Vogel. Portanto, o Museu, naquele momento, sob direção artística de Antonio Carlos Bernardes, era um excelente espaço destinado ao teatro carioca. O espetáculo teve ótima repercussão desde o início, e mesmo acontecendo ao ar livre, sujeito às mudanças climáticas, um público consistente assistiu a montagem.

¹³³ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

No entanto, muitas vezes, por não estarmos em uma caixa fechada, não tínhamos certeza de que a sessão aconteceria. Lembro de muitas vezes chegar com o tempo nublado e ficar na expectativa de se haveria peça ou não. Sendo que todos os dias, tínhamos de montar toda a estrutura para que o espetáculo acontecesse. Quase sempre chegávamos ainda ao entardecer no Museu da República. Era necessário chegar cedo pra colocar todas as cadeiras no lugar destinado à plateia, carregar e ligar a mesa de luz, afinar os refletores, varrer o palco, aquecer o corpo, além de nos concentrar para entrar em cena. Eu ficava encarregado de arrumar as cadeiras na plateia; Alexandre Dantas subia na escada com Guedes para afinar os refletores; Claudia Ventura e Vilma Melo cuidavam dos figurinos e Priscila Amorim varria o palco. Ao fim de cada apresentação, o elenco, juntamente com a direção, ainda desligava a mesa de luz, juntava todas as cadeiras e guardava numa sala anexa, para não pegar chuva. O cenário, permanecia montado, exposto ao tempo e por isso mesmo, se deteriorou, apodrecendo totalmente ao fim da temporada, sendo necessário construir outro para a continuidade da peça.

O trabalho de montagem dia a dia, que poderia significar um desgaste para as relações, ao contrário, fez com que aqueles atores unidos na Sala Paraíso, aos poucos, virassem de fato uma Companhia, um grupo de teatro. A gente sabia que para a que a temporada acontecesse, o trabalho coletivo seria fundamental. Não tínhamos dinheiro para contratar camareiro, assistente de palco, produção. Erámos nós que, literalmente, suávamos a camisa, para que a cada dia, houvesse o espetáculo. Alexandre Dantas lembra com carinho esse momento da trajetória do grupo: “Ali, no Museu da República, a gente levantou um palco, a gente correu o cabo de aço entre muros vazios para colocar os refletores. A gente montava as cadeiras para esperar o público chegar. Eu acho que por trás, nos bastidores, essa relação foi muito importante. (...) ela trouxe um significado, acredito que especialmente para mim que estava entrando na companhia, conhecendo o *Tuninho*. Mas acho que aquele mutirão todo deu um diferencial na hora de entrar em cena, o que eu acho que acabou influenciando na transformação do *Pequeno Gesto*”.¹³⁴ (DANTAS, anexo C.) Priscila Amorim

¹³⁴ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

também guarda uma sensação parecida: “Ali eu vivi aquela coisa... parecia que o teatro começava ali. A gente esticando aquele pano, a *sofrência*. Enfim... não sei dizer. A peça vinha de antes.”¹³⁵ (AMORIM, anexo C.) De fato, “a peça vinha de antes”, a potência desse espetáculo era proporcional ao tempo em que nos dedicávamos para que ele acontecesse. A gente demorava mais tempo preparando o espaço para a peça, do que propriamente o período que passávamos em cena, com nossos personagens. É ousado dizer que foi exatamente isso que nos transformou em um grupo teatral.

A temporada, no entanto, foi cheia de percalços. O espetáculo acontecia, como dissemos, ao ar livre, ao lado de um prédio residencial que por vezes se incomodava com os gritos da peça que acontecia embaixo. Não nos atentamos que ali, entre os paredões de um prédio, as ondas sonoras se propagariam e se amplificariam. O resultado foi que por diversas vezes, tivemos interferências desses moradores que, incomodados, com o “barulho” que invadia as suas casas, resolveram revidar. Algumas vezes, um morador nos xingava, mandando que nós, atores, calássemos a boca; outras vezes nosso percurso em cena era acompanhado por uma espécie de “raio laser”. Na época, era comum a venda de um brinquedo que consistia em uma caneta que emitia um laser verde. O divertimento do morador em questão era mirar a luz em nossos olhos, ou mesmo rodar com o laser em todo o cenário, atrapalhando nossa concentração. Uma outra ocasião, um morador resolveu acabar de vez com o suspense da peça e gritou para a plateia: “ela morre no final!” Tudo isso, no entanto, não nos desanimou. Afinal, para que a peça acontecesse todos os dias, tínhamos muito o que fazer. Lembro especialmente de um dia em que o tempo estava nublado, muito fechado e ainda assim resolvemos entrar em cena. Sim, a ideia do ofício, do ritual teatral, era de suma importância para nós. Saber que mesmo com o tempo instável, pessoas saíram de suas casas, pegaram trânsito, compraram ingresso para nos ver, era algo a ser levado em consideração. No meio do espetáculo, começou a chover. No início, poucos pingos de chuva e aos poucos, percebemos a plateia abrindo os guarda-chuvas. Tínhamos combinado que se começasse a chover, pararíamos a peça. Pela segurança dos atores e conforto da plateia. No entanto, pela própria estrutura da montagem, de um ritmo

¹³⁵ Idem.

vertiginoso, era quase impossível interromper o espetáculo. Como diz Sábato Magaldi, por ser a peça mais curta de Nelson e uma espécie de síntese da obra do autor, em *A Serpente*, a progressão dos acontecimentos é muito vertiginosa, com um ritmo cinematográfico que nunca perde tempo com delongas explicativas. “A tragédia carioca se manifesta na violência da paixão desencadeada até o assassínio final”.¹³⁶ (MAGALDI, 2004, p. 180) Para nós atores, mergulhados no fluxo do texto e da montagem, não havia nenhuma possibilidade e nem vontade de parar o espetáculo no meio. O palco ia ficando cada vez mais molhado e ainda assim, o público continuava concentrado, com seus guarda-chuvas abertos, sem sair do local. Em uma das passagens de cena, em que eu cruzava correndo o palco, aconteceu o que era de se esperar. Escorreguei e caí de costas no chão, com as pernas pra cima. O impacto foi tão grande que pensei por um momento se poderia levantar. Fiquei alguns segundos no chão, tentando entender o que teria ocorrido. Poderia ter sido um grave acidente, por sorte, foi somente um susto. Tomei fôlego, levantei e continuei. Mas já era impossível prosseguir. No meio de um monólogo de Alexandre Dantas, o diretor não teve outra opção senão interromper a narrativa. Para a nossa surpresa, aliás. Devolvemos o ingresso e demos a opção de o público voltar um outro dia. Mas a insistência da plateia em continuar a assistir ao espetáculo, mesmo sob chuva, nos mostra a potência do texto de Nelson e da nossa montagem.

¹³⁶ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004 P.180

Figura 21 - Matéria no Jornal O Globo – 07/08/1998

O GLOBO Sexta-feira, 7 de agosto de 1998

TEATRO

'A serpente', de Nelson Rodrigues, faz 20 anos com versão ao ar livre

Escrita há 20 anos, "A serpente" é a última peça — e a última das chamadas tragédias cariocas — de Nelson Rodrigues. Concisa, a história de Lígia e Guida (Priscila Amorim e Claudia Ventura, respectivamente), duas irmãs que juram nunca se separar e acabam disputando o mesmo homem, caiu como uma luva para o Teatro do Pequeno Gesto, que construiu um palco ao ar livre para apresentá-la nos jardins do Museu da República.

— Sempre perseguimos textos curtos e muito secos — diz Antonio Guedes, diretor do grupo. — "A serpente" investe numa das idéias fixas do Nelson, o sexo, que ele na verdade preferia chamar de amor.

As inseparáveis Lígia e Guida resolvem se casar no mesmo dia e passam a morar no mesmo apartamento. A primeira é casada com Décio (Marcos França), que nunca

chega a consumir o ato sexual, enquanto a outra, no quarto ao lado, vive uma eterna lua-de-mel com Paulo (Alexandre Dantas). Lígia se separa de Décio e Guida, para impedir que a irmã se mate, oferece o marido para uma única noite de amor.

— É aí que acontece o erro que vai contaminar a vida dos quatro — diz Guedes. — Há uma paixão entre as duas irmãs, como em "Vestido de noiva". Até a insinuamos, embora ela não seja nosso alvo principal. O que nos interessa é a tragédia. ■

Divulgação



PRISCILA AMORIM e Marcos França em cena: adultério move trama

Quando Liliane Xavier ficou curada, passou a dividir o papel com Claudia Ventura, o que acarretou num revezamento entre as duas atrizes. Claudia me conta em depoimento que como não participou da montagem original e nem dos dois meses de ensaio, foi aprendendo a dinâmica da peça durante a temporada.

“Guida entrou na minha história de uma maneira única. A atriz Liliane Xavier precisou ser substituída a apenas 4 dias da estreia. Eu estava fazendo a divulgação do espetáculo, não havia participado do processo de construção. Foi um susto, uma aventura, um mergulho profundo. Decorei texto e marcação sem poder questionar ou colaborar. Assim estreamos no Museu da República. (...) Construí a personagem guiada pelas indicações de *Tuninho*. As marcas foram detonadoras para os sentidos construídos. Como se todos os estímulos tivessem vindo de fora, de uma maneira formal: as palavras do Nelson, o desenho cênico do *Tuninho*. O jogo com os atores foi fundamental. Com eles aprendi o ritmo do espetáculo, entendi a relação estreita com o cenário de Doris e afinamos o

deslocamento de nossos corpos. A repetição do espetáculo foi o meu momento de criação. A cada dia uma descoberta: um olhar, uma reação da plateia, uma palavra dita de maneira diferente. A minha experimentação foi acontecendo no dia a dia da vida do espetáculo. E, graças ao processo de trabalho do *Tuninho*, que consiste em estar todos os dias conosco, anotando, corrigindo, questionando, problematizando, trocando sensações, foi possível aprofundar meu trabalho de construção da personagem.”¹³⁷ (VENTURA, anexo M)

O trabalho de Claudia, assim como de todo o elenco, rendeu elogios da crítica especializada. O crítico Lionel Fischer, da Tribuna da Imprensa, assistiu ao espetáculo já no fim da temporada no Museu e fez questão de destacar o trabalho da atriz:

“Espécie de thriller de amor e morte, o ótimo texto recebeu versão irretocável de Antonio Guedes. Lançando mão de uma dinâmica cênica de extrema nervosidade e progressivo clima de exasperação, o diretor cria uma encenação que sugere um combate – essa sugestão é reforçada pela agressividade das posturas, pela forma como o texto é articulado e também através de uma permanente troca de posições, quase sempre a partir das extremidades do palco e passando pelo centro. (...) Mas montagem tem vários trunfos adicionais. Um deles é a excelente atuação de todo o elenco. Neste particular, destacamos o vigo e a expressividade da performance de Claudia Ventura – sem dúvida uma das melhores atrizes de sua geração – e também o excepcional trabalho de Marcos França na pele do patético e virulento Décio.”¹³⁸

A temporada de *A Serpente* ficou em cartaz por dois meses nos jardins do Museu da República até dia 11 de outubro de 1998. Após esse tempo no Museu, migramos para o Teatro Glauce Rocha, no centro da cidade, em curtíssima temporada, de 6 a 21 de dezembro de 1998. Finalmente a peça seria agora encenada sob um teto, possibilitando uma iluminação mais eficiente, sem incomodar os vizinhos e sem as inconstâncias provocadas pelo tempo. Guedes fala sobre essa mudança em entrevista à Roberta Oliveira, em *O Globo*, em 4 de dezembro de 1998. “São duas situações diferentes que acabam influenciando o espetáculo. No Museu da República, a peça se integrava ao clima de sarau dos jardins. Já no Glauce Rocha, o fato de estarmos num teatro fechado faz com que o clima se torne ainda mais opressivo”. Embora tivéssemos tido uma ótima

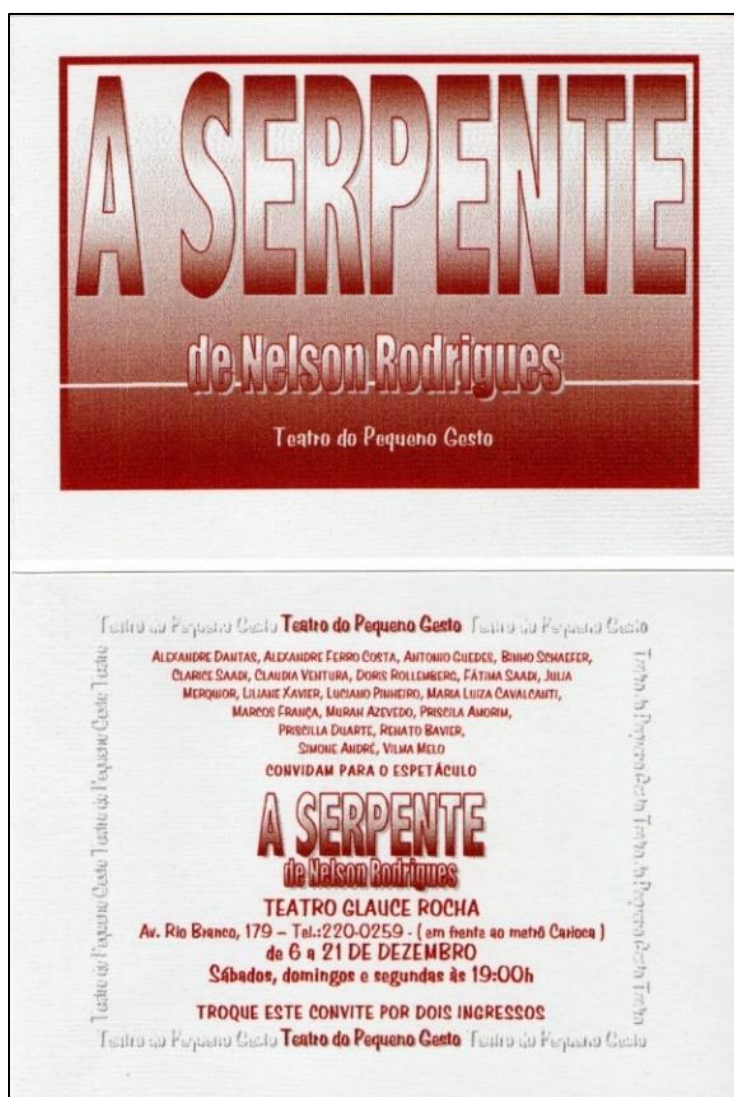
¹³⁷ Depoimento ao autor em 27/09/2021. Anexo M.

¹³⁸ FISCHER, Lionel. *Último texto de Nelson em versão irretocável*. Tribuna da Imprensa. 08/10/1998.

repercussão do trabalho, de uma crítica elogiosa de Lionel Fischer na Tribuna da Imprensa, talvez mesmo por ser executada ao “ar livre”, os dois principais críticos dos dois maiores jornais da cidade (O Globo e Jornal do Brasil) não tiveram interesse em ver a montagem em sua temporada de estreia. Muito provavelmente porque o Teatro do Pequeno Gesto ainda era visto como um grupo de pesquisa, o que de certa forma, afastava o público comum e a própria crítica dos grandes jornais, acostumada a cobrir espetáculos elaborados para um circuito mais comercial. Esse olhar sobre um certo academicismo do Pequeno Gesto pode ser visto no próprio subtítulo de uma matéria da mesma Roberta Oliveira, em fevereiro de 1999, quando diz que o “grupo de Antonio Guedes e Fátima Saadi deixa o circuito alternativo ao receber seis indicações para prêmios por duas peças”. (Segundo Caderno, O Globo. 20/02/1999) Portanto, podemos afirmar que foi a montagem de *A Serpente* que levou o grupo a um novo patamar, ao menos para a imprensa especializada. “Era um teatro de pesquisa, que tinha a intenção de trabalhar uma ideia, uma coisa para o público pequeno, restrito.” Com *A Serpente*, o interesse pelo grupo se modifica. “Era como se *A Serpente* tivesse abrindo a nossa pesquisa para um público mais amplo. (...) A companhia passa a ter visibilidade.”¹³⁹ (Guedes, anexo C).

¹³⁹ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

Figura 22 - Convite da reestrea de A Serpente no Teatro Glauce Rocha. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Talvez tenha sido essa visibilidade que fez com que o ator Sérgio Brito tenha tido interesse em assistir ao espetáculo em sua reestrea no Teatro Glauce Rocha, a convite do crítico Lionel Fisher. O entusiasmo de Sérgio ao assistir a nossa montagem foi fundamental para a carreira do espetáculo. O veterano ator fez questão de convidar personalidades, gente da classe teatral e foi a partir desse movimento que o crítico Macksen Luiz se rendeu e finalmente assistiu a uma de nossas sessões. Sérgio ainda nos convidou para fazer uma nova temporada no antigo Teatro Delfim, de sua propriedade, no Humaitá, o que para Guedes, foi uma surpresa. O diretor me conta em depoimento que antes de estrear a peça no Museu da República tinha levado o projeto da *Serpente* pra quase todos os teatros do Rio de Janeiro, inclusive o Delfim. Ao que Sérgio Brito,

vendo o projeto retrucou: “*Serpente*, no meu teatro, nem pensar!” Antonio me conta que se sentiu muito vitorioso ao perceber que o ator mudara de ideia ao assistir a sua encenação. (GUEDES, depoimento ao autor por telefone, em 09/02/022)

Essa resistência ao último texto de Nelson é compreensível. Não foram poucos os que consideraram o texto como uma obra menor. Sábato Magaldi em prefácio ao Teatro Completo de Nelson Rodrigues, diz que “o próprio tema, as falhas e a pequena duração, sintoma do fôlego menor, não permitem ver *A Serpente* como obra ambiciosa,” Para o crítico, a obra seria “produto de cansaço, em que somente alguns aspectos da sensibilidade (de Nelson) surgem aguçados.”¹⁴⁰ (MAGALDI, 1993, p.127) Macksen Luiz também corrobora com essa opinião em relação a peça. Embora tenha feito uma boa crítica da montagem do Pequeno Gesto, fez questão de em seu texto apontar o que, para ele, diz respeito à fragilidade do folhetim. Com o título “Uma abordagem viva de Nelson”, Macksen começa a sua crítica dizendo que quando Nelson escreveu a peça, “já demonstrava uma certa inapetência para a dramaturgia”. Diz que *A Serpente* mantém as mais profundas obsessões do autor. “Lá estão a dubiedade das relações entre irmãs (*Vestido de Noiva*), o determinismo nas decisões (*A Falecida*), a manipulação em relação ao sexo (*Os sete gatinhos*) e a morte como revelação de sentimentos (*O beijo no asfalto*).” No entanto aponta que “o tratamento desses temas-obsessão é um tanto mais esquemático”. Em seu texto, após escrever uma breve sinopse da peça, Macksen volta a demonstrar sua pouca simpatia pela mesma. “A extrema concisão do texto, que eventualmente se anula pelo derramamento do melodrama, torna evidentes as fragilidades dessa peça que apela bastante para as imagens do frasista e do autor de folhetim em detrimento da carga dramática e força expressiva do dramaturgo”. O crítico do JB elogia a encenação, apontando que “o diretor teve algum êxito em encontrar a correspondência desse ritmo interno da peça num espetáculo marcado pela secura de palavras ásperas” e termina fazendo um elogio ao elenco como um todo, que “está perfeitamente sincronizado com a proposta coreográfica do diretor, mesmo quando a movimentação se faz excessiva, afogando o sentido da palavra.” Finalizando mais uma vez com uma

¹⁴⁰ MAGALDI, Sábato, in *Teatro Completo: volume único. Nelson Rodrigues*. Nova Aguilar, 1993, p.127

crítica ao texto: “os atores demonstram nesta forma antirrealista de interpretação uma abordagem viva de uma peça um tanto frágil de Nelson Rodrigues”.

¹⁴¹(Macksen Luiz, em *Jornal do Brasil*, 19/12/98)

Como vimos, depois de assistir a nossa montagem de *A Serpente*, Sérgio Brito parece mudar de ideia sobre o texto. O ator que comandava um programa sobre teatro na antiga TVE chamado “Diário de Teatro” fez questão de dedicar um episódio de seu programa totalmente à nossa versão do último texto de Nelson. Nele, Sérgio deixa transparecer seu espanto com o espetáculo “extremamente marcado” e pede que Antonio explique sua encenação que, segundo ele, lembra “um jogo de xadrez”, totalmente marcado. Guedes: “é um jogo predeterminado. É um jogo que todo mundo percebe o que está desenhado previamente. Eu tento evitar que o acaso faça parte desse espetáculo. Tudo foi determinado antes, toda a movimentação foi determinada antes e eu espero que ela aconteça sempre em cada uma das apresentações. Eu trago esses movimentos marcados, mas eles se modificam quase completamente ao longo dos ensaios. Na verdade, eu trago uma base. É a forma que eu tenho pra já começar um diálogo com o ator. A partir dessa base, definida, desenhada, aí sim o diálogo com os atores começava a acontecer”.

No teatro Glauce Rocha, *A Serpente* ganha novos contornos. Estávamos sob uma caixa teatral, sem os sustos decorrentes da mudança de clima e algumas mudanças já se aplicavam em relação à experiência no Museu. A luz finalmente pode ficar mais desenhada. Com recortes para a janela que se apresentava ao fundo, por exemplo. Outra mudança foi a desistência da ideia ilustrativa das bacias de água. Após o acidente comigo, a água em cena foi descartada. Guedes lembra que ao ir para o Teatro Glauce Rocha, precisaria dar um jeito de não encharcar o palco todos os dias. “Comecei a fazer o que fiz com os pés: pensei na real necessidade de manter essa ideia. Comecei a acha-la um pouco como a ideia inicial do cenário, a cama. Era uma ilustração de uma culpa que já estava presente nos diálogos e na movimentação ansiosa da marcação”.¹⁴² (Guedes, anexo D)

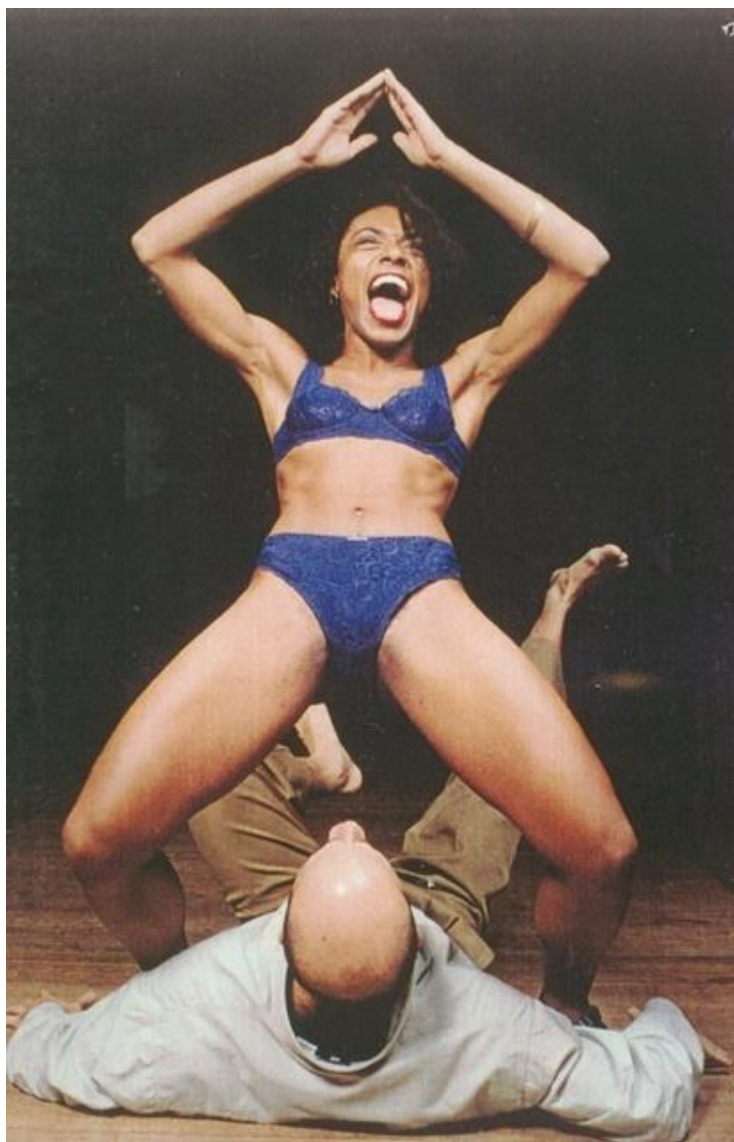
¹⁴¹ LUIZ, Macksen. *Uma abordagem viva de Nelson*. *Jornal do Brasil*. 19/12/1998.

¹⁴² Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo D.

No Glauce Rocha, começamos a experimentar o que seria a recepção de uma obra de Nelson para um “público comum”, pouco acostumado a ir ao teatro, o que para nós ficaria mais evidente nas viagens pelo Brasil. Se na temporada do Museu, atraímos pessoas ligadas à cultura, frequentadores de um centro cultural, interessadas na pesquisa do Pequeno Gesto, ao montar um Nelson no centro do Rio de Janeiro, pensávamos em atrair um outro tipo de público. A sessão acontecia às 19h, no meio do caos de um fim de ano no centro da cidade. Sabíamos que teríamos de convencer àquelas pessoas que estavam de saída do trabalho, cansadas, a caminho de suas casas, a entrar num teatro pra ver uma tragédia. Como fazer isso de um modo suave? Guedes nos reuniu e nos convenceu que precisávamos “filipetar”. Ou seja, distribuir filipetas/folders com informações sobre a peça, que dariam direito a um desconto no ingresso. A peça tinha o valor de ingresso de dez reais, com a nossa filipeta, o nosso espectador pagaria metade, cinco reais. Durante uma semana fizemos esse trabalho, de distribuir filipetas uma hora antes da peça começar sem que víssemos um resultado quantitativo no número de ingressos vendidos. Tivemos de “apelar” um pouco. Colocamos na frente do teatro uma grande foto comigo e Vilma Melo – Décio e a Crioula em uma cena completamente sexualizada, explorando a perversidade de que sempre acusaram Nelson. Afinal, ele mesmo dizia: “Minha obra toda gravita em torno de – “sexo, sexo, sexo”. Sendo isso verdade, qual o inconveniente? Já disse que não vejo como qualquer assunto possa esgotar-se e muito menos o sexual.”¹⁴³ (RODRIGUES, Folhetim n.7, 2000, p.12)

¹⁴³ RODRIGUES, Nelson. *Teatro Desagradável*. Revista Folhetim nº 07. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

Figura 23 - Vilma Melo e Marcos França. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Desta feita, vimos o público aumentar significativamente. Além disso, confesso ser o autor de uma ideia pra chamar a atenção dos transeuntes, quase patética, mas que revela o quanto que nós, atores, naquele fim de milênio, tínhamos de lutar para colocar público em nossos teatros. Cheguei mais cedo no camarim, sentei na bancada e esbocei uma letra. A memória não me permite lembrar de toda a composição, mas ao menos quatro estrofes são muito presentes. Criei o “Repente da Serpente”. Todos os dias, íamos pra sacada do teatro. Eu, Alexandre Dantes e Claudia Ventura cantávamos os versos improvisados, convocando os transeuntes a entrarem no teatro, enquanto Vilma

Melo, Priscila Amorim e Antonio Guedes, distribuíam as filipetas pra quem passasse na rua:

“Ô amigo se apresente,
Que teatro não faz mal
Venha ver nossa Serpente
Custa só ‘cinco real’

Duas irmãs que se adoram
E dividem o mesmo homem
Quando ‘elas menos esperam’
É aí que o bicho come...

Uma negra assanhada
Muito linda e indecente
De uma forma inusitada
Faz subir nossa Serpente

Ô amigo, não se acanhe
Se o repente é bem modesto
Mas a Companhia é grande
Teatro do Pequeno Gesto”

Não posso afirmar se foi a composição ou não, mas a partir daquele movimento, o público melhorou consideravelmente. Hoje um tanto risíveis, essas lembranças me fazem pensar sobre o quanto precisávamos nos desdobrar pra fazer teatro no Rio de Janeiro naquele fim de década. Num tempo pós ditadura, ainda engatinhando numa democratização do país, sem qualquer política cultural e quaisquer investimentos na área teatral, a estratégia era conquistar o público de todas as maneiras possíveis, mesmo apelando para estratégias um tanto quanto incomuns.

É importante dizer que Nelson ocupou um lugar único no contexto cultural brasileiro: o de autor maldito. Angela Leite Lopes diz que Nelson era odiado por muitos. “Para os conservadores, seu teatro é imoral, povoado de incestos e de

obsessões mórbidas. Para os liberais, para a esquerda inclusive, é um teatro reacionário, que só fala de paixão, esquecendo os determinantes sociais e políticos que regem a vida dos indivíduos”¹⁴⁴ (LOPES, 2007. p.34). Fazer Nelson, pra mim, um ator que nasceu em 1969, no pior momento da ditadura, era um ato de resistência. O ato de fazer teatro já seria um movimento nesse sentido. Contra tudo e todos, contra um panorama que não nos dava qualquer perspectiva de um futuro, estar em cena era pura rebeldia.

Na nossa temporada de *A Serpente* no Glauce Rocha, descobrimos que Nelson ainda era, aos olhos de um público pouco acostumado a ir ao teatro, um autor desagradável. Na cena da morte de Guida, a plateia tinha uma reação pura, de espanto e quase todas as noites ouvíamos um “ohhh!” de exclamação quando Paulo atirava sua mulher da janela. Do mesmo modo, minha cena com Vilma Melo provocava risos nervosos, assobios quando a atriz entrava de roupas íntimas em cena. Estávamos dizendo, com nossas falas e gestos: isso aqui é a vida real! Não é o que ocultaram de vocês durante todos esses anos.

Durante a temporada fui elaborando meu Décio, em sua energia patética, ridícula. Um tarado que só se permite ser feliz em sua perversão. Em meu monólogo desenhei gestos que se repetiam todas as noites. Variações em minha voz, ora grave, ora desafinada, que mostravam a insegurança do personagem. Meu Décio andava aos pulos pelo palco, como um animal descontrolado, com a língua pra fora, babando. A cabeça quase sempre baixa, a coluna nunca ereta. Era um bicho, um sujeito como queria Nelson, maravilhosamente teatral. Eu não o julgava, apenas deixava vir à tona o que havia de patético em mim. Nelson dizia considerar legítimo unir elementos atrozes, fétidos numa composição estética e que qualquer um poderia extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas: “Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de vaidade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros

¹⁴⁴ LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!”¹⁴⁵ (Rodrigues, 2000, p. 13)

Meu Décio era asqueroso, mas também poético, porque ali, dentre todos os personagens de *A Serpente*, era o único a exercer a liberdade de viver sem culpa, juntamente com a sua Crioula. Naquele momento do Brasil, após décadas de cerceamento, tudo o que precisávamos era de liberdade. E nossa *Serpente*, era a vontade de gritar desejos, ainda que eles fossem para muitos, desagradáveis. O espetáculo finalizou aquele ano de 1998 com três indicações ao Prêmio Shell, o mais importante reconhecimento da classe teatral carioca e mudaria pra sempre a história do Pequeno Gesto e a minha própria história como ator.

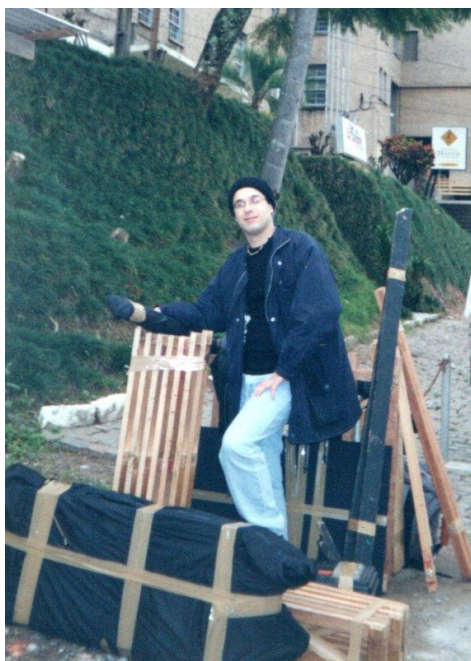
2.3 – A descoberta de muitos Brasis

2.3.1 – Para ver outras paisagens

DAS VIAGENS

O encanto de viajar está na própria viagem.
A partida e a chegada são meras interrupções num velho
sonho atávico de nomadismo¹⁴⁶.
(QUINTANA. 1987, p.99)

Figura 24 - Marcos França com parte do cenário de *A Serpente*. Acervo pessoal do autor.



¹⁴⁵ RODRIGUES, Nelson. *Teatro Desagradável*. Revista Folhetim nº 07. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000, p.13

¹⁴⁶ QUINTANA, Mario. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987, p.99.

Em 1999, começamos o ano com mais uma temporada de *A Serpente*, agora no Teatro da Faculdade da Cidade (Antigo Teatro Delfim), no Humaitá, a convite de Sérgio Britto. Um dos muitos teatros que desapareceram da cidade do Rio de Janeiro. A temporada, de 9 de março até 28 de abril, às terças e quartas, horário alternativo, foi de relativo sucesso, como indicam os borderôs da época e Sérgio Britto, por fim, se convenceu que a mesma *Serpente* que ele jurou jamais entrar no seu teatro era umas das mais impactantes obras de Nelson. Após essa terceira temporada seguida, era chegada a hora de fazer as malas e pegar a estrada. Nossa primeira parada foi no 32º Festival Internacional de Londrina, numa das poucas vezes em que não subi no palco para fazer a peça, sendo substituído pelo diretor. Em Londrina, primeira experiência fora do Estado do Rio, a montagem do Pequeno Gesto teve ótima repercussão, como evidencia a matéria do jornalista Humberto Slowik:

“Menos preocupados em evidenciar a força da palavra, o Teatro do Pequeno Gesto, do Rio de Janeiro, se aventurou pelo universo de Nelson Rodrigues em *A Serpente*. O cenário simples (um quadrado vermelho demarcava o espaço da ação, e o único elemento de cena era a reprodução de uma janela) já dava pistas que os cariocas subiriam ao palco para deixar muita gente de queixo caído. Com bela movimentação de cena e sem qualquer intenção de inventar em cima dos personagens rodrigueanos, o quinteto de atores emocionou ao segurar a onda forte das irmãs Guida e Lígia.” (Gazeta do Povo, 27/04/1999)

A apresentação no FILO foi no dia 24 de abril, um sábado. Após a viagem, o grupo retornou para a última semana de temporada no Teatro Delfim, antes de seguir para João Pessoa, onde novamente fui substituído por Antonio Guedes. Aqui cabe um breve parêntese: (na época, eu trabalhava na TV Escola, como apresentador de vários programas do canal e por conta de uma agenda já definida pela emissora não pude acompanhar o grupo nessas duas viagens para Londrina e João Pessoa. Essas duas vezes em que deixei de fazer a peça foram muito caras ao diretor Antonio Guedes e aqui faço uma *Mea Culpa*, pois essas substituições, às pressas, especialmente a de João Pessoa, foram, segundo o próprio diretor, dramáticas, a ponto de ele desistir da carreira de ator. Guedes esqueceu parte do texto do Décio durante a apresentação, o que o obrigou a improvisar, deixando os outros atores perdidos em cena. Após esse dia, jurou nunca mais pisar no palco.) Confesso, pois, ser o único responsável por Antonio Guedes abandonar a carreira de ator. Após esse episódio, traumático para o

diretor, fiz de tudo pra nunca mais deixar o grupo desamparado. Mas nossa agenda estava lotada e não tínhamos tempo de respirar, conforme o leitor pode observar no cronograma abaixo feito na ocasião. Já no dia seguinte da fatídica apresentação em João Pessoa, o grupo seguiu direto para Recife e eu pude enfim, me encontrar com o elenco. Começava a nossa aventura na segunda edição do Palco Giratório por oito cidades do nordeste, numa experiência única que contarei no próximo item deste capítulo.

Figura 25 - Cronograma da viagem. Anotações de Antonio Guedes. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.

CRONOGRAMA				
□ LONDRINA				
■ EQUIPE: ANTONIO / CLAUDIA / PRISCILA / ALEXANDRE / VILMA / ALEX / SIMONE				
DI A	HOR A	TRANSP ORTE	OCUPAÇÃO	QUEM
22/4	21:15	Ônibus comum	PARTIDA	Antonio / Claudia / Alexandre / Simone / Alex / Priscila / Vilma
23/4	21:15	Ônibus leito	PARTIDA	
23/4	20:00		ABERTURA	TODOS
24/4	8:00		MONTAGEM / APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS
25/4	?	Avião	RETORNO	Claudia / Alexandre / Simone / Vilma
25/4	?	Ônibus	RETORNO	Priscila / Alex
□ JOÃO PESSOA				
■ EQUIPE: ANTONIO / CLAUDIA / PRISCILA / ALEXANDRE / VILMA / ALEX / BINHO				
DI A	HOR A	TRANSP ORTE	OCUPAÇÃO	QUEM
29/4	8:00	Avião	PARTIDA	Antonio / Claudia / Alexandre / Binho / Alex
30/4	8:00	Avião	PARTIDA	Priscila / Vilma
30/4	8:00		MONTAGEM / APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS
01/5	TOD O DIA		LIVRE	TODOS
01/5	NOIT E		ENCERRAMENTO	TODOS
02/5	TOD O DIA		LIVRE	TODOS
03/5	TOD O DIA		LIVRE	TODOS
04/5	?		PARTIDA PARA RECIFE	TODOS menos ALEX
□ CIRCUITO SESC				
■ EQUIPE: ANTONIO / CLAUDIA / PRISCILA / ALEXANDRE / VILMA / MARCOS / BINHO				
CIDADE	DIA	OCUPAÇÃO	QUEM	
RECIFE	4/5	LIVRE	Talvez todos menos Antonio	
RECIFE	5/5	MONTAGEM	TODOS	
RECIFE	6/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
CARUARU	7/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
GARANHUNS	8/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
ARCOVERDE	9/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
	10/5	TRANSITO	TODOS	
PETROLINA	11/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
	12/5	TRÂNSITO	TODOS	
CRATO	13/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
JUAZEIRO DO NORTE	14/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
	15/5	TRÂNSITO	TODOS	
FORTALEZA	16/5	APRESENTAÇÃO / DESMONTAGEM	TODOS	
	17/5	RETORNO AO RIO	TODOS	

Mas aquele ano seria de muito trabalho. No segundo semestre fizemos outra pequena turnê, agora através da FUNARTE, a Fundação Nacional de Artes, órgão criado em 1975, que atualmente em seu site se define como uma instituição “cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país.”¹⁴⁷. Embora seja importante lembrar que no governo atual, a FUNARTE foi deslocada para a pasta do turismo, visto que o Ministério da Cultura foi extinto em 2019 por este desgoverno encabeçado por um presidente que fomenta diariamente um desprezo pela

¹⁴⁷ <https://www.gov.br/funarte/pt-br/acesso-a-informacao-lai/institucional/institucional>

cultura e pelos artistas nacionais. Mas ainda em 1999, havia alguma boa vontade do governo em divulgar espetáculos pelo país, embora nem sempre as iniciativas fossem proveitosas. O projeto “Funarte na Cidade”, mesmo tendo o objetivo de descentralizar e levar espetáculos para fora do eixo Rio-São Paulo, era muito pouco eficiente e com diversos problemas em sua execução.

Figura 26 - Matéria Correio Brasiliense. 19/07/1999.

ALÉM DE TEATRO, PROGRAMAÇÃO INCLUI RECITAIS E ESPETÁCULOS DE DANÇA E MÚSICA

A SERPENTE ABRE PROJETO DA FUNARTE

André Augusto
Especial para o Correio

Espalhar cultura pelo país. Esse é o principal objetivo do projeto *Funarte na Cidade*, realizado há quatro anos. A estuina montada este ano é um pouco maior do que a dos anos anteriores, o que vai privilegiar uma plateia maior, em diversos locais do país.

O projeto, dividido em vários circuitos, traz à cidade programação (ver quadro) que deve manter atividade na Casa do Teatro Amador até novembro. O espaço foi escolhido pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal. “A Funarte é responsável pela escolha dos grupos que participam do projeto. Depois disso é feita parceria entre a instituição e a Secretaria de Cultura da cidade ou estado que recebe o projeto e cada uma fica responsável por definir o local onde as apresentações vão acontecer”, explica Lívia Ramos, do Departamento de Artes Cênicas da Funarte.

De acordo com Lívia, foi lançado edital no ano passado, determinando o que seria necessário para que os grupos se inscrevessem, respeitando as três categorias (música, teatro e dança). “Quem definiu os participantes foi o presidente da Funarte, baseado nos critérios indicados no edital, como premiações do espetáculo, currículo das companhias, repercussão de público e crítica, entre outros”, afirma.

Quando a temporada brasiliense do *Funarte na Cidade* terminar, deve seguir para Curitiba e, em seguida, para Caxias do Sul. A primeira companhia a entrar em cena é o Teatro Pequeno Gesto, do Rio de Janeiro, em cartaz até hoje com montagem de *A Serpente*, de Nelson Rodrigues.

PEQUENO GESTO
A companhia fluminense foi criada em 1991, para a montagem da peça *Quando nós mortos despertarmos*, de Henrik Ibsen. Hoje, o Teatro do Pequeno Gesto estrutura-se como companhia de repertório (que oferece espetáculos, oficinas e palestras), além de editar revista trimestral de ensaios sobre teatro, o *Folhetim do Teatro do Pequeno Gesto*.

A Serpente é o último texto de Nelson Rodrigues. Um *thriller* de amor, traição e morte, escrito há 20 anos. A tragédia conta a história de duas irmãs que se casam no mesmo dia, tendo relacionamentos completamente diferentes com os maridos. Para impedir o suicídio da irmã (que nunca chegou a consumir seu casamento), Guida oferece seu marido por uma noite. Esse “empréstimo”, dá origem a um grande ciúme entre as duas e ao enredo da peça.

A montagem de *A Serpente* recebeu três indicações para o Prêmio Shell 98: melhor direção, melhor atriz e melhor trilha sonora. Além de trazer o espetáculo para os palcos da cidade, o Teatro do Pequeno Gesto realiza mais duas atividades na cidade: debate com os profissionais de teatro locais e lançamento da revista, já na quinta edição.



PRÓXIMAS ATRAÇÕES

Mandinga, com a Cia. Área de Dança (RJ)	5 e 6 de outubro
Hoby Dick, com Rodrigo Matheus (SP)	9/10
Cristiano Alves (Clarineta)	
Ronal Silveira (piano) e Peltier (Violoncelo)	15/10
Como Nasce Um Cabra da Peste, com Grupo Agitada Gang (PB)	16 e 17/10
Purkey, com MP5 Casa Produções Artísticas (RJ)	22 e 23/10
Duo Barbieri e Schmeitner (violão)	5 de novembro
Abismo de Rosas, com Osum Inatê Produções (BA)	6 e 7/11
Visões, com a companhia Vacilou Dançou (RJ)	15 e 16/11
Tudo no Timing, com Os Privilegiados (RJ)	18 e 19/11

Grupo Teatro do Pequeno Gesto encena última peça de Nelson Rodrigues na Casa do Teatro Amador

Durante o mês de setembro daquele ano, visitamos três cidades com *A Serpente*. Nossa turnê começava em Brasília - DF, passava por Curitiba - PR e terminava em Caxias do Sul - RS. O “Funarte na Cidade” se definia à época como um projeto que “consiste na circulação de espetáculos de teatro, dança e música de alto nível, apresentados por grupos de todo o país, selecionados através de edital de inscrição” (programa Funarte na Cidade – Caxias do Sul). Tivemos experiências distintas em cada um desses lugares, como podemos constatar no relatório apresentado por Antonio Guedes após o fim das apresentações para a própria Funarte.

Em Brasília a apresentações foram nos dias 18 e 19 de setembro, ambas na Casa do Teatro Amador, hoje Teatro Plínio Marcos, um espaço projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, na época, sem qualquer estrutura para receber

espetáculos. Lembro que não havia caixas de som no local e que o equipamento de luz era bastante precário.

No dia seguinte, pegamos um avião para fazer as duas sessões em Curitiba, no Teatro Guairinha. Nos dias 20 e 21 ocupamos o teatro da capital paranaense, tendo mais uma vez uma boa recepção por parte do público. Mais uma vez, o jornalista Humberto Slowik deixa em matéria suas impressões elogiosas a respeito da montagem:

“Ao contrário de querer inventar sobre uma obra quase perfeita – iniciativa que, na maioria dos casos, gera verdadeiros monstros teatrais – o diretor Antonio Guedes coloca a vida destes personagens como se fosse a coisa mais normal do mundo, mantendo a intenção que Rodrigues tinha de não criticar situações e atos. Sem querer forçar a barra no tom de questionamento das relações sociais (caminho que o texto de Rodrigues até oferece), consegue criar um espetáculo contundente, e de um lirismo raramente visto nos palcos nacionais. Porém, *A Serpente* não teria o efeito que tem sobre as plateias se não tivesse as fortes performances de seu elenco. Cláudia Ventura e Priscila Amorim encantam pelas nuances que conferem às duas irmãs, ao mesmo tempo que vão às raias do desespero em certas cenas, se empenham pelos meandros da complicada relação promovendo um duelo entre grandes atrizes. Alexandre Dantas e Marcos França, apesar de aparecerem em menos cenas, seguram suas funções, enquanto Vilma Mello tem aparição luminosa como a mulata de corpo escultural com a qual o marido impotente mostra serviço.” (Gazeta do Povo, 18/09/1999)

Nossa última parada pelo FUNARTE NA CIDADE, foi em Caxias do Sul, lugar que nos recebeu de maneira exemplar. Fizemos o espetáculo no Teatro São Carlos nos dias 29 e 30 de setembro e nossa última apresentação daquele circuito nos deixou esperançosos de que o projeto continuaria nos anos seguintes, o que não aconteceu. No entanto, em relatório enviado à FUNARTE após as apresentações, o diretor Antonio Guedes explicava a importância do projeto para a circulação de espetáculos pelo país:

“O Projeto Funarte na Cidade é de fundamental importância, principalmente considerando a dificuldade de viajar por um país tão grande. As pequenas e médias produções – normalmente responsáveis pela discussão a respeito das possibilidades artísticas que o teatro oferece – pelo seu porte e possibilidades de alcance de público espontâneo, obviamente não podem arriscar viagens pelo país. Este Projeto vem preencher esta lacuna possibilitando o estabelecimento de um diálogo entre as produções teatrais, questionando uma ideia que considero irreal, que é a da existência de uma área culturalmente mais rica (Rio e São Paulo) e de uma área mais pobre (o restante do país). Esta diferença sinaliza apenas que, como no eixo Rio-São Paulo há maior número de espetáculos, cresce a probabilidade de que,

entre eles, haja um número expressivo de bons espetáculos; acreditamos, no entanto, que há espetáculos de qualidade desenvolvidos em todo o país. Por isto, o Projeto Funarte na Cidade é fundamental, porque ao propiciar que o país poderá se conheça melhor, possibilita o reconhecimento de que se faz teatro de qualidade em quase todo o Brasil. O Funarte na Cidade precisa continuar e se fortalecer. Entretanto, é de fundamental importância que as Secretarias de Cultura percebam a relevância deste Projeto e compreendam o quanto podem capitalizar o Projeto em seu benefício, lidando de forma profissional com cada Companhia Teatral que chega à cidade e lidando politicamente com relação ao evento. O Projeto Funarte na Cidade tem tudo para despertar o interesse de todos os envolvidos: Funarte, Secretarias e Grupos teatrais têm muito a lucrar com a iniciativa. Seja politicamente, seja financeiramente, seja culturalmente. Quanto mais depressa os envolvidos nesta parceria perceberem isto, mais forte e indispensável o Projeto se tornará." (Carta de Antonio Guedes para a FUNARTE).

Figura 27 - Programa Funarte na Cidade – Caxias do Sul. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



FUNARTE NA CIDADE
De 22/09 a 29/11/99 nos palcos da cidade
IMPRESSO

MÚSICA

Dia 22 de setembro, às 21h, na Sociedade de Cultura Musical
CONCERTO DUO FLAUTA E PIANO
Omar Fadul - Flauta, Eduardo Boechat - Piano

OMAR FADUL - FLAUTISTA
Carlos Omar Fadul iniciou seus estudos aos 12 anos e atualmente cursa a Escola de Música da UFPE, licenciando-se em Flauta sob a orientação do Prof. Eduardo Monteiro.
Integrante do Grupo "Tremor", que conta também com os violonistas Celso Ramalho e Eduardo Catto, faz constantes apresentações dentre as quais pode-se destacar recitais no Clube Natal, no Clube Militar, Teatro do Colégio Santa Mônica e Casa da Cultura Higienina.
Participou da Panfletagem da Música Brasileira de 1980, onde fez a "première de "Monogramas", peça para flauta, cordão e piano de Jorge Amado Nunes.
É ativo comentarista, atuando em diversas formações.
Nela Orquestra Sinfônica da Escola de Música tem a oportunidade de se apresentar em importantes espetáculos, entre os quais a montagem da ópera "Der Freischütz", de Carl von Weber.

EDUARDO BOECHAT - PIANO
Iniciou seus estudos de piano com o Prof. Edir Boffelli em 1982, continuando com o Prof. Emerson Caputi até 1990.
Em 1993, ingressa no Curso de Graduação da Escola de Música do UFRJ, passando a estudar com o Prof. Odir de Medeiros até o ano de 1997 e posteriormente com o Prof. Nelson Cordeiro.
Em 1997, foi finalista do Concurso Nacional de Piano Lorenza Fernandez, classificando-se em quarto lugar.
Em 1998, foi selecionado no concurso para solista da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ/RS.
Participou da temporada 99 da ORSEM, apresentando-se com o Concerto N°2 para piano e orquestra de Rachmaninoff, como prêmio do concurso do ano anterior.

PROGRAMA:
1º Parte - Flauta e Piano
Franz Schubert - Sonata para Arpeggione em Lá menor D. 821
2ª Parte - Piano Solo
Robert Schumann - Fantasia Opus 17 em Dó Maior

MÚSICA

Dias 29 e 30/09, às 21h, no Teatro São Carlos
A SERPENTE, de Nelson Rodrigues
Direção de Antonio Guedes

O espetáculo "A SERPENTE" já foi apresentado no Rio de Janeiro e participou de diversos eventos em várias cidades do País. Recebeu indicações para o Prêmio SHELL nas categorias: Melhor Diretor, Melhor ator e Melhor atriz/atores.
Antonio Guedes é Diretor Teatral formado pela UNIRIO e Mestre em Comunicação Cultural pela UFPE. Atua de diretor importante espetáculos e leituras dramatizadas, desde 1986. Já ministrou diversos cursos e oficinas, por todo o Brasil, assim como participou de 13 diferentes leituras e Montagens de teatro, coordenando com espetáculos, ministrando oficinas, participando de comissões julgadoras e de equipes de produtores.

TEATRO

TEATRO PEQUENO GESTO
Enunciou a sua existência, através da Associação, Vila Maria, Alexandre Dantas, Marcos França. A Cia foi criada em 1991, ocasião em que apresentou "Quando Nós os Motos Despertamos", de Henrik Ibsen. Em 1992, realizou o histórico Teatro Dourado da Casa Pacheco Carlos Magno, fechando o ano anterior. Em 1993, encenou "O Alarcão" de Fernando Pessoa e "Valsa Nº 4", de Nelson Rodrigues. Após temporadas no Rio, partiu em busca de interlocutores, por outros Estados. Em 1994, apresentou-se em Tucuruí, Minas Gerais, Senjeiro e Rio Grande do Sul. Em 1995 e 1997, envolveu um projeto de oficinas itinerantes, tendo ministrado cursos e aulas ao longo do país. Hoje, atua como uma companhia de repertório que oferece espetáculos, oficinas e palestras, além de editar uma revista quadrimestral de ensaios sobre teatro.

Esta experiência de circulação, a meu ver, só se daria de modo satisfatório através do projeto Palco Giratório, do SESC Nacional. Este projeto sim, foi se aperfeiçoando ao longo dos anos, estabelecendo uma dinâmica de intercâmbio de saberes entre grupos teatrais e fomentando formações de plateia em todo o

país. O Pequeno Gesto participou de várias edições do Palco, percorrendo diversas cidades do Brasil, porém a que nos marcou profundamente, foi uma certa viagem pelo Nordeste naquele fim de século.

2.3.2 – À procura do Brasil

Foi numa das salas do Museu da República, durante os intervalos de *O Tiro Que Mudou a História*, montagem de Aderbal Freire-Filho, que ouvi de Domingos Oliveira algo que jamais esqueci. O personagem de Domingos era Benjamim Vargas, o polêmico irmão de Getúlio e, no meio do espetáculo, Domingos fazia um monólogo, tomando um conhaque (real), numa cena antológica que durante a temporada foi se ampliando devido às improvisações do ator. Em seu texto, Benjamim Vargas, o Bejo, versava sobre sua paixão pela boemia, pela noite, pela roleta e também falava das suspeitas de que seria ele, o mandante do atentado da rua Toneleros que culminou na crise institucional que levaria ao suicídio do presidente. Era quase meia hora de um texto improvisado em que Domingos encantava a plateia bebendo, quase de fato embriagado, numa das cenas mais belas do espetáculo. Eu fazia três cenas na peça do Aderbal. Uma bem no começo do espetáculo, outra no meio que simulava a última reunião ministerial e uma terceira já no fim do espetáculo quando do alto das escadarias do Palácio do Catete, eu cantava uma linda composição de Nico Nicolaiewsky. A “Canção do Sol” falava dos mistérios daquele palácio e invocava os fantasmas daquele lugar, assim como a Senhora Morte, personagem de Gisele Fróes, que em um lindo vestido branco em breve chegaria aos aposentos de Getúlio. A letra e a melodia da canção ainda guardo na memória:

Canção do sol

Um cantor, no alto da escadaria.

*O brilho dos vitrais
é o reflexo e muito mais
do sol ardente do Brasil.*

*(Como o cavalo de Tróia
Entra a luz da claraboia
No palácio enclausurado.)*

*Nesta noite os palhaços
No palácio e seus espaços
Conquistados com seus passos
Anunciam os convidados.
Salões de fantasmas
Onde vivem os desterrados
Onde mortais aparecem
À procura do Brasil*

*O brilho dos vitrais
é o reflexo e muito mais
do sol ardente do...*

A canção terminava e deixava em suspenso o que iria acontecer – o suicídio de Getúlio que era encenado no quarto real do presidente, na mesma cama onde ele se matou e com a própria arma histórica, cedida pelo museu e utilizada pelo ator Claudio Marzo. Após o tiro, Paulo José que vivia o ministro Osvaldo Aranha entrava no quarto, apanhava um envelope na cabeceira e lia a famosa carta testamento de Getúlio Vargas.

Todas essas lembranças me vêm pelo fato de que, antes da minha última cena, quase em todas as sessões, eu tinha tempo de subir à sala onde Domingos Oliveira estava concentrado e ouvir dele as melhores aulas de teatro que um jovem ator pode ter. Numa dessas aulas, ele me disse: Saiba, “poeta” (era assim que o Domingos me chamava), que todo teatro é um ato de amor e que todo teatro é um ato político. Ele não estava falando exatamente da nossa peça, o *Tiro Que Mudou a História*, um texto sobre um dos episódios mais marcantes da história política do Brasil. Domingos queria me alertar para o nosso papel diante do mundo, para nossa responsabilidade como artistas; para que aquele jovem ainda engatinhando no teatro soubesse da grandeza de sua profissão. Domingos

sempre defendeu que o teatro tem o tamanho da vida¹⁴⁸ (OLIVEIRA, 1987, p.8) e confesso que demorei um pouco para entender esse propósito, o que aconteceu após as viagens de *A Serpente* pelo Brasil. Só então pude constatar em como a arte pode ser transformadora, um encontro com a *pólis* e um ato de amor, como professoralmente me alertava o diretor e dramaturgo.

Essas “aulas” de Domingos me vêm agora pois quero falar do momento em que constatei a força política do teatro. Momento esse que se dá quando começo a desbravar o país, com *A Serpente* do Pequeno Gesto. O Palco Giratório estava em sua segunda edição. Era um projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, desenvolvido pelo SESC, desde 1998. A montagem de *A Serpente*, do Teatro do Pequeno Gesto, foi convidada a percorrer oito cidades do Nordeste entre Pernambuco e Ceará. Foram sessões em auditórios precários, em salões de clubes esportivos, numa viagem exaustiva onde o grupo passava dezenove horas trabalhando ininterruptamente e que nos deixou marcas profundas.

2.3.3 – Uma viagem fantástica

O dia não havia amanhecido completamente quando entramos no micro-ônibus que funcionou naqueles dias como a nossa segunda casa, visto que passávamos mais tempo dentro dele do que propriamente nos hotéis em que pernoitávamos. Estávamos em Arcoverde/PE e nosso destino era Petrolina, no interior do Estado. O motorista nos alertou:

“São quase sete horas de viagem. Mas não é aconselhável pararmos.”

“Sete horas, sem nenhuma parada?”

“Só em casos de muita necessidade. Nada de pararmos na estrada.”

“Por que?”

“Bem, estamos na região popularmente chamada de Polígono da Maconha. Um local extremamente violento, perigoso. Aqui não é seguro parar.”

Nosso pequeno ônibus estava abarrotado de materiais, visto que levávamos junto nosso cenário. Pra chegar nas cadeiras, tínhamos de pular as treliças de madeira que compunham a estrutura pensada por Doris Rollemberg

¹⁴⁸ OLIVEIRA, Domingos. *Do Tamanho da Vida; reflexões sobre o teatro*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. P.8

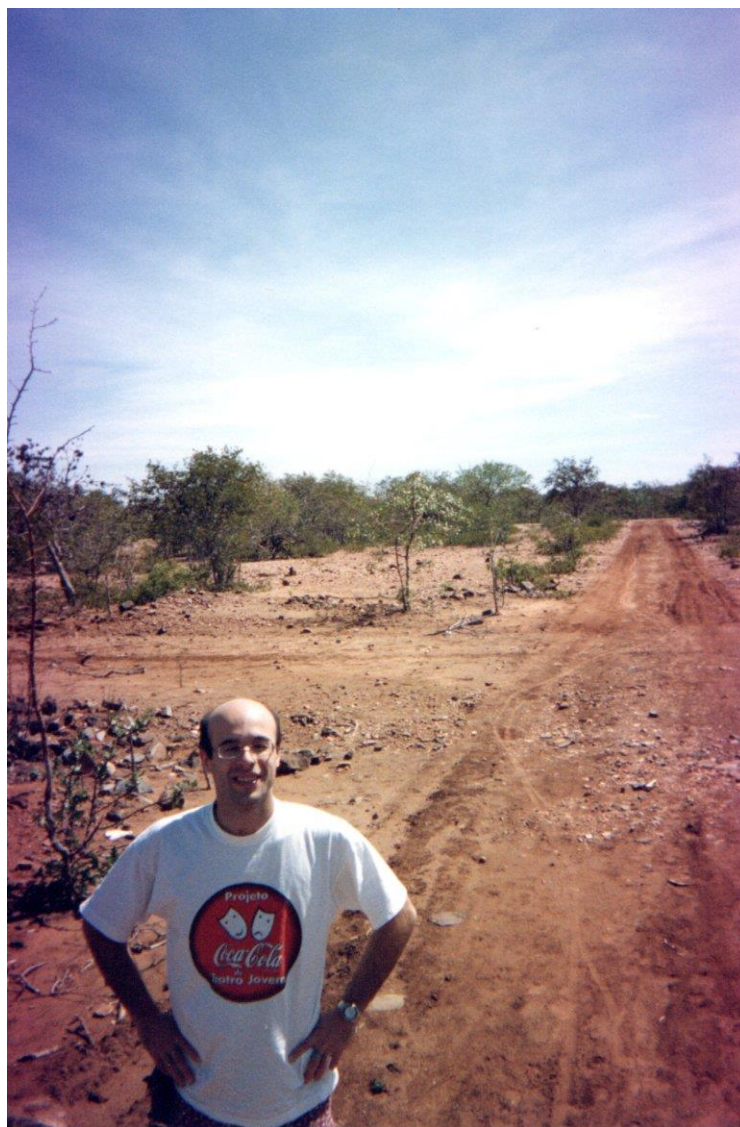
que viajava parcialmente encaixada, para nos poupar um pouco do trabalho de juntá-las a cada montagem. Pela janela, só víamos cactos, arbustos espinhentos, árvores de pequeno porte e troncos retorcidos. De vez em quando surgia uma tenda com carnes salgadas penduradas num varal, pegando sol. Um boi magro no meio do caminho. Um sujeito de bicicleta enxugando o suor do rosto. A viagem prosseguiu durante sete horas, com duas únicas paradas no meio da estrada. Uma para um integrante descer e improvisar um banheiro no meio dos cactos e outra para abastecermos e fazer um lanche. No postinho de gasolina, o menino nos pediu uma carona. “É até a minha casa, não é longe.” Lembro bem do menino. Ele tinha ido ao posto comprar alguns suprimentos, já que o estabelecimento funcionava também como um mini mercado. Seguimos com ele por meia hora numa estrada onde se via nada de um lado e nada de outro. Tão somente a vegetação rasteira, típica da caatinga do sertão pernambucano. De repente, o menino nos avisa. “É aqui, tio.” “Aqui? Onde? Qual a referência?” Pro nosso olhar de estrangeiro dentro de nosso próprio país, não havia nada que identificasse a casa daquele menino. Nem um poste, nem uma árvore, uma cerca, nada. Somente a secura do sertão. “Tem certeza que é aqui, garoto?” “Sim, tio. Aqui tá bom. Valeu.” Ele desceu com um sorriso, agradeceu e sumiu entre os pequenos arbustos no meio do nada.

Figura 28 - Estrada entre Arcoverde e Petrolina/PE. Foto: Marcos França. Acervo pessoal do autor.



Mais que uma turnê teatral, aquela viagem do Palco Giratório parecia um exercício de conhecimento. Uma tomada de consciência. Um despertar. No meio daquela viagem, um menino surge e desaparece no meio da vastidão do sertão, como num conto fantástico. A vontade era levar ele até em casa, deixar na porta, mas precisávamos continuar. Foi ali, no meio do sertão pernambucano, um Brasil que eu desconhecia começou a se descortinar perante meus olhos.

Figura 29 - Marcos França. Na única parada que fizemos no meio da estrada. Acervo pessoal do autor.



“Saiba poeta, que todo teatro é político e que todo teatro também é um ato de amor.” As palavras de Domingos ecoavam em meus ouvidos durante a travessia. Era pra isso que eu estava ali. Pra fazer política. Aos poucos fui tomando consciência do meu lugar, do meu propósito. Pode parecer ao leitor um tanto romântica essa descrição, mas é assim que hoje, no dilatar do tempo, que me chega essa experiência. Como um despertar. Fazer política. Ser político. E falo de política aqui pela ideia de ajuntamento, de reunião. Pois levar o teatro pra lugares em que somente a telenovela chegava, era de fato, um ato político. Ato que provocava uma reunião, uma assembleia, um coletivo em torno de um único propósito. Denis Guénon diz sobre isso em seu texto “A exibição das palavras”:

“O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza de reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem.”¹⁴⁹ (GUÉNOUN, 2003, p.15)

Durante os dias que atravessamos o estado de Pernambuco até subir pro Ceará, fomos contemplados por um Brasil plural. E provocávamos, como não poderia deixar de ser, ajuntamentos. Gente que se reunia pra ver não somente uma peça de teatro, mas pra se alimentar de um fazer artístico e trocar com a gente. Esse público, heterogêneo, nos foi apresentado pelo projeto do Palco Giratório, que tinha como compromisso, “criar uma alternativa para a criação de espetáculos produzidos por grupos ou companhias independentes, desenvolvendo o intercâmbio cultural entre as diversas regiões do país (...) tem como filosofia a abertura de espaços para experiências cênicas que trilham vias contrárias ao senso comum, estimulando e ampliando a educação dos sentidos de artistas e espectadores.”¹⁵⁰ (CRUZ, Sidney, ano não informado, p.80) Uma oportunidade de conhecer outras facetas de um país que jamais conheceríamos se dependêssemos apenas dos incentivos governamentais que inexistiam na época. Em contrapartida, o Projeto do Palco, tinha como propósito a formação de uma plateia em sítios onde não existia o hábito de frequentar o teatro e onde nem mesmo o teatro chegava. Ao convocarmos esse público para essa congregação, esta assembleia, estávamos sim, provocando uma atividade política, pelo fato desse ajuntamento se reconhecer como um coletivo. Volto a citar Guénon quando diz que:

“O público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da

¹⁴⁹ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do Teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. 2003, p.15.

¹⁵⁰ CRUZ, Sidney. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Editora Dantes/SESC. Sem ano de publicação. P.80

aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como um sonho, uma comunidade.” (GUÉNOUN, 2003 p.21)¹⁵¹

Nossa percepção era exatamente essa. De uma gente ávida por consumir arte, por se ver, por se reunir em torno de um evento e se reconhecer como comunidade. Ao chegar nas cidades, nós éramos vistos quase sempre como estrangeiros ou mesmo como intrusos, àqueles que chegavam na aldeia provocando estranhamento e curiosidade. No entanto, esse sentimento logo se dissipava após as apresentações, quando éramos convidados pelo público a conhecer sua comunidade, a praça, esse lugar de pertencimento ao qual estávamos sendo inseridos. Havia, pois, uma troca, um reconhecimento mútuo, e em poucas horas, fazíamos parte daquela comunidade. Denis Guenoun diz que é assim que a atividade política se dá, por uma espécie de “eleição”, sendo os atores convocados como membros da comunidade. Ou seja, como se o palco fosse ocupado por uma fração dessa comunidade em consequência de uma espécie de delegação. “Ele entra na assembleia pelo ato – político – da representação. Acontece com frequência, desde o início do teatro, que o ator seja um estrangeiro, que viaje. Isto não o exclui da comunidade. Pelo contrário. O momento do teatro na cidade é o convite a esta narrativa e a este narrador, estrangeiros.” (GUÉNOUN, 2003. p.27) À vista disso, era como se a cada apresentação fossemos convidados a fazer parte desse coletivo. E ousou dizer que foi essa troca, essa interseção, que nos transformou. Cada um de nós, saiu dessa experiência levando parte desses lugares, parte dessa gente em sua bagagem artística e emocional.

Sidney Cruz, diretor teatral, gestor cultural, que elaborou o projeto do Palco Giratório, explica em seu livro “Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas”, que o objetivo era exatamente esse ao criar o seu projeto.

“O compromisso do SESC ao realizar o Palco Giratório é o de criar uma alternativa para a circulação de espetáculos produzidos por grupos ou companhias independentes, desenvolvendo o intercâmbio cultural entre as diversas regiões do país. O projeto tem como filosofia a abertura de espaços para experiências cênicas que trilham vias contrárias ao senso comum, estimulando e ampliando a educação dos sentidos de artistas e espectadores.

¹⁵¹ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Rio de Janeiro: 2003. Ed. Teatro do Pequeno Gesto, p.80

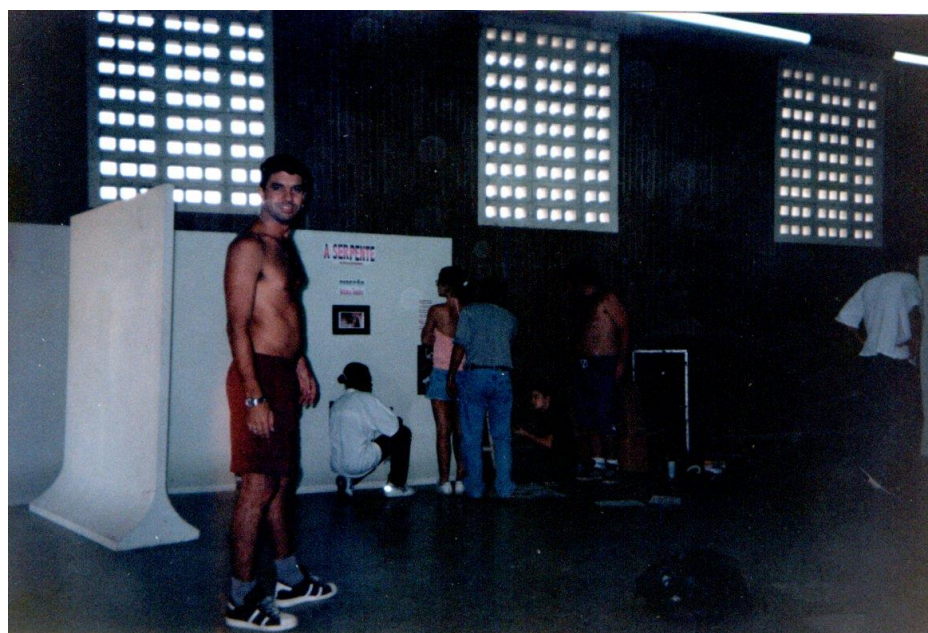
A formação de plateias em artes cênicas não tem nada a ver com massificação. Passa ao largo de toda e qualquer tentativa de padronização, de imposição de modelos. Por isso, buscamos no conjunto do companhias e espetáculos integrantes do Palco Giratório a diversidade e a convivência das diferenças nas pesquisas de linguagem. Melhor é dizer que formar plateias é isso mesmo: um ato cultural no plural; a pluralidade como valor de troca; a busca por relacionamentos plenos em processo, resultados cênicos e espectadores heterogêneos.

Em suma, o Palco Giratório é um projeto criado com a intenção de aproximar artistas das artes cênicas e espectadores das várias regiões do país.” (CRUZ, Sidney. Ano não informado, p. 80.)

Como vimos, nossa viagem começou em Londrina, passou por João Pessoa antes de seguir para o Nordeste, no Circuito SESC. No “Palco” percorremos 8 cidades. Em Pernambuco saímos de Recife e visitamos Caruaru, Garanhuns, Arcoverde, Petrolina. No Ceará, fomos pra Crato, Juazeiro do Norte e terminamos nossa jornada em Fortaleza. Cada uma dessas cidades teve suas particularidades. Em minha memória já desgastada pelo tempo lembro dessas algumas experiências e o impacto delas no grupo.

Em Garanhuns montamos a peça em uma espécie de galpão. Chão de cimento, com as pernas da coxia improvisadas com painéis de exposição brancos. A acústica era péssima, com nossa voz ecoando a cada fala. Tínhamos de gritar para nos fazer ouvir. Alexandre Dantas lembra desse episódio no programa da peça que fizemos em 2012, treze anos depois: “Um dia a gente chegou num galpão, não tinha como grampear o tecido do cenário no chão, que era de cimento. Então, em vez de o grupo de abater, muito pelo contrário: nós encaramos aquilo como um desafio e dissemos ‘vamos lá!’. Usamos fita adesiva pra prender o tecido no chão e construímos uma caixa de teatro dentro do galpão, tudo improvisado. No final, as pessoas vinham nos agradecer, emocionadíssimas, porque tudo levava a crer que não ia dar certo, que faríamos de qualquer jeito. Mas não, fizemos tudo com capricho.” (Programa da peça, 2012)

Figura 30 - Alexandre Dantas diante das pernas improvisadas com painéis de exposição em um galpão em Garanhuns. Foto: acervo pessoal do autor.



Em Crato – CE, fizemos num auditório com pé direito muito reduzido. Tivemos de adaptar o cenário para que coubesse, retirando algumas treliças e adaptando-o para o local. Como não havia coxia, nossa passagem de um lado a outro do palco era feita atrás da janela do cenário feita por Dóris Rollemberg. Porém o espaço entre o chão e a base da janela ficou com cerca de cinquenta centímetros. Não havia como atravessar o palco e para que o público não nos visse, tínhamos de literalmente rastejar atrás do cenário, nesse espaço exíguo, para conseguir ir de uma coxia a outra.

Em Juazeiro do Norte – CE, tivemos a exata noção da nossa invasão e do estranhamento que causávamos. Antonio Guedes lembra que quando chegamos na cidade, a produção local sugeriu um lugar pra gente se apresentar: um cinema bem velho, há muito tempo desativado, empoeirado e com um cheiro de mofo terrível. Guedes disse: “aqui não dá pra fazer, vamos arrumar outro lugar.” Nos levaram então para um auditório de uma escola estadual, sem ar condicionado, ventiladores de teto e janelas laterais abertas para a rua, de um lado e de outro do salão. Montamos nossa estrutura toda. Levantamos o cenário, esticamos os cabos de aço pra colocar os refletores, ligamos a mesa de luz. Ainda durante a montagem, um acontecimento inusitado nos surpreendeu, como conta Claudia Ventura no programa da peça, já em 2012, sobre esse dia: “A

gente estava montando o cenário, de tarde, e aí um menino perguntou: ‘o que vocês estão fazendo?’, e nós respondemos: ‘estamos montando as coisas pro teatro’. E o menino: ‘o que é teatro?’” Para nós foi um choque de realidade. “Nunca esqueci aquele menino. Acaba sendo uma pergunta tão filosófica... e ali era tão concreta. O que é essa vida real que não é real? E é um espetáculo muito popular, uma história muito popular, então o público se metia no meio da cena, dava palpite: ‘ele não vale nada! Não fique com ele não!’ Era uma tribuna.” - lembra a atriz.

Quando enfim começou o espetáculo, já na primeira cena, no momento em que Décio diz pra Lígia “vai-te pra puta que te pariu!”, a plateia vibrou. Assobios, gritinhos. Mas nada comparado ao que ainda estava por vir. Como as janelas ficavam abertas pra rua, foi se juntando um grupo que do lado de fora do salão se pendurava nas janelas, empolgados para assistir ao tal “evento”, beijo na boca, palavrões e cenas picantes. Um foi chamando o outro e aos poucos uma pequena multidão foi se acotovelando pra ver aquela peça “desagradável” ou mesmo obscena das janelas. Na minha cena com Vilma Melo, aquela energia toda explodiu. Como já vimos a Crioula entrava de calcinha e sutiã, rebolando, sambando, como num transe. A plateia (de dentro e fora do auditório) explodiu. Eles vibravam como se fosse um gol final de Copa do Mundo. Muitos gritos, assobios. Binho Scheafer reduziu a luz de cena, mas não adiantou. Era como se estivéssemos liberando toda uma energia represada, uma emoção calada durante anos naquela gente. Eu tive medo, confesso. As pessoas batiam nas grades das janelas, num misto de raiva e excitação. O público estava totalmente descontrolado e não havia o que fazer. Terminamos a cena quase no escuro. Ao sair pra coxia, comentei com Vilma: o que foi isso? Estávamos tremendo.

No entanto era o preço a se pagar pela formação de uma plateia. Ao fim do espetáculo, não fizemos a cena extra de Décio e Crioula. Nos agradecimentos, Guedes subiu ao palco conosco e falou com a plateia, repreendendo-a, pedindo respeito aos atores. Hoje, com o distanciamento necessário, vejo que o público ali foi, de certa forma, uma vítima das circunstâncias. Apanhado de surpresa, sem nenhum preparo para o que iriam assistir, a reação da plateia foi de espanto, ou mesmo de incômodo, como se houvesse uma invasão de nossa parte. Provavelmente, o teatro desagradável de Nelson Rodrigues foi demais pra eles naquele momento e para que isso não

acontecesse, demandaria um trabalho anterior para o que eles haveriam de experimentar. Porém, tudo isso se deu num momento que o Palco estava sendo elaborado, como me disse Guedes em entrevista: “Ali, fazia parte de um momento em que o Palco Giratório estava começando a se estruturar. Eles, certamente, devem ter corrigido isso depois, porque as pessoas apareciam do nada, sem saber o que iam ver. E como era uma peça super sexualizada desde o princípio... Quando a Vilma entrava em cena o Binho abaixou a luz pra abaixar a onda, porque a coisa estava descontrolada desde o início. Mas eu acho que o Palco Giratório resolveu isso depois, tentando preparar a plateia para o que ia assistir. O que aconteceu ali foi muito casual.”¹⁵²(GUEDES, anexo C)

Guardo essas experiências como um momento de conscientização do meu papel como artista. E peço licença aqui para abrir um pequeno parêntese. Em sua última entrevista para o jornalista Narceu de Almeida Filho, em 1979, Vinicius de Moraes fala de uma viagem que fez com o escritor Waldo Frank pelo Nordeste e do impacto que esta teve em sua vida. Disse o poeta: “essa viagem com o Waldo Frank representou para mim, em um mês, uma virada. Saí um homem de direita e voltei um homem de esquerda. Foi o fato de ter visto a realidade brasileira, principalmente o Nordeste e o Norte, aquela miséria espantosa, os mocambos do Recife, as casas de habitação coletiva na Bahia, o sertão pernambucano, Manaus. A barra me pesou mesmo.” (Entrevista: Revista Ele e Ela, 1979)¹⁵³

Lembro de Vinicius, poeta que já levei ao palco, pois a minha percepção foi exatamente a mesma. Eu, ao contrário dele, já era um homem de esquerda, nascido em 1969 no pior da nossa ditadura, tendo vivido a mesma, assim como a sua abertura difícil, através de uma anistia que empurrou para baixo do tapete nossos piores erros. Eu conhecia parte do país, mas a realidade brasileira se descortinou pra mim somente a partir dessa viagem com o Palco Giratório. Vi um Brasil desigual, porém de uma riqueza única. Um país cheio de contradições e completamente diverso daquele que eu conhecia em meu quintal da Zona Sul carioca. Naquele fim dos anos noventa, antes pois da eleição do pernambucano Luiz Inácio Lula da Silva, o Nordeste ainda carregava o estigma de ser o local da

¹⁵² Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

¹⁵³ Disponível em <https://www.revistabula.com/369-a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes/>

seca, da fome, do êxodo rural, o local sem oportunidade, sem chance para milhares de brasileiros que precisavam se deslocar em busca de emprego e uma vida digna. Essa percepção mudou, quando voltei com o mesmo Palco Giratório em 2008 pra algumas cidades do Nordeste com minha peça sobre o compositor Antonio Maria. Vi um Brasil completamente transformado pelas iniciativas da esquerda, do Partido dos Trabalhadores. Vi, para minha surpresa, um nordeste agora orgulhoso e potente, ciente de seu lugar e de sua força.

Figura 31 - Marcos França em frente ao Arcoverde Palace Hotel. Foto: Acervo pessoal do autor.



Foi uma viagem “espiritual”, eu costumava brincar quando falava dessa minha primeira incursão ao sertão brasileiro. Tudo ali poderia nos afastar, no entanto, ao contrário, tudo nos uniu e fortaleceu. Guedes conta no programa do Festival Pequeno Gesto, em 2001, que teve a mesma impressão.

“Convidados para uma série de apresentações no Nordeste, não tive dúvidas: o grupo se dissolveria após a empreitada de apresentar – às vezes em auditórios precários que necessitariam de uma transformação total para serem chamados de teatros – 10 espetáculos em 15 dias. Eu tinha certeza: o cansaço, as brigas... o convívio diário e exaustivo faria aparecerem as diferenças pessoais e cobranças dos que trabalhavam mais em relação aos que trabalhavam menos... enfim, eu estava absolutamente certo de que no fim da viagem não seria mais possível trabalhar com este grupo... ao menos não com todos ao

mesmo tempo... Após estes 15 dias, juntos 19 horas por dia (não nos restavam mais do que 5 horas de sono por noite), para a minha surpresa, voltamos fortalecidos. Exaustos, mas contentes.” (Guedes, 2001, programa Festival Pequeno Gesto)

A viagem com o Palco nos fez selar um compromisso entre nós, como coletivo. Foi ali que, para além do título, viramos de fato uma Companhia de Teatro. E logicamente, fez selar um compromisso comigo mesmo. De que jamais subiria no palco sem um porquê. Me fez entender meu papel como artista, confirmou meu ato político de ajuntamento e congregação. Ou como diz Fábio Ferreira na orelha de apresentação do livro já citado de Sidney Cruz: “o Palco Giratório atuou e segue atuando como uma usina que transforma e amplia os efeitos transformadores do teatro na sociedade, fazendo com que artistas encontrem suas consciências artísticas na viagem ao Brasil profundo e sua diversidade intensa.” De minha parte, nada mais certo. Foi uma tomada de consciência. E ousou dizer, transformou minha atitude como artista para sempre.

2.4 – Retomar, reencontrar, reencenar, representar – 15 anos depois.

Sete anos se passaram desde a última vez que pisei no palco interpretando Décio. Em março de 2005 fizemos *A Serpente* em Minas Gerais, através do projeto Caravana Funarte, levando o espetáculo para Itaúna, no Teatro Vania Costa e para Belo Horizonte, no Teatro Alterosa. Tudo levava a crer que seriam nossas últimas apresentações. Estávamos envolvidos com outros projetos. Eu, Claudia Ventura e Alexandre Dantas fazíamos parte de um novo coletivo criado por mim e Joana Lebreiro e estávamos às voltas com nosso espetáculo musical “Antonio Maria – a noite é uma criança!” que vinha fazendo muito sucesso. O primeiro de uma trilogia musical que fizemos com o Núcleo Informal de Teatro. Priscila Amorim se dedicava a sua carreira de dubladora e Vilma Melo trabalhava dando aulas e em outras produções. Em 2006, Antonio Guedes virara professor titular da Escola Nacional de Belas Artes, da UFRJ, dividindo seus afazeres de diretor com a vida acadêmica. O Pequeno Gesto continuava produzindo novos espetáculos, porém agora mais focado no novo grupo de jovens atrizes que havia chegado por ocasião da montagem de *Medéia*

(2003). Portanto, parecia pouco provável reunir o elenco da *Serpente* para um novo projeto.

Qual não foi a minha surpresa quando, no início daquele 2012, Guedes me ligou para fazer uma sondagem. Havia uma possibilidade de fazermos *A Serpente* novamente. A Funarte havia lançado um edital por ocasião do centenário de Nelson Rodrigues; o “Prêmio Funarte Nelson Brasil Rodrigues: 100 anos do Anjo Pornográfico/2012”, com o objetivo de selecionar 17 produções de todo o país que dessem conta de reunir em um festival todas as peças do dramaturgo, no mês de sua efeméride, agosto.

O Festival “A gosto de Nelson – 100 anos do Anjo Pornográfico” foi realizado nos teatros Dulcina e Glauce Rocha, ambos no centro do Rio de Janeiro, apresentando de forma cronológica a obra do autor. Não sabíamos se o Pequeno Gesto seria selecionado, porém, tínhamos plena certeza que nossa montagem permanecia muito atual, o que atestava a qualidade do nosso trabalho. Naquele momento, como já contei anteriormente, o núcleo de atores que fizeram *A Serpente* tinha se pulverizado. Tivemos algumas discussões, desentendimentos, vontades de trilhar um caminho próprio e nos afastamos como não poderia deixar de ser. Algo comum e compreensível para a história de um grupo que conviveu exaustivamente por tantos anos. Guedes me ligou e perguntou se eu toparia voltar com a peça, mesmo com tudo o que passamos. Minha resposta foi categórica: “*A Serpente* e o Pequeno Gesto são maiores do que uma eventual indisposição minha com um ator ou atriz. Faz parte da minha história. Quero fazer!”

Guedes e todos nós sabíamos da potência da nossa montagem, mas será que todos topariam uma nova aventura? Para nossa surpresa, a resposta positiva foi comum a todos nós que fazíamos parte do elenco. Sendo assim, todos tiveram o mesmo sentimento de que a memória de estar em cena, fazendo algo que se ama, é maior do que qualquer desavença. Guedes me conta dessa retomada em entrevista:

“Eu sou um viciado em edital. Apareceu esse edital. Diante de tudo, diante de nossas brigas, desavenças, desencontros e tal, resolvi sondar a todos: dá pra fazer? É possível fazer? Só me interessa fazer se for com o mesmo elenco. Fazer a mesma montagem. Se não for a mesma, eu não vou nem apresentar como proposta. E aí vocês todos toparam. Rolou um “claro!” geral. E aí eu fiquei um pouco nervoso porque eu não sabia se quinze anos depois a parada funcionava ainda. Nem se eu

gostava ainda. Uma coisa é ver o vídeo, vendo o vídeo você dá uma jogada pro passado. Agora, ver no concreto... Aí pensei: bem, tem o cenário, fica esse... A trilha sonora é minha... A minha dúvida era se a dinâmica do espetáculo funcionava. E a gente foi para o primeiro ensaio, depois que ganhamos o edital, e eu estava muito nervoso, sem lembrar de nada. Levei um computador com um DVD pra gente ficar conferindo as marcações porque a ideia inicial era montar o espetáculo exatamente como era antes. E será que eu vou gostar disso? Foi super impressionante, pois eu não mudei nada. A única coisa que foi mudada foi o figurino, que as meninas pediram... já que o original era uns vestidos curtinhos... (...) A sensação de retomar o espetáculo foi a de nunca ter me separado dele. Foi muito engraçado porque quando vi que as marcações eram perfeitas, eu pensei: eu não tenho o que mexer. As mexidas foram feitas naquela época. Tiramos bacia, pezinho. Mas sendo com o mesmo elenco, não há o que modificar. A gente amadureceu o espetáculo por muito tempo. A gente amadureceu de um jeito que não envelheceu, isso foi uma surpresa. Foi muito emocionante. Retomar não somente o espetáculo, mas uma época, de uma forma muito legal.”¹⁵⁴ (GUEDES, anexo C.)

Retomar, retornar. Embora a paixão nos guiasse naquele momento, todos estávamos apreensivos com o que poderia acontecer. Será que conseguiríamos, que lembraríamos as marcas? Que nosso corpo corresponderia à nossa memória? Aqui cabe retomar o conceito de *traço*, de que fala Josette Féral no já citado artigo *A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos*. Féral divide esses *traços* em “*saturados*” (mais perto do espetáculo terminado) e “*lacunares*” (pistas que os diferentes criadores do espetáculo são convidados a seguir ou pelas quais eles podem ser inspirados). Tudo o que tínhamos sete anos depois da última apresentação de *A Serpente* eram *traços saturados* como um DVD, fotos do cenário e figurino e a nossa memória, falha e distinta para cada um de nós, ou seja, lacunas que precisariam serem preenchidas, *traços lacunares*. Para a remontagem de *A Serpente* seria preciso acessar todos esses traços, e do mesmo modo, descobrir todos os outros que desapareceram, ou seja, “*traços ausentes, apagados, rasurados*”. Só assim, conseguiríamos ter acesso ao nosso percurso artístico e de certa, forma, retomá-lo. Como juntar esses *traços*? Féral diz que a genética da encenação teatral está apenas na memória dos atores e criadores e nas gravações de vídeo e que os *traços* “são como *marcas d’água* que aparecem por transparência e deixam zonas translúcidas através das quais

¹⁵⁴ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

passa a luz. Elas nos permitem ler o documento de uma outra maneira”. (FÉRAL, 2013, p.572)¹⁵⁵.

Portanto, para além das marcas e do que os arquivos físicos, *saturados*, nos permitiriam ver e acessar, havia algo invisível a que se buscar. Algo que somente cada um de nós poderia guardar: a nossa memória individual. Féral diz que “o campo de análise genético não é apenas o campo dos documentos arquivados visíveis, mas, também, dos invisíveis, apagados, que apenas a memória ou a observação podem identificar.” (FÉRAL, 2013. P., 573)

Seria preciso, pois, a junção dessas memórias, o interpelar destas, o embate de nossas reminiscências para que a gênese de *A Serpente* fosse acessada e que as *marcas d'água* do espetáculo se tornassem visíveis. Naquele momento éramos cinco atores pesquisadores, buscando a gênese de uma obra, sem saber ao certo o que encontraríamos além do que nos indicavam aqueles arquivos *saturados*. Arquivos esses já bem conhecidos e que por isso, nos causavam certa apreensão. Passados sete anos desde a nossa última apresentação, éramos outros, com outras questões como artistas, com outros corpos e até mesmo com memórias distintas sobre o que havíamos vivenciado. Um desafio que não sabíamos como cada um enfrentaria.

Rio, 13 de agosto de 2012. O primeiro ensaio foi marcado na nossa sede, uma antiga fábrica de tecidos no Rio Comprido, Rio de Janeiro. O jornalista Pedro Florim captou esse momento, de nosso reencontro, no programa que fizemos para essa retomada: “No galpão do Teatro do Pequeno Gesto, no Rio Comprido, o grande tecido vermelho do cenário já está esticado – ou quase. Alexandre Dantas confere o beiral da janela, vê se está firme. Claudia Ventura prova o novo figurino e faz uma piada. O resto do elenco chega aos poucos. Priscila Amorim, numa espécie de transe, caminha sobre o vermelho do cenário e sorri devagar. Marcos França está com cara de cansado, Vilma Melo dá uma gargalhada. Está tudo pronto para o primeiro ensaio da *Serpente* em oito anos – o primeiro ensaio aconteceu há quinze.” (programa da peça, 2012)

¹⁵⁵ Féral (Université Paris III Sorbonne Nouvelle – Paris, França), J. (2022). *A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos*. Revista Brasileira De Estudos Da Presença, 3(2), 528–538. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158>

Eu chegara das aulas da faculdade de cinema, que cursava de manhã. Tive tempo de fazer um breve lanche e ir para o ensaio. Estava realmente cansado. Ver àquelas pessoas todas era um misto do prazer do reencontro com uma certa apreensão pelo que viria. Como disse anteriormente, nossa intensa convivência tinha desgastado algumas relações, e estar ali era por paixão à montagem e tudo o que ela significava pra todos nós. Porém, não sabíamos o que aconteceria. E de fato, o primeiro ensaio foi um bastante complicado, truncado, difícil. Vimos o vídeo, tínhamos o texto na ponta da língua, mas ao tentar responder a algumas marcas, estas simplesmente não aconteciam. Nosso corpo não respondia àqueles movimentos que na gravação e na nossa lembrança, pareciam tão simples de serem executados. No entanto, já no segundo dia, nossos corpos pareciam ter retomado uma memória que sequer suspeitara ter ainda, e o quebra-cabeça da memória foi tomando forma, como Guedes lembra bem: “No primeiro dia de ensaio, foi um caos. No segundo dia de ensaio, vocês lembraram todas as marcações. Muito impressionante isso. Veio inteiro o espetáculo. Sem ritmo, mas com as marcações corretas. Isso me impressionou muito. Esse pessoal do corpo fala de memória corporal... esse negócio é de verdade! Funciona mesmo!”¹⁵⁶ (GUEDES, anexo C.)

Para cada um de nós, era muito importante estar ali, com aquelas pessoas, naquele mesmo cenário, fazendo aquele texto. Sim, *A Serpente* marcou profundamente nossa história, nossa carreira e era como se fosse um compromisso não somente com a Companhia e com a montagem, mas para com o próprio Teatro. E para isso, seria necessária uma completa disponibilidade. Precisávamos desse retorno, desse “*reenactment*”, como para entender nosso percurso como artistas. Na entrevista que Pedro Florim fez com o grupo no primeiro dia de ensaio em 2012 e publicada no novo programa da peça, o jornalista colhe alguns depoimentos que deixam entrever a como esse reencontro mexeu com todos nós, ao perguntar do sentimento de reestrear o espetáculo:

“Eu me sinto emocionada. Quando eu entrei aqui, para reensaiar o espetáculo, meu coração bateu forte! Um encontro com tempos bons, antigos, bacanas, com pessoas que curti muito. A gente mal se cruza, então é bom estar de volta” (Priscila Amorim)

¹⁵⁶ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

“A *Serpente* foi uma peça que marcou a carreira de todos nós. Em mim, houve uma mudança de olhar para a carreira, então, resgatar esse começo é muito interessante. Você volta a imaginar o que você pensava do teatro naquela época, o que você imaginava para a sua vida quinze anos atrás. Acho que cada um tem uma história de vida, e acho que são cinco histórias de sucesso, cada um batalhando, trabalhando no teatro, e quinze anos ficaram pelo caminho. *A Serpente* profissionalizou, talvez, a gente. No meu caso, acho que ela me fez olhar o teatro com muito mais seriedade.” (Marcos França)

“Acho que muito por conta das nossas viagens, que não eram fáceis... a gente passava muito tempo junto, e isso fez com que a gente se fortalecesse enquanto companhia, fez com que a gente entendesse que teríamos que ser nosso próprio produtor. Isso foi ficando claro na cabeça de cada um e acho que por isso a gente se mantém até hoje, por isso os cinco formaram uma carreira. Também acho que *A Serpente* foi importante para uma geração, acho que marcou uma época. Esse tipo de espetáculo que a gente faz, com a linguagem que gente fez, com a força que a gente tinha quinze anos atrás. *A Serpente* que nós fizemos mudou muita coisa no olhar de quem assistiu. Ela é atual. Vejo hoje espetáculos nos quais eu enxergo *A Serpente*. De uma forma revisitada, claro, mas isso significa que nossa montagem foi um divisor de águas, para nós e para as pessoas que nos assistiram.” (Vilma Melo)

“É uma oportunidade muito legal, né? Fazer um espetáculo que você gosta de fazer, que você já gostava de fazer na época, acreditava na qualidade dele, e quinze anos depois você olhar e dizer: ‘ah, mas ele pode ser melhor!’. Pra o ator, poder fazer novamente o espetáculo com as mesmas pessoas, é um exercício maravilhoso.” (Alexandre Dantas)

“Tem também uma questão corporal, que eu acho um grande desafio, que é ser capaz de executar com seu corpo quinze anos mais velho as mesmas ações; tem uma curiosidade se a gente vai dar conta disso. Ao mesmo tempo (...) fazer uma revisão da forma como você interpretava, do jeito que você entendeu essa ou aquela frase. Isso é muito bacana, poder fazer essa revisão. (...) ao mesmo tempo é tão maluco que quando a gente começou a passar o texto, veio tudo, veio do jeito que a gente falava, uma música natural, e eu disse ‘que esquisito! Eu não falaria assim hoje em dia.’ É muito interessante e muito emocionante também”. (Claudia Ventura)¹⁵⁷

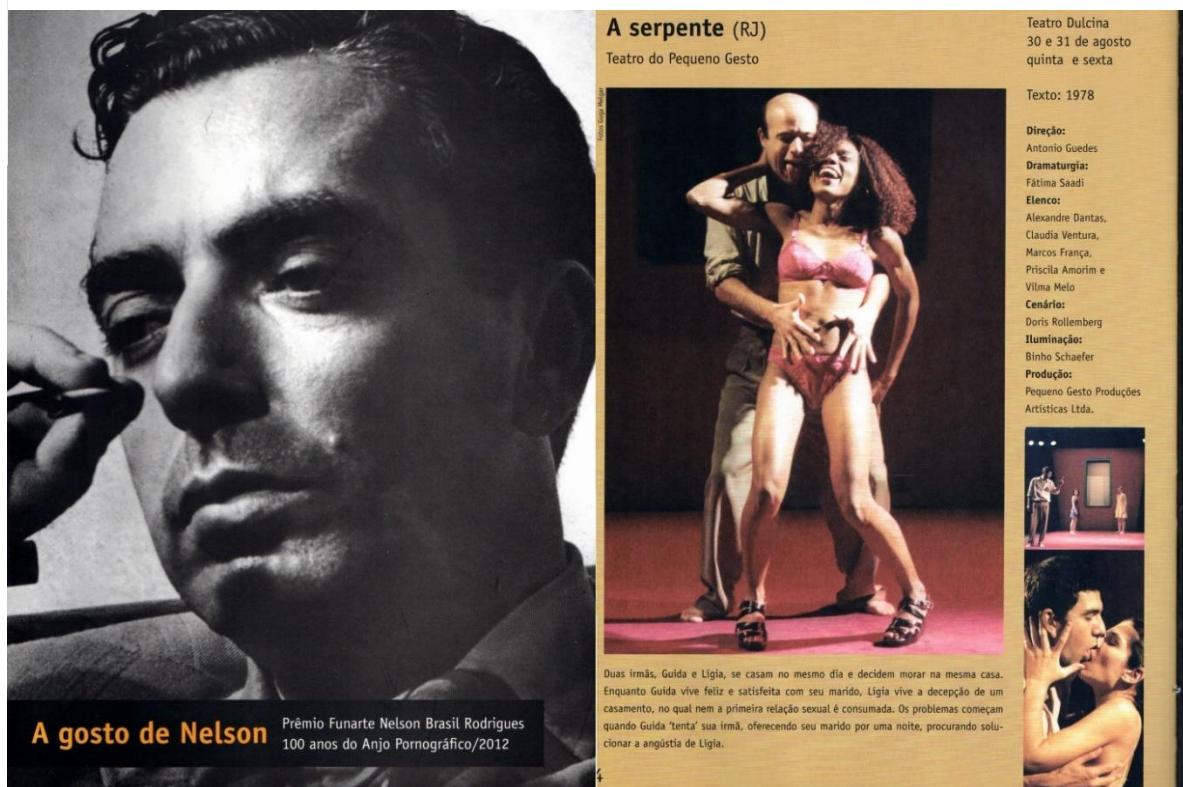
Como podemos perceber, cada um de nós trazia um porquê de estar ali, quinze anos depois do nosso primeiro encontro, pra retomar algo que fazia parte da nossa história. Devido aos compromissos de cada um, tínhamos poucos ensaios até a estreia, uns 6 ou 8, não lembro exatamente. No primeiro deles, estudamos o vídeo, fizemos as marcas com o texto nas mãos, esboçamos algumas passagens de cena. Um verdadeiro desastre. Não nos entendíamos.

¹⁵⁷ Depoimentos para o programa da peça. 2012.

Tudo parecia estar perdido num lugar distante. Mas, como Guedes disse, a memória do corpo veio nos salvar. E com ela, os tons, a melodia, os gestos. No segundo dia já largamos o texto. No terceiro, a peça estava de pé. Alguns ajustes nos movimentos, nas passagens de cena coreografadas e estávamos prontos para estrear. Os dias seguintes serviram pra que a peça “pegasse ritmo”. Repetição, pra que o jogo se estabelecesse por completo. E depois a descoberta de que poderíamos fazer tudo igual, no entanto completamente diferente. Uma diferença que vinha com a bagagem de quem montou e desmontou aquele cenário por dias seguidos, de quem esticou aquele pano por horas, por quem varreu o palco, afinou a luz, passou os figurinos e repetiu aquelas marcas em dezenas de teatros pelo Brasil. Éramos os donos daquela obra. E sabíamos disso.

Estreamos no Festival *A Gosto de Nelson*, no dia 30 de agosto daquele ano. Como as peças foram encenadas em ordem cronológica, *A Serpente* e o *Pequeno Gesto* ficaram encarregados de encerrar a festa pelo centenário do dramaturgo. O Teatro Dulcina estava completamente lotado. O *Pequeno Gesto* se deu as mãos, como se convém no ritual antes de entrar em cena. Olhamos nos olhos. Em cada um de nós, a emoção transbordava e a certeza da responsabilidade por nosso ofício. Estávamos orgulhosos do nosso percurso. Ao terceiro sinal, ao som de “Fear”, a canção emblemática de Astor Piazzolla que serve de trilha ao espetáculo, Claudia Ventura entrou em cena, depois eu, depois Alexandre Dantas, depois Priscila Amorim. E depois um jogo que não se poderia parar. Um espetáculo de um fôlego só. Não deixar a plateia respirar até o último segundo.

Figura 32 - Programa do Festival A Gosto de Nelson. 2012. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Tudo tão igual e tão absolutamente diferente. Vilma Melo me disse em entrevista que o corpo não correspondia ao que ela fazia há quinze anos atrás, no entanto, segundo ela, “a gente ganhou outro tipo de qualidade. Qualidade talvez de outras nuances de interpretação que a gente não tinha quinze anos antes”. (MELO, anexo C)¹⁵⁸. Minha percepção era semelhante. Era como se houvesse um certo distanciamento de nós pra nós, como se nos víssemos de longe e ao estar em cena, repensássemos toda a nossa interpretação. “Era assim que eu fazia? Por quê?” “Será que posso fazer diferente?” Meu Décio não tinha a mesma desenvoltura em cena. Não pulava tanto como o ser bestial que eu construía anos atrás. Porém havia mais maturidade em seu discurso. Lembro que o meu monólogo, quando ficava de frente para a plateia e proferia o discurso justificando a impotência do personagem, tornou-se um pouco mais lento, menos eufórico e talvez mais perverso. Décio havia amadurecido em mim. E eu o defendia com mais afinco do que quando aos 28 anos de idade. Era talvez menos patético, menos enérgico, porém mais humanizado. Menos ridículo e

¹⁵⁸ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

mais crível. Entretanto, os gestos, minha partitura corporal, eram exatamente as mesmas. Eu sabia que aquele pequeno monólogo era o momento de um hiato na narrativa para expor o pensamento da personagem e talvez o único momento para defendê-lo. Aliás, esses apartes ao longo do texto foi algo que Nelson explorou precisamente em *A Serpente*. Por ser uma peça curta, o dramaturgo sentiu necessidade de fazer com que seus personagens se apresentassem diretamente para a plateia, num recurso inédito em seu teatro que Sábado Magaldi chamou de o “monólogo interior aos gritos”. Ou seja: “O ator vem para a boca de cena e fala para a plateia como o tenor na ária. Típico recurso de estranhamento, entre o aparte antigo e a ruptura brechtiana dos episódios, quebrando pela narrativa o teor dramático do diálogo e servindo para acrescentar novos dados e estabelecer ligações.”¹⁵⁹(MAGALDI, 2004, p. 179)

Magaldi diz que são esses momentos em que Nelson tenta trazer pra cena uma dimensão reflexiva interior de seus personagens. Décio faz isso, quando fala do porquê de sua impotência, de que foi um adolescente “sem o prazer solitário” e de sua súbita transformação com a Crioula. Paulo também tem seu momento quando confessa que achou “monstruosamente linda” a proposta de Guida de dar uma noite pra sua irmã. E confessa: “sou um canalha diante da minha mulher.” Ligia e Guida também tem seus “monólogos interiores aos gritos” quando a primeira diz dos atos violentos de Décio; que foi chamada de “puta” e a segunda quando revela seu amor imenso pela a irmã a ponto de que preferia que todos morressem, pai, mãe, menos ela. Em todos esses momentos, somos obrigados a defender nossos personagens à despeito de seus atos. Um momento de distanciamento da narrativa e uma confidência, um pequeno pacto de cumplicidade do personagem para com o espectador.

Mas voltando à apresentação, o que descobrimos após aqueles cinquenta minutos, é que a peça continuava em nós, que continuávamos senhores do espetáculo e da atualidade da nossa montagem. Lembro de sair do teatro e encontrar velhos conhecidos que estavam revendo a peça, que atestavam da potência daquele grupo, juntos mais uma vez. Tínhamos certeza de que não poderíamos parar.

¹⁵⁹ MAGALDI, Sábado. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004 P.28

Figura 33 - Jornal O Globo, Caderno Zona Sul. 4 de outubro de 2012.

40 | O GLOBO | ZONA SUL

Recordações saborosas

Companhia Teatro do Pequeno Gesto encena novamente **'A serpente'**, de Nelson Rodrigues

MARCO GRILLO
marco.grillo@oglobo.com.br

No palco, os conflitos de um triângulo amoroso e a iminência da morte; fora dele, a felicidade do reencontro e a celebração da vida. Quinze anos após encenarem "A serpente", de Nelson Rodrigues, pela primeira vez, a companhia Teatro do Pequeno Gesto fica em cartaz com a peça até segunda-feira no Teatro Serrador (Rua Senador Dantas 13), no Centro.

A grande movimentação da peça chegou a preocupar o diretor Antônio Guedes, já que os atores, afinal, estão 15 anos mais velhos. Mas os primeiros ensaios com o grupo foram suficientes para tranquilizá-lo.

— Foi muito surpreendente saber que as marcações voltaram de forma muito orgânica, como se o corpo tivesse uma memória — conta o ator Marcos França.

A nova montagem aproveitou o gancho do centenário de Nelson Rodrigues e foi possível graças a um edital da Funarte. Diretor e elenco são os mesmos, e a equipe técnica ganhou o reforço da figurinista Mariana Millecco.

— O figurino agora está menos simples. Foi a única mudança — destaca Guedes.

Em cena, toda a vibração e intensidade do último texto do dramaturgo, montado originalmente em 1978.

— Todo o derramamento passional do Nelson é organizado, as emoções têm forma e estrutura. É vida, mas é teatro — define a dramaturgista Fátima Saadi. ●

+ INFO
De hoje a segunda, às 19h. Depois, entre o dia 30 e 2 de novembro
Ingresso R\$ 20 e R\$ 10 (meia)



Retomada. Guedes (à esquerda), elenco e parte da equipe reunidos

Havia um gosto de “quero mais”. Uma sensação de que precisávamos viver mais um pouco toda aquela experiência. *A Serpente* deixava em nós algo como um prazer que queríamos repetir, quase como vício, um entorpecer. Após uma rápida apresentação no SESC de Teresópolis, em 22 de setembro de 2012, veio a chance de mais uma temporada. Duas semanas no Teatro Serrador, em outubro daquele ano. Fazer por duas semanas *A Serpente* nos permitiu entender toda a mudança que vivenciamos em nossa reencenação. Permitiu que tudo ficasse mais suave, sem a pressão de uma estreia dentro de um festival. Gosto de pensar que só ali, naquelas duas semanas de temporadas conseguimos relaxar como fazíamos outrora. Era como se “representar” tomasse forma com um novo sentido. O de estar presente, mais uma vez. Plenos, em cena, no jogo teatral. Tudo parecia estar caminhando para um desfecho da bela trajetória do nosso espetáculo de formação como companhia. Porém, Guedes, preparava algo maior. Um “grand finale” pra todo esse processo. Ainda em 2012, a Funarte havia lançado um novo edital para a comemoração do centenário de Nelson Rodrigues em Portugal. Entre setembro de 2012 e junho 2013, para celebrar o “Ano do Brasil em Portugal”, o Ministério da Cultura realizou a “Mostra Teatro Brasil” e, por ocasião desse edital, *A Serpente* do Pequeno Gesto atravessou o oceano para algumas apresentações em terras portuguesas.

Figura 34 - Vilma Melo e Marcos França. Banner na bilheteria do Teatro Nacional São João – Cidade do Porto – Portugal. Foto: Acervo pessoal do autor.



Aportamos na cidade do Porto, para apresentações no Teatro Nacional São João. Logo depois seguiríamos para Coimbra e Braga, respectivamente. Guedes teve ajuda para traçar essa pequena turnê através do grupo de teatro Escola da Noite. Foi a partir do contato com o diretor da companhia portuguesa, António Augusto Barros, que o diretor soube do projeto “Cena Lusófona”, que consistia em uma circulação de espetáculos por algumas cidades de Portugal. A Cena Lusófona segundo definição em seu site, era um coletivo de cerca de quatro dezenas de pessoas – “encenadores, atores, cenógrafos, técnicos, antropólogos e arquitetos de cena (que) criaram uma organização devotada

exclusivamente ao intercâmbio teatral na comunidade lusófona”. (site do coletivo).¹⁶⁰

Figura 35 - Fachada do Teatro Nacional São João – Cidade do Porto. Foto: Acervo pessoal do autor.



Foram duas apresentações no Teatro Nacional São João. Estávamos muito excitados com tudo aquilo. Pela primeira vez, o Teatro do Pequeno Gesto se apresentaria em terras estrangeiras. Casa cheia, nossa expectativa era imensa. No entanto, a recepção da plateia não foi como esperávamos. Eu havia ouvido falar do conservadorismo do povo português, mas não imaginava que Nelson ainda poderia ser considerado “desagradável” no Velho Mundo.

Fizemos a peça como de costume. Estávamos concentrados e admirados com o profissionalismo de toda a equipe do Teatro. Uma equipe que nos ajudou a montar o cenário e afinar a luz em poucas horas. Nos camarins, tínhamos à nossa disposição um monitor de vídeo com a peça sendo exibida em tempo real para que soubéssemos a hora exata de entrar em cena. As instalações impecáveis deixavam-nos confortáveis para focar no ato de estar em cena. Não estávamos acostumados com isso. Em todas as nossas viagens, o normal era encontrar um teatro sucateado, precário, e quase sempre tínhamos que fazer adaptações pra que a peça acontecesse.

Aos poucos e vagarosamente, comecei a notar um vai e vem na plateia. Percebi que alguns casais se levantavam e saíam do recinto. Outros faziam cara

¹⁶⁰ Disponível em: <http://cenalusofona.pt/index.php/apresentacao/>

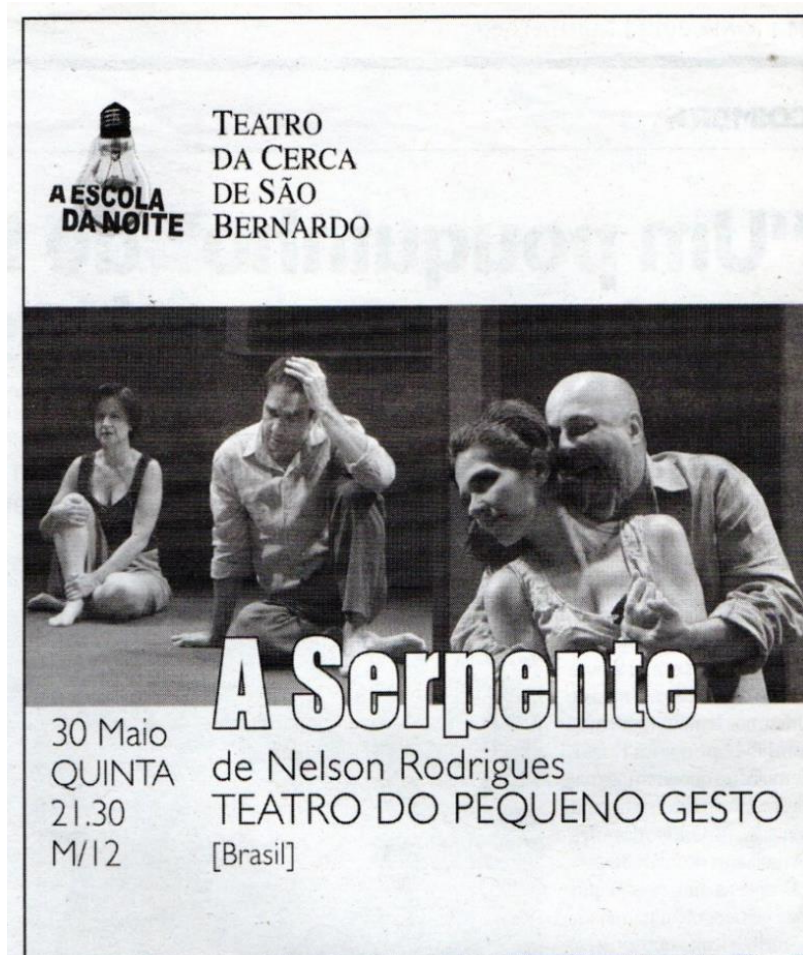
de reprovação. Seguimos até o fim quando finalmente vieram os aplausos. No entanto, muito contidos. Estávamos acostumados com o público carioca que, invariavelmente, levantava-se para aplaudir os atores. No fim do espetáculo no Porto, porém, todos continuaram sentados, aplaudindo comedidamente. Nenhuma reação mais exaltada, nenhum grito de “bravo” ou risos de satisfação. Um aplauso frio, quase desinteressado.

Foi como um balde de água fria. Pensamos: “Eles odiaram!”

Mas como poderia ser? Depois de testarmos a peça tantas vezes, depois da convicção de que éramos senhores daquela obra e de tantos anos de repetição, uma plateia reagir assim? Saímos do teatro desolados. Percebemos que o texto de Nelson ainda podia chocar e causar certo desconforto na plateia. E o medo de não agradar, tornou-se latente.

Em Coimbra, tivemos mais sorte. Estávamos sendo recepcionados pela Escola da Noite, em sua sede, o Teatro da Cerca de São Bernardo. Mais que um teatro, um espaço cultural que abriga além de espetáculos, cursos de teatro, uma biblioteca, um café e uma livraria. Por ser mais que um espaço de arte, mas um polo cultural, o público de Coimbra foi bem mais receptivo. Além disso, tivemos a presença de estudantes da Universidade de Coimbra que estavam montando um *Vestido de Noiva*, e por isso, vinham bastante interessados na obra de Nelson.

Figura 36 - Anúncio do espetáculo. Diário de Coimbra. 30/05/2013.



No entanto, em Braga, no Teatro Circo, voltamos a ter a mesma sensação de desinteresse da plateia. A temperatura muito baixa, talvez, afastou o público e poucas pessoas vieram nos assistir. Ao fim da peça, mais aplausos tímidos que nos deixavam em dúvida sobre nosso trabalho.

Alexandre Dantas, em entrevista que me concedeu, lembra dessa sensação: “Em Braga não tinha muita gente. Estava frio e as pessoas não reagiram tanto. A gente pensou: não gostaram! Saímos cabisbaixos do teatro e tinha um grupo debaixo de um poste. Uma cena de filme. Um poste com luz e meia dúzia de pessoas em rodinha conversando. Quando passamos, nos chamaram. “Olha, nós assistimos o espetáculo.” E continuaram: “Esse espetáculo é top! Estamos até agora falando sobre o impacto. Olha, sinceramente, não tínhamos reação durante o espetáculo!” (DANTAS, anexo

C.)¹⁶¹ Olhamo-nos surpresos. Só então compreendemos. Sim, Nelson ainda continuava mexendo com a plateia, reverberando, chocando, e havíamos esquecido disso. Era o Teatro desagradável de Nelson, tocando no único tema que o acusavam de escrever. “Você só sabe escrever sobre isso?”, diziam. Ao que ele respondia:

“Isso é o amor. Há nessa pergunta um fundo de indignação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, por que investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder. Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contra-indicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo.” (RODRIGUES, 2000, p.13)¹⁶²

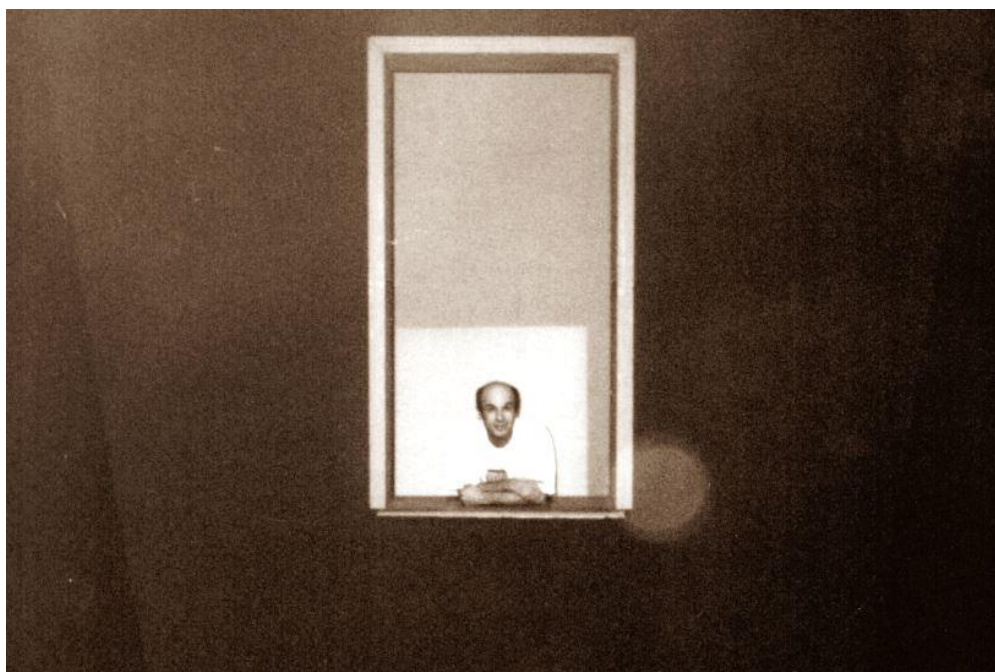
Era, portanto, tão somente o Amor, exposto ao público com toda a sua potência, com toda a sua fúria, reverberando na plateia. Era o Anjo Pornográfico mais uma vez mostrando que a vida no palco pode ser mais real do que àquela que vivemos fora dele. O grupo debaixo do poste nos cumprimentou, emocionados. Alexandre Dantas me lembra desse momento: “Caramba! A gente achando que o espetáculo é uma “merda”, mas não. Mais uma vez, um novo público, assistindo de uma nova maneira e nós bobos achando que entendemos tudo o que esse espetáculo provoca e não entendemos nada.”

Nelson havia nos pregado uma peça. O teatro sempre nos surpreendendo. Nossa *Serpente* seria sempre atual, pois fala simplesmente da paixão humana, do amor levado às últimas instâncias. Àquele grupo reunido, sob a luz difusa do poste nos aplaudiu mais uma vez. Décio, Lígia, Guida, Paulo e a Crioula, agradeceram por nós. Ou mesmo através de nós. Afinal, eles nos atravessaram por longos 15 anos. E deixaram marcas profundas. Foi nosso último aplauso com aquele texto. Saímos para tomar um vinho. Estava frio, a noite estava bela e era necessário brindar à Baco o belo presente que nos deu.

¹⁶¹ Entrevista realizada pelo autor em 11/11/2021. Anexo C.

¹⁶² RODRIGUES, Nelson. *Teatro Desagradável*. Revista Folhetim nº 07. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000. P.13.

Figura 37 - Marcos França no cenário da Serpente. Acervo pessoal do autor.



3. HENRIQUE IV

3. 1– A vida é menos real que a arte - tensionando ficção e realidade

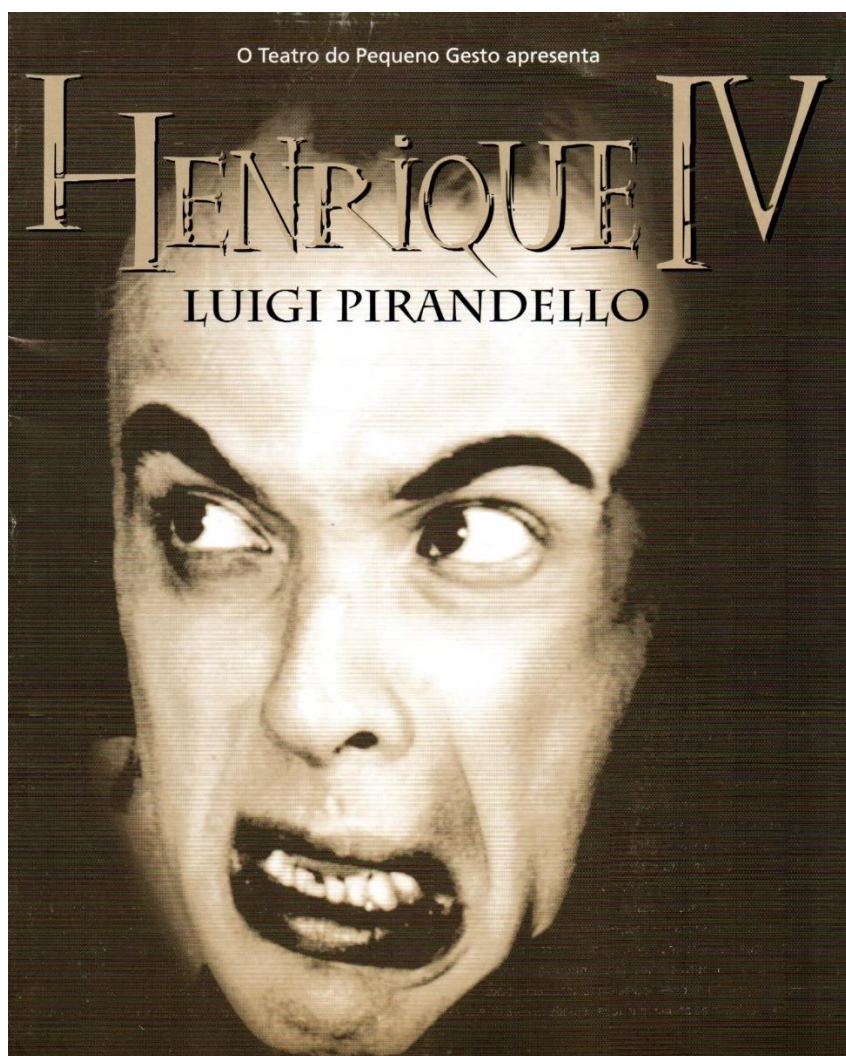
Pouco se fala sobre a solidão do ator. Aquele momento, antes de entrar em cena, em que a angústia da espera toma conta de sua mente e corpo, ou ao menos, tenta chegar perto deles. Momento esse que alguns colegas traduzem como “frio na barriga”, a qual nenhum ator escapa. Momento de espanto e de encantamento. Essa angústia tem variada graduação. Em estreias, é intensificada. Durante a temporada se abranda e já no fim da carreira de um espetáculo, retorna, seja pela despedida da obra, seja pelo apego que desenvolvemos a um determinado personagem. Esse momento único do ator quando só, diz mais sobre si do que sobre a obra que irá encenar. Vem o medo, a insegurança, o desejo de agradar o público. Por isso sempre entendi o espaço do camarim como um templo. Lugar quase sagrado, onde é preciso se esvaziar para deixar o humano pra trás e entrar na ficção, como se isso fosse possível. No tempo da espera, nesse templo sagrado, o ator revisa seu texto, aquece a voz, o corpo, olha-se no espelho buscando enxergar a personagem que habita em si. Ele agora quer entrar no jogo, e para isso precisa também entender que faz parte do jogo.

Quando o público entrava no teatro para assistir a montagem de *Henrique IV*, do Teatro do Pequeno Gesto, parte da companhia já estava em cena, como se os personagens ali habitassem antes mesmo dos espectadores chegarem. Não havia os tradicionais três sinais do teatro, remissivos das batidas de Molière. Aos poucos, outros atores também iam entrando em cena e quando a plateia se dava conta, a peça já havia começado. Henrique IV surge somente já quase no fim do primeiro ato. Até lá os outros personagens estão falando sobre ele, sobre a sua pretensa loucura e contextualizando a história, sobre o que aconteceu antes deles chegarem ali. Uns vinte minutos de cena sem Henrique. Vinte minutos, portanto, que este ator ficava no camarim, esperando seu momento de entrar em cena. Só.

Não saberia e nem ousaria dizer o que se passa dentro de cada ator neste momento. Nessa angústia da espera de entrar em cena. Nessa solidão que se estabelece ao se olhar no espelho do camarim e ir, pouco a pouco, desenhando em seu rosto a máscara de seu personagem. De minha parte, Henrique IV ia

surgindo no espelho, criando forma, a cada vez que eu acessava alguns gatilhos. Gatilhos esses que me fizeram estar ali, defendendo aquele personagem. Henrique ia brotando em minha face, em meu corpo, em meu olhar. E tudo o que vivera em um tempo próximo, virava material de trabalho. Ou seja, o personagem me deixava falar por ele.

Figura 38 - Capa do programa de Henrique IV. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Henrique IV surge na minha vida num momento difícil. Momento em que todo ator questiona sua profissão, a escolha de fazer teatro num país que muitas vezes não valoriza seus artistas. Em um processo analítico fui entendendo o que essa escolha representava e atravessar esse momento me fazia pensar nas múltiplas possibilidades que eu havia deixado pra trás pra abraçar essa profissão. Em meio a um desgaste profundo, um esgotamento de meu equilíbrio

emocional, veio o convite pra protagonizar o personagem que optou pela loucura, vivendo plenamente sua fantasia. Para Henrique e para mim, o teatro era a única maneira de sobreviver.

Sempre me interessei por aquilo que se chama popularmente de loucura, ou seja, este momento que o sujeito parece não ter permissão pra participar da sociedade e que precisa ser isolado, para não incomodar os “sãos”. Durante anos participei de eventos antimanicomiais como “Canta Loucura”, criado pela Mestre em Saúde Coletiva Tânia Maria de Lemos Marins. Um evento em comemoração ao Dia Nacional da Luta Antimanicomial realizado durante os anos 90 na cidade de Niterói. Neste evento, os artistas se apresentavam e interagiam juntamente com os usuários do sistema manicomial, em shows, oficinas, como conta Tânia Maria.

“(…) um evento onde se apresentam grupos musicais e teatrais integrados por usuários das redes de saúde mental de Niterói (RJ) e do Rio de Janeiro (RJ), além de músicos locais e renomados artistas que colaboram voluntariamente (Luiz Melodia, Zé da Velha, Silvério Pontes, Arthur Maia, Pedro Luís e a Parede, Boato, Cláudio Zolli, Dalto, Mazinho Ventura, Marcelo Martins, Zé Canuto, Beth Brunno, Áurea Regina e Claudio Salles, entre outros). (...) Ao longo de seus dez anos de existência, o “Canta Loucura” contou com a participação voluntária de cerca de 1,5 mil artistas.¹⁶³

No Canta Loucura, por diversas vezes, subi ao palco juntamente com os usuários da rede de saúde mental. Naquele momento, no ato de criação, ao estar fazendo arte, estávamos na mesma frequência e nada nos diferenciava. A luta antimanicomial é justamente essa, a desconstrução das formas de exclusão social e uma crítica ao modelo de isolamento como forma terapêutica.

O modelo manicomial sempre viu a estes sujeitos como corpos que precisam ser isolados, presos. Sujeitos a que os homens “sãos” querem distância. Eles não são bem vindos, ao contrário, devem se manter afastados. Eles representam a morte, ou a possibilidade dela. Segundo Michael Foucault em sua “*História da loucura na Idade Clássica*”, a loucura moderna representa o mesmo mal que na Idade Média representou a lepra. Uma doença que precisava ser não vista, obrigando a segregação daqueles que a possuíam. “Desaparecida

¹⁶³ MARINS. Tania Maria de Lemos. *Desinstitucionalização Em Saúde Mental: A Experiência Da Associação Cabeça Firme (ACF), De Niterói (RJ), E Suas Ações Inclusivas*. 2013. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/8985>

a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e "cabeças alienadas" assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem."¹⁶⁴ (FOUCAULT, Michael, 1978. p,10)

A loucura, pois, na modernidade, traz em si o espírito da morte, a possibilidade daquilo que mais desconhecemos e tememos. Aquilo que desejamos esquecer, ou ao menos afastar por hora. Não pretendo e nem quero aqui trazer um estudo da loucura, aqui cabe apenas entender meu momento de vida, a crise artística pela qual passava, pra tentar identificar o momento em que *Henrique IV* entra na minha vida e o texto de Luigi Pirandello fala por este ator. Sempre acreditei que a personagem habita em cada um de nós, que está em algum lugar dentro das máscaras que carregamos diariamente e que o trabalho do ator é simplesmente deixá-lo vir à tona. Ao participar de um trabalho antimanicomial, enfrentando meus próprios gatilhos através de um processo psicanalítico e ao conviver com pessoas que, por fugirem a um padrão, foram segregadas e afastadas parcialmente dos olhos da sociedade "sã"; fui atravessado por questões que me transformaram por completo. Me fez entender que, por vezes, quem acreditamos ser, um determinado papel que representamos, já não nos é suficiente e já não nos representa. E que basta um descuido, um desliz, para rompermos essa barreira da chamada "sanidade" e deixar que outras máscaras tomem lugar àquela que julgávamos fixa. Erro esse que, para a sociedade dita sã, é imperdoável. É justamente nesse momento, em que eu enfrentava meus próprios dilemas, em meio a sessões de análise e crises sobre a minha carreira, que a proposta de encenar *Henrique* me chega através do Pequeno Gesto.

Pirandello conhecia a loucura de perto, tendo a sua mulher sendo acometida do mesmo mal, como nos conta Aurora Fornoni Bernardini. Sua mulher, "presa de um ciúme mórbido, tornou-se de uma agressividade histérica num crescendo até que em 1903, com a ruína financeira da família (um

¹⁶⁴ FOUCAULT, Michael. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

desmoronamento destruiu a mina de enxofre onde fora aplicada a fortuna do pai e o doto da própria mulher), atingiu as raias da loucura, da qual não mais se recuperou.”¹⁶⁵ (BERNARDINI, 1990. p. 36)

A autora nos conta que em uma de suas cartas, Pirandello diz à mulher que escolhesse o tipo de homem que queria. E que ele seria exatamente como ela determinasse: brincalhão ou romântico, lírico ou sério. ¹⁶⁶(BERNARDINI, 1990. p, 36) Muito provavelmente, o dramaturgo tira dessas experiências familiares a composição de seus personagens, todos tentando fugir de ser apenas uma determinada coisa, fugir da sina de sua condição: de ser tão somente personagem, uma forma fixa, que não pode jamais mudar.

Se somos seres múltiplos, inconstantes, o personagem pirandelliano também quer assim o ser. Sábato Magaldi, em seu artigo “Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro”, diz que o personagem é para Pirandello, um ser concreto e acabado, sem as imperfeições humanas. ¹⁶⁷(MAGALDI, 1999, p.18) Ele tem vida própria, tem sentimentos próprios e tudo o que o ator faz é condená-lo a ter uma vida fixa. No entanto, eles, os personagens, querem mais do que isso. Querem romper com esse destino de serem somente vistos através de um ator, que jamais dará conta de sua complexidade. Como diz o personagem do *Pai* em “*Seis Personagens em busca de um autor*”: “há seres vivos mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém, mais verdadeiros.” Esse, portanto, é o paradoxo que Pirandello nos apresenta. Mostrar que a vida no palco pode ser tão ou mais real que esta que pensamos viver.

Este conceito perpassa toda a obra pirandelliana. O dramaturgo rompe com o naturalismo e oferece, à sociedade moderna, pós primeira guerra mundial, um novo modelo de personagem, como nos conta Martha Ribeiro: “o projeto teatral proposto por Pirandello não rompe definitivamente com a ideia de

¹⁶⁵ BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ MAGALDI, Sábato. *Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro*. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

mimesis, mas inverte suas bases, ou seja, a realidade do palco se torna mais real que a realidade da vida objetiva.” (RIBEIRO, Martha. 2004.)¹⁶⁸

Não à toa, seus personagens são complexos e múltiplos, e transitam sempre pela ideia de pluralidade das máscaras que carregamos cotidianamente. São personagens que, conscientes, rejeitam serem apenas simples cópia do real e, por vezes, não querem ser “traduzidos” pela visão deturpada ou limitada de um ator. Eles reivindicam autonomia, afinal entendem, como diz o *Pai de Seis Personagens*, que se nasce pra vida de muitos modos: “árvore ou seixo, água ou borboleta... ou mulher. E que também se nasce personagem!” Afinal, confessa o Pai, “o drama está em nós; o drama somos nós; e estamos impacientes para representa-lo, assim como dentro de nós a paixão clama!”¹⁶⁹(PIRANDELLO, 1999, p.190-192)

No mesmo artigo já citado, Martha Ribeiro constata que “todo o teatro pirandelliano é teatro dentro do teatro” e que “existe uma distância entre o drama acontecido e a comédia representada por suas personagens autoconscientes”. Distância essa que se reflete “no espelho da personagem pirandelliana; consciência dolorosa de viver em um mundo de cópias.”¹⁷⁰ (RIBEIRO, Martha, 2004.)¹⁷¹

É justamente esse embate entre ficção x realidade, que o Teatro do Pequeno Gesto quer abordar ao escolher *Henrique IV* como sua montagem após o sucesso de *A Serpente*. Essa questão não é novidade para o grupo. Ela aparece pela primeira vez na trajetória da companhia na montagem de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, que já comentamos no primeiro capítulo dessa dissertação. No texto do poeta lusitano, três jovens “brincam de contar contos umas às outras. Os contos são seus sonhos. Seus sonhos são o relato de um passado que, se não houve, passa a ter havido a partir do momento em que sonham e contam.”¹⁷² (GUEDES, 2006, p.96) Portanto, na montagem de *O Marinheiro*, Guedes e Fátima queriam indagar sobre os limites entre realidade e

¹⁶⁸ RIBEIRO, Martha de Mello. *O jogo da personagem pirandelliana frente à “realidade”*. 2004.

Disponível em: <https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1684/868/>

¹⁶⁹ PIRANDELLO, Luigi. In? GUINSBURG, Jacó (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹⁷⁰ RIBEIRO, Martha de Mello. *O Jogo Da Personagem Pirandelliana Frente à “Realidade”*. 2004.

Disponível em: <https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1684/868/>

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² GUEDES, Antonio. *O Marinheiro*. Folhetim, n.24. 2006 p.96

invenção, visto que as personagens da peça contam histórias que se entrelaçam e se confundem a ponto de não entendermos o que de fato elas viveram ou não. Esta palavra dita, funda o que há de real em cena, ou seja, mais uma vez temos a palavra sendo tratada como elemento fundador de uma concretude que passa a existir a partir de seu enunciado. Ou, como Guedes diz no programa de *O Marinheiro*: “nada me parece tão importante quanto a perplexidade com relação à ficção que fazemos de nós próprios e é a linguagem que inventa a realidade e ficção ao colocar a palavra no limite entre essas duas dimensões”.¹⁷³ (Idem, p.95)

Pessoa e Pirandello. Dois autores mais próximos do que imaginamos. Se Pirandello quer abarcar a multiplicidade das máscaras que carregamos e o faz isso através do discurso de seus personagens, Pessoa assume essas máscaras como ninguém através de seus heterônimos. Francisco Maciel Silveira, diz em seu artigo “Pirandello – sou aquele por quem me tomam”, desta aproximação:

“A vida pirandelliana do mundo, com seus três motivos básicos, desvela-se em *Henrique IV* (1922), cuja essência e epílogo estão resumidos em dois versos de Álvaro de Campos: “Quando quis tirar a máscara/estava pegada à cara”. A aproximação Pirandello-Fernando Pessoa se impõe, mesmo que toda e qualquer semelhança seja mera coincidência. À feição do siciliano, Pessoa procurou romper as barreiras entre a ficção e a realidade empírica. A exemplo de Pirandello, Pessoa acreditou que a verdadeira realidade está encerrada na consciência. Ele encenou também, à sua maneira, o conflito entre a vida, sob o fluxo corrosivo do tempo, e a forma, sua consubstanciação imaginária, no paradoxo de um drama estático chamado *O Marinheiro* (1919). Com Alberto Caeiro, questionou a possibilidade do conhecimento e expressão da realidade que, ao ser reproduzida pela vazia abstração das palavras, surgia ao fim mascarado pela linguagem dos homens. Uma personagem, enfim, à procura de autor, ele achou dentro de si não um, mas vários, concretizando as múltiplas personalidades que, segundo Pirandello, abrigamos em nós à espera da máscara que nos convenha e expresse. Uno e múltiplo, deu vida e forma a Fernando Pessoa – ele mesmo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares (e outros que, à semelhança dos *Seis Personagens à Procura de um Autor*, ficaram balbuciantes no limbo, à espera de ser).¹⁷⁴

Assim, ao montar Pirandello, mais especificamente *Henrique IV*, naquele começo de milênio, o Teatro do Pequeno Gesto dava continuidade à sua

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ SILVEIRA, Francisco Maciel. *Pirandello – “sou aquele por quem me tomam”*. In. PIRANDELLO – DO TEATRO NO TEATRO. Ed. Perspectiva, p. 38

pesquisa começada com *O Marinheiro* e estava interessado em discutir o teatro a partir de uma irrecusável força de realidade, uma realidade inventada, como disse Fátima Saadi em entrevista para Sérgio Britto, no programa Diário de Teatro, da antiga TVE: “O que comanda o nosso trabalho não é a intenção de esgotar determinado autor, determinado tema, mas a vontade de prosseguir nessa via de trabalho de reflexão entre a realidade da cena e a vida; e a ficção e a realidade.” (SAADI, programa Diário de Teatro – TVE. Arquivo da companhia.)

Henrique IV é aquele que diante de uma realidade que lhe é imposta, mergulha na possibilidade de ser o seu próprio personagem. Ou seja, toda a sua sina, diz respeito não mais conseguir se desvencilhar da máscara que lhe atribuíram um dia. Ele é fruto daquilo que lhe apontam e a loucura é algo a que não lhe pode escapar, ou como diz Foucault: “À medida que o meio constituído ao redor do homem e pelo homem se torna mais espesso e opaco, os riscos da loucura aumentam.”¹⁷⁵ (FOUCAULT, 1972, p.409)

Esse jogo pirandelliano, pois, é o mote que o Pequeno Gesto tenta abarcar em sua montagem e a escolha da peça foi pensada justamente por Guedes e Fátima entenderem que, como a personagem, a ficção pode ser mais plausível que a própria realidade. Como um bom exemplo do paradoxo do pensamento pirandelliano, Henrique IV não se adequa ao papel social que lhe foi imposto e busca ser outro como forma de sobrevivência.

“O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças: “em primeiro lugar, eu posso crer-me alguém, mas sou tantos quantas são as pessoas que me contemplam, já que as imagens não se igualam. A personagem desta forma, se enriquece pelas diferentes visões que sugere, abrindo-se uma gama imensa de exegeses. Por outro lado, se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã. O fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável. Pode se concluir que essa premissa psicológica resultará em extraordinária riqueza.” (MAGALDI, Sábado. P,16)

A peça conta em três atos a tragédia de Henrique IV e tem como ponto de partida uma festa de carnaval, onde cada convidado escolhe representar uma figura histórica da “época de Henrique IV (o imperador da Alemanha, conhecido

¹⁷⁵ FOUCAULT, Michael. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972

pelo episódio de Canossa, de 1071)”¹⁷⁶ (BERNARDINI, 1990. p. 51). Na festa, o jovem carnavalesco que está vestido de Henrique IV sofre um acidente de cavalo, caindo do mesmo e perdendo a noção de realidade, acreditando ser, de fato o Imperador alemão. No entanto, ao perceber que o jovem não voltaria à realidade, sua irmã transforma a *villa* onde moravam no palácio do imperador, fazendo com que todos os empregados e amigos do jovem participassem da farsa com o intuito de preservar o pouco que resta de lucidez no irmão.

Vinte anos depois, após a morte desta irmã, Carlo, sobrinho de Henrique (personagem suprimido em nossa montagem), tem a ideia de convidar os participantes da fatídica festa de carnaval, como estratégia para que o mesmo recupere a sanidade. Carlo entende que há indícios de sanidade no tio e por isso convida sua noiva, Frida, filha da mulher que representou Matilde de Toscana, a antiga amada do Imperador e extremamente parecida com a mãe, assim como a própria Matilde (a paixão de Henrique), Belcredi (O rival que roubou a namorada de Henrique) e um psiquiatra. Eles acreditam que ao ver Frida e sua mãe juntas, vivas à sua frente, Henrique entenderia a passagem do tempo e assim recuperaria sua consciência e estaria curado. O que todos não sabem é que Henrique já recuperou sua consciência há doze anos, e que segue com a farsa por vontade própria, preferindo continuar vivendo como louco.

No entanto, ao se deparar com Matilde e Frida juntas, tão parecidas, Henrique se desespera e abraça Frida como se Matilde fosse. Belcredi, antigo rival do jovem e responsável por sua queda do cavalo, tenta tirar Frida de seus braços e é nesse momento que Henrique rompe de vez com o limiar daquilo que chamamos razão. Henrique ataca Belcredi, atravessando o rival com sua espada, voltando à sua sina de ser louco eternamente.

Esta é a tragédia de Henrique IV. A maldição de não conseguir mais se desvencilhar da personagem a ele atribuída. No entanto, em sua pretensa loucura, ele não deixa de apontar a hipocrisia daqueles que vivem mascarados, sem entender isso:

“Sabem o que significa estar diante de um louco? Significa estar diante de alguém que abala nas bases tudo o que vocês construíram em vocês mesmo,

¹⁷⁶ BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

ao seu redor, a lógica, a lógica de todas as suas construções! (...) Os loucos, bem aventurados os loucos, podem construir sem lógica. Ou com uma lógica própria que flutua como uma pena. Volúveis! Volúveis! – Vocês dizem: “isso não pode ser!” – e para ele tudo pode ser. Mas vocês dizem que não é verdade. E por quê? – Porque não parece verdade para você, para você, para você, para outros cem mil.”¹⁷⁷ (PIRANDELLO, 1990, p.150)

E já no terceiro ato, confessa sua opção por continuar em seu próprio personagem:

“Sabe? A gente se acostuma com facilidade. E a gente desfila como se nada fosse, assim, como um personagem trágico numa sala com esta! (...) Estou curado, senhores: porque sei que banco o louco aqui; e faço isso quieto! – A desgraça é de vocês que vivem a sua loucura agitadamente, sem conhece-la e sem enxergá-la”¹⁷⁸. (PIRANDELLO, 1990, p.168)

Assim se dá a tragédia do personagem. Sua opção pela loucura é uma opção por sua própria sobrevivência, mesmo que para isso fique eternamente preso àquilo que lhe atribuíram ser. Como diz Martha Ribeiro: “ao tentar escapar da vida e viver uma existência independente das convenções, a personagem deixa de possuir uma existência válida e cai na pura anomia. Ao se dar conta da necessária representação, da necessária escolha por uma máscara social, a personagem retorna à vida (à representação) e teatralizando-se, representando um papel, ela se fixa em uma forma e sacrifica a própria liberdade.”¹⁷⁹ (RIBEIRO, 2004).

Fazer o Henrique, naquele momento da minha vida, significou encarar minhas próprias máscaras sociais e entender que nem sempre somos uma persona só. Me fez perceber que o limiar entre razão e loucura pode estar mais perto do que imaginamos, e que, qualquer um de nós, por um momento, pode ultrapassar esse limite e não mais voltar. Era um momento de reflexão profunda acerca de minhas próprias escolhas e, posso dizer que nunca, até aquele momento, nenhum outro personagem se misturou tanto com minha própria história. E por isso, as palavras ditas por mim e por Henrique IV soavam tão

¹⁷⁷ PIRANDELLO, Luigi. In BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹RIBEIRO, Martha de Mello. *O Jogo Da Personagem Pirandelliana Frente à “Realidade”*. 2004.

Disponível em: <https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1684/868/>

verdadeiras. Era como se o personagem me dissesse que não há lugar para mentiras ao estar sobre as tábuas do teatro. Ou que o teatro é o lugar da mais pura verdade. Como ele mesmo diz: “Nenhum de nós mente ou finge. É em boa fé que nos fixamos num belo conceito de nós mesmos”.¹⁸⁰ (PIRANDELLO, 1990, p.117)

3.2– O jogo do teatro no teatro – onde a vida adquire concretude

Com a repercussão de *A Serpente*, havia muita expectativa para qual seria a nova montagem do Teatro do Pequeno Gesto. Guedes e Saadi trabalhavam com a perspectiva da montagem de dois espetáculos: “Cabeças Trocadas”, de Thomas Mann e “Andanças e aventuras de um jovem cavaleiro”, baseado num livro de Roberto de Mello e Souza. No entanto, atendendo a um chamado, a companhia voltou-se mais uma vez para a montagem de um clássico. Foi o crítico do Jornal do Brasil, Macksen Luiz, quem sinalizou que a companhia poderia ser convidada a fazer parte da mostra oficial do Festival de Curitiba que, no ano seguinte, teria sua nona edição, como me conta Guedes em entrevista.

O Macksen (Luiz) era na época o curador do Rio para o Festival de Curitiba e me disse que pensava em indicar o Pequeno Gesto para estrear no festival. Claro, se fôssemos estrear um novo espetáculo no próximo ano. Isso era no segundo semestre de 1999 e a indicação seria para a edição de 2000. Com uma informação dessa é claro que eu iria estrear algo. Já conhecia o texto de Pirandello e gostava muito. Ainda hoje gosto muito desse autor. Achava longo e confuso com todas as histórias que antecediam a ação, mas nada que alguns cortes não resolvessem. Reli o texto, Fátima também e, como sempre fazemos, conversamos sobre a possibilidade de montar. Curitiba não era um destino certo... foi uma confiança do Macksen sobre uma possibilidade. Achamos que valia a pena. Decidimos e fui à redação falar com Macksen que iríamos montar e que uma indicação para o festival seria muitíssimo bem vinda. Após alguns dias, a indicação chegou.¹⁸¹ (GUEDES, anexo F.)

Estrear no Festival de Curitiba, naquele ano de 2000, significava ter seu trabalho apresentado para todo o Brasil. O Festival funcionava como uma espécie de vitrine e estar entre os selecionados para a Mostra Principal, era garantia de que o grupo ganharia uma visibilidade extraordinária. Ou seja,

¹⁸⁰ PIRANDELLO, Luigi. In BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

¹⁸¹ Entrevista realizada pelo autor em 28/06/2022. Anexo F.

significava matérias, resenhas, críticas nos principais jornais do país. Esta foi a aposta do Pequeno Gesto.

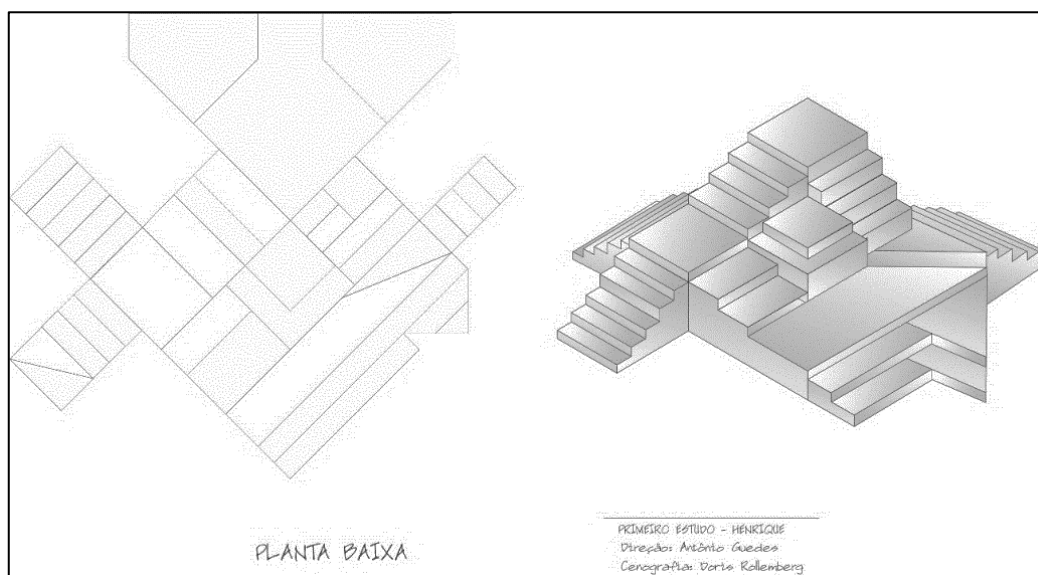
A indicação oficial do festival veio no fim do ano de 1999 e o Festival acontecia em março de 2000, portanto, tínhamos um pouco mais de dois meses para levantar o espetáculo. As primeiras reuniões, foram entre Guedes, Fátima e Doris Rollemberg e o grande desafio era trabalhar a peça de Pirandello para que pudesse ter pouco menos de duas horas de duração e condensar a história para que a montagem não ficasse longa ou com passagens de difícil entendimento para o público. Em entrevista para Roberta Oliveira, (O GLOBO, 19/03/2000) Guedes diz que quase se arrependeu da escolha do texto ao se dar conta do quanto a peça é verborrágica e recheada de referências à cultura italiana. Por isso foi necessário um longo trabalho de adaptação em que alguns personagens foram cortados e outros tiveram suas falas fundidas com as dos protagonistas. Fátima explica, na mesma entrevista, essa opção: “Existiam passagens e personagens que até hoje podem ser compreendidos pelo público italiano, mas que nós preferimos reduzir a algumas citações, para nos concentrar no que pode interessar ao público brasileiro: o que leva um homem a optar pela ficção e não pela realidade.”

Paralelamente ao trabalho com o texto, o diretor e a dramaturg trabalhavam o conceito de cenário com Doris Rollemberg. A cenógrafa me conta em entrevista que a ideia era estabelecer no cenário a desorientação do personagem.

“Eu e o Tuninho (Antonio Guedes) conversávamos muito desse desequilíbrio do Henrique, desse falso desequilíbrio, e essa construção daquele castelinho que as irmãs fazem para ele viver nesse mundo construído. Então, a ideia era que tudo isso fosse, não só uma cenografia desequilibrada – ela não tem simetria. Um lado é bastante diferente do outro, dos tecidos, dos candelabros, eles têm diferenças grandes – e a gente teve sorte de ter palcos grandes que foram pensados nessa ideia daquele nucleozinho ficar pequeno, ficar ridiculamente projetado. É um castelo construído falso, pequeno, ridículo no sentido que ele tem que subir, descer, subir, descer, pra ter essa ideia majestosa de um castelo que é pequenininho. Então, acho que essa escadaria era um símbolo de grandiosidade, da construção de um castelo onde ele consiga realizar sua loucura.”¹⁸²(ROLLEMBERG, anexo E.)

¹⁸² Entrevista realizada pelo autor em 07/12/2021. Anexo E.

Figura 39 - Planta baixa. Henrique IV. Desenho de Doris Rollemberg.



Com a adaptação do texto pronta e o cenário desenhado, começamos o ano mergulhados no trabalho de mesa de *Henrique IV*, ainda na casa de Guedes e Saadi, pra que nós, atores, compreendêssemos a questão pirandelliana, mais especificamente o diálogo que ele abre com a construção clássica de um personagem ao questionar a possibilidade (ou a impossibilidade) de um homem afirmar que é alguém. Ou como o diretor e a dramaturg defendem no programa da peça:

“Se nos definirmos como uma certa pessoa, como um personagem com determinadas características, abandonamos o princípio da vida, a dispersão e sua verdade relativa. Abraçamos uma máscara, uma simulação que tenta tornar-se verdade absoluta. No entanto, a vida, em seu fluxo não nos permite uma verdade absoluta, pois essa máscara acaba por se multiplicar ao sabor das circunstâncias e relacionamentos que a duração da vida nos impõe. A tragédia é esta: não podemos estar completamente mergulhados, nem na vida, nem na forma e não podemos nos furtar à vida nem à forma, pois se a primeira nos domina, a segunda nos é inerente. Forma é linguagem, modo de dar a ver e, para nós, não é permitido estar fora dela.”¹⁸³ (GUEDES, SAADI, programa do espetáculo)

¹⁸³ *Henrique IV* Programa do espetáculo

Era, portanto, a ideia da tensão entre realidade e ficção, que mais uma vez precisávamos entender, investigar. Desde o começo, Guedes optou por estabelecer que o espetáculo teria três níveis de ficção. “A que se dá na relação entre Henrique IV e os personagens que vêm visita-lo; a que se estabelece entre esses personagens e o mundo em que vivem e, por último a ficção que se desenrola no palco, tomada em sua relação concreta com a plateia”.¹⁸⁴ Ele me conta em entrevista que em nossas leituras, foi designado que cada grupo de atores trabalharia em um estilo de interpretação. Os conselheiros de Henrique de forma mais realista, os visitantes (aqueles que não sabem que vestem também uma máscara social) em um nível mais farsesco e por fim Henrique, que atravessaria esses três estilos de representação: realista, quando em contato com seus conselheiros; farsesca nos diálogos com Matilde, Belcredi e o Doutor e uma quebra total com a encenação ao fim do espetáculo, explicitando a concretude e o jogo do teatro para com a plateia.¹⁸⁵ (GUEDES, anexo F.)

Aos vinte e nove anos de idade, pouco mais de dez anos de carreira, era um desafio e tanto protagonizar pela primeira vez uma peça. Lembro exatamente quando Guedes em reunião para definição dos personagens, me falou: Marcos, você ganhou um presente. De fato, eu estava diante de uma linda aventura e de uma imensa responsabilidade. Henrique não era somente um Henrique. Mas seria no mínimo três: aquele que interpreta ser o Imperador Alemão, aquele que tem consciência de sua pretensa loucura e por fim o personagem que se revela ser tão somente a construção de um ator. Eu deveria passar por todos eles, sem mentir, como convém no jogo teatral.

Já em janeiro daquele ano estávamos de volta à Sala Paraíso, no Teatro Carlos Gomes, que nos abrigou no começo dos ensaios de *A Serpente*. Após intenso trabalho de mesa, onde entendemos o contexto histórico da peça e mesmo a questão que Pirandello propõe acerca da multiplicidade de nossas personalidades. Bernard Dort em seu ensaio sobre o dramaturgo diz que é um elemento da estrutura pirandelliana a incerteza de nossa personalidade. “Pirandello ilustra bem esse tema ao falar da ‘consciência que eu tenho, que cada um de nós tem, de ser um, ao passo que na verdade é cem, é mil, é quantas

¹⁸⁴ *Henrique IV*, ibidem

¹⁸⁵ Entrevista realizada pelo autor em 28/06/2022. Anexo F.

possibilidades existem nele” (DORT, 2010, p.206)¹⁸⁶ Ainda com o texto nas mãos, eu procurava entender cada uma das camadas que o personagem propunha. Sim, porque Henrique, ao contrário dos demais personagens da trama, era o único a saber, transitar e explorar as máscaras a que os outros lhe atribuem. Vendo o vídeo da peça, vinte anos depois, posso perceber o caminho que fiz em minha construção do Imperador Alemão. É interessante ver com certa distância as diferenças de interpretação ao longo da peça e como eu trafegava por esses distintos papéis dentro de um mesmo personagem. No primeiro ato, ao me apresentar ao público, Henrique demonstra ainda estar louco, ou seja, representa, sabendo que está representando, pra que os “visitantes” creiam plenamente em sua loucura, o que leva a um histerismo do personagem, numa interpretação quase clownesca de minha parte. Já num segundo momento, sozinho com seus conselheiros, Henrique revela que não é mais louco. Que finge, porque assim lhe é conveniente. O tom de voz diminui. Os gestos são mais contidos, um discurso quase realista. Ele explica para os conselheiros e para o público o porquê de continuar com sua farsa: “É conveniente para todos, entende? É conveniente para todos fazer certas pessoas passarem por loucas. Sabe por quê? Porque ninguém aguenta ouvir o que elas têm a dizer.” (PIRANDELLO, 1990, p.149)¹⁸⁷.

Henrique diz aos conselheiros que deseja continuar com a farsa, ao que um dos conselheiros questiona: “Por quê? Se estamos a sós e já sabemos toda a verdade? E nesse momento, o personagem revela o jogo do teatro no teatro que Pirandello provoca: “Verdade? Que verdade? Que não estamos no século XI? Que não sou Henrique IV e vocês não são meus conselheiros? E o que vocês são fora daqui? Nada! Ninguém! Voltemos ao jogo, porque só assim a verdade deixa de ser uma brincadeira! (PIRANDELLO, 1990, p. 155)¹⁸⁸

Entre um ato e outro, portanto, eu ia de uma pretensa comédia para uma quase tragédia. Esse caminho foi bem traçado por Pirandello, pois se *Henrique IV* muitas vezes é considerada uma comédia, a grande questão que se coloca é justamente entender o dilema proposto pelo dramaturgo - um encontro falido

¹⁸⁶ DORT, Bernard. Trad. Fernando Peixoto. *Pirandello e o Teatro Francês*. in *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010, p.206.

¹⁸⁷ PIRANDELLO, Luigi. In. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura* / Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.149

¹⁸⁸ Idem. P, 155

entre o mundo da realidade cotidiana e aquela realidade superior, a da personagem criada pela imaginação do autor, como bem nos explica Martha Ribeiro:

“Ao dar visibilidade, com suas personagens, à falência de uma instância do real, Pirandello nos direciona para além do riso cômico, que é a expressão salutar, a expressão de liberação e de autoliberação, ou mesmo até a expressão de uma contestação da realidade. O riso, provocado por suas personagens tragicômicas, é um riso soturno, errático, melancólico e imprevisível: por trás do mero ridículo da personagem figura um sentimento de comiseração e de degradação que a torna patética. Suas personagens humorísticas (tragicômicas) são simultaneamente lúcidas e apaixonadas, cômicas e trágicas. A fatalidade em Pirandello, como já foi explicitado, é produzida a partir do insolúvel embate entre estas duas forças: forma e vida. O trágico reside na necessária escolha por uma forma para poder existir, o que significa o sacrifício da uma multiplicidade infinita de vidas. O aspecto cômico recai justamente sobre esta escolha absurda, arbitrária e carente de sentido. Este riso, como declara Pirandello no ensaio *O Humorismo* (Lumorismo) de 1908, é perturbado por um amargor que emana desta própria representação irrisória: em seu autodesnudamento a personagem afirma que o mundo representado por ela é apenas como se fosse, o trágico desta situação é que a personagem necessita, para sua plena realização, desta realidade recusada.”¹⁸⁹ (RIBEIRO, Martha. 2004, s/p)

Por isso ainda no primeiro ato, minha interpretação tensionava por um caminho cômico. Pois pela perspectiva dos personagens que visitavam o falso castelo de Henrique, a história era uma comédia pois estes representavam sem saber que estavam representando. Por isso Henrique ri. Por isso ele representa com prazer, demonstrando que está ciente da ilusão de realidade a que está inserido, deixando explícito que tudo não passa de um jogo. No entanto, na perspectiva do próprio Henrique, o seu drama pessoal é que sua vida é uma tragédia, pois ele sabe que não pode jamais escapar da armadilha de estar sempre representando.

Bernard Dort diz que isso é essencial na obra de Pirandello. “Uma tensão trágica entre a comédia da personagem e da vida, e o fato de que a comédia assim representada aparece como uma necessidade e não como um capricho. Se os heróis pirandellianos representam um papel, é porque são obrigados a

¹⁸⁹ RIBEIRO, Martha de Mello. *O Jogo Da Personagem Pirandelliana Frente à “Realidade”*. 2004.

Disponível em: <https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1684/868/>

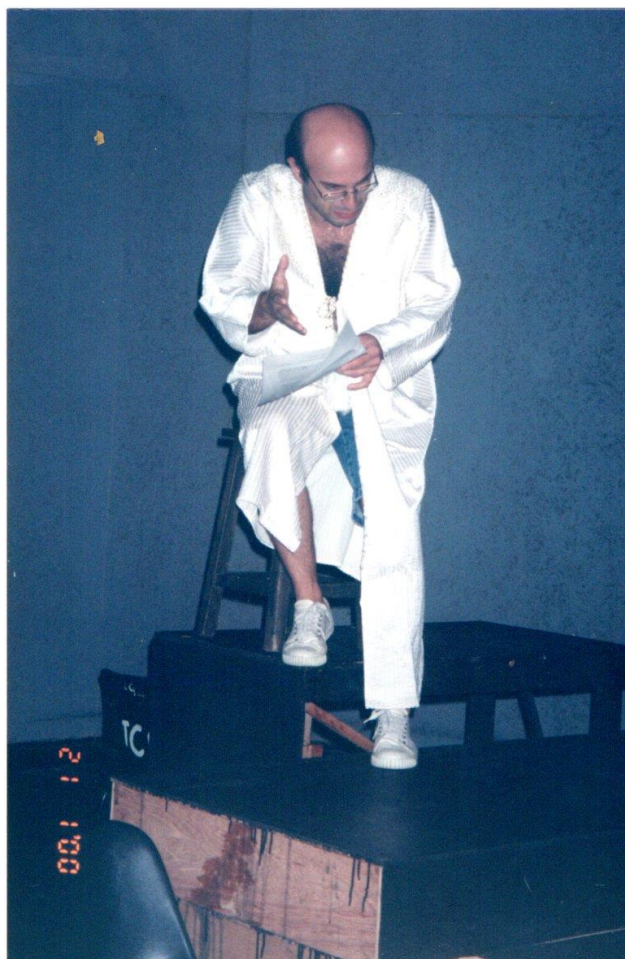
fazê-lo. (...) é sob pressão dos demais que o herói se torna personagem, é para escapar dessa pressão que ele finge ser o que os outros querem que ele seja. Mesmo assim, nunca encontra refúgio seguro e confortável nessa personagem; jamais resolve a contradição entre o que parece e o que é.” (DORT, 2010. p. 206)¹⁹⁰

Figura 40 - Marcos França, nos ensaios de Henrique IV na Sala Paraíso. Foto: Acervo pessoal de Antonio Guedes.



¹⁹⁰ DORT, Bernard. Trad. Fernando Peixoto. *Pirandello e o Teatro Francês*. in *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010, p.206.

Figura 41 - Marcos França, nos ensaios de Henrique IV na Sala Paraíso. Foto: Acervo pessoal de Antonio Guedes.

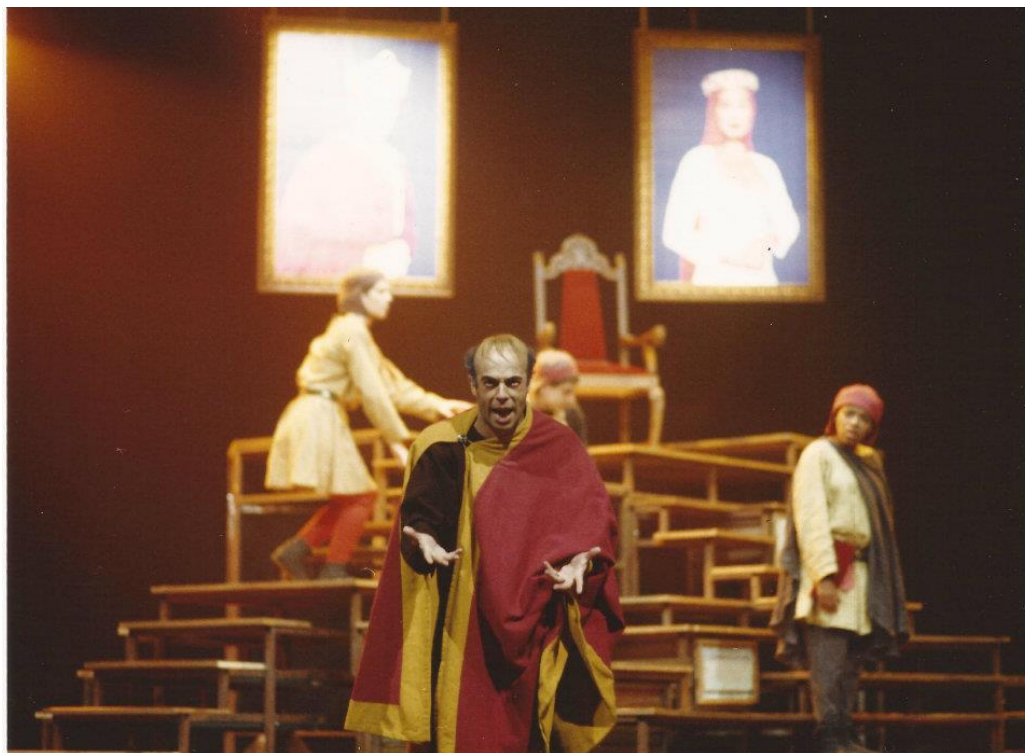


Por estas instâncias eu era guiado por Guedes na construção da personagem. Ainda na Sala Paraíso, improvisamos alguns praticáveis de madeira, para simular as escadarias. No entanto, o foco deste primeiro momento estava em entender as diversas facetas de Henrique e sua condição em confronto com os outros personagens. Quando finalmente o cenário criado por Doris Rollemberg ficou pronto, fomos para o Rio Comprido, no andar da Fábrica de Tecidos que virou a sede do grupo. Uma escadaria desigual que, como me disse em entrevista Doris Rollemberg, flertava com a ideia de desequilíbrio da personagem. A partir da chegada do cenário, eu precisaria entender como me movimentar nele, com propriedade, com desenvoltura, como convém a um personagem que vive há mais de quinze anos naquele palácio forjado.

Para além das falas do personagem, precisei decorar os caminhos percorridos por Henrique na escadaria. Fiz e refiz os trajetos da personagem sobre o cenário várias vezes, para que a partir de um dado momento, eu pudesse

subir e descer os degraus sem vacilar. Decorei cada passo, até chegar conhecer completamente a escadaria criada por Dóris e pudesse caminhar por ela mesmo sem olhar para os degraus. A escada era a extensão de Henrique, de seu pensamento, de sua confusão, de sua loucura controlada pela qual tinha total domínio.

Figura 42 - Marcos França como Henrique IV, Priscilla Amorim, Mario Piragibe e Vilma Melo. Cenário de Doris Rollemberg. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Ao mesmo tempo, Guedes me orientava em relação à palavra dita. Em entrevista na Folha de São Paulo, por ocasião da estreia do espetáculo ele diz: “Prefiro um ator que descubra a intensidade da palavra do que um ator que só tenha a facilidade de dizê-la bem. (...) Quando eu digo que a palavra tem o mesmo nível de importância dos outros elementos, não é pela sua dicção, mas pelo que ela representa em cena.” (Entrevista a Jackeline Seglin. FDSP, 20/03/2000)

Portanto, a palavra dita criava o mundo que Henrique habitava. Mais uma vez, o que o diretor propunha era um exercício de linguagem. E Henrique mostrava aos seus conselheiros (e ao público) esse mundo teatral construído pela linguagem. A cena mais presente em minha memória é quando, no segundo

ato, Henrique chama os seus conselheiros para sentar-se nos pés das escadarias. Ali, despido de qualquer empáfia, o homem por de trás do Imperador explica a dor de ser tão somente personagem de si próprio. Estávamos todos ali, sentados, nos pés da escadaria. E Henrique pedia um pouco de beleza, “um raio decorativo”. Então, concretamente, um refletor descia do urdimento e projetava uma luz sobre nós como se fosse um raio de luar, mostrando que ali, como na vida, tudo é de certa forma, teatro.

HENRIQUE – Até que enfim, um pouco de luz. Sentem-se aqui, nas escadarias do nosso palácio. Mas não assim! Com leveza... com naturalidade... (PARA ARIALDO) Olhe, você assim... (PARA BERTOLDO) E você, assim... (PARA GIOVANNI) Você aqui. (AJEITA-O E DEPOIS SENTA-SE TAMBÉM) E eu, aqui... Podia-se encomendar à lua um belo raio decorativo. Que venha a lua! (DESCE UM REFLETOR E PROJETA A LUZ SOBRE OS QUATRO) Giovanni, toque alguma coisa. Faz bem para nós, a lua, faz bem. Eu, por mim, sinto falta da lua, e muitas vezes fico perdido a contemplá-la da minha janela. Quem vai acreditar, se olhar para ela, que ela saiba que 900 anos se passaram e que, sentado à janela, eu não posso ser realmente Henrique IV olhando a lua como um pobre homem qualquer? Mas olhem, olhem que magnífico quadro noturno: o Imperador entre seus fiéis conselheiros... é ou não é um belo quadro?

ARIALDO (BAIXO, PARA LANDOLFO, COMO PARA NÃO QUEBRAR O ENCANTO) – Seu Henrique, é que, se soubéssemos... que era verdade...

HENRIQUE - Verdade, o quê?

LANDOLFO (COMO QUE SE DESCULPANDO) – Não... quer dizer... porque para ela (APONTA BERTOLDO) que acabou de entrar em serviço... eu, ainda esta manhã, dizia: é pena que vestidos assim... e depois com tantos figurinos bonitos lá no guarda-roupa... e com um cenário como esse... a música...

HENRIQUE - E daí? É pena, você diz?

LANDOLFO – Pois é... que não soubéssemos...

HENRIQUE - Que representavam de brincadeira, aqui, esta comédia?

LANDOLFO – Porque achávamos que...

ARIALDO (VINDO EM SEU AUXÍLIO) – Pois é... claro, que fosse a sério!

HENRIQUE - E como é que é? Basta, Giovanni. (A MÚSICA CESSA)
Vocês acham que não é a sério?

LANDOLFO – Bom, se o senhor diz que...

HENRIQUE - Digo que vocês são bobos! Vocês deviam saber representar para vocês mesmos; não para mim e para minhas visitas; mas assim, como vocês realmente são, naturalmente, todos os dias, diante de ninguém, sentindo-se vivos, realmente vivos na história de 1100, aqui na corte do vosso Imperador Henrique IV! Por mais triste que seja meu destino, já é história e não muda mais, não pode mais mudar, entendem? Fixo para sempre: tão fixo que vocês podem perceber com clareza como cada efeito segue obediente a sua causa, com perfeita lógica. Ah! O prazer, o prazer da história, em suma, que é tão grande!

Se o jogo da personagem pirandelliana frente à realidade é um jogo de desnudamento, por revelar o mundo de aparências a que estamos submetidos, como diz Martha Ribeiro¹⁹¹, naquele momento, a palavra dita por este ator era pura verdade. Lugar onde o real se desdobra, como diria Novarina. Pirandello brinca com as palavras para mostrar que o real se funda quando é enunciado. E naquele momento, portanto, eu sabia não estar interpretando. Sabia estar invocando a criação do mundo, sendo atravessado pela palavra dita. A fala como chamamento. Porque nós não nomeamos as coisas, nós a chamamos: “Nós a chamamos porque elas não estão aqui, porque não sabemos seus nomes. Se chamamos as coisas, é porque elas não estão realmente aqui. Não somos bichos falantes que se exprimem, somos animais de profecia. (...) Os profetas são chamadores. As palavras precedem as coisas; no começo há o chamado delas.”¹⁹² (NOVARINA, 2003, p. 18)

Essa palavra que tem a força de criar o mundo, de dar concretude ao mundo. Henrique me fez entender a potência do ator, esse arauto que como diz Kantor, faz o homem ver a si mesmo, explicitando sua condição humana. Tudo isso revela a parceria que se estabeleceu desde o começo com Antonio Guedes. Na mesma entrevista à Folha de São Paulo acima citada, diz que o trabalho com

¹⁹¹ RIBEIRO, Martha de Mello. *O jogo da personagem pirandelliana frente à “realidade”*. 2004.

Disponível em: <https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1684/868/>

¹⁹² NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*; tradução Angela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

o ator é um jogo de generosidade. Um diálogo começado por ele, e que o ator devolve de outra maneira. E que, por isso, os espetáculos não são somente obra do diretor, pois tem a marca do ator que muda a cada apresentação. A confiança depositada em mim me permitiu levar ao palco as palavras de Pirandello e discutir o teatro a partir de sua irrecusável força de realidade. “A força de uma realidade inventada que tem, entretanto, enorme concretude”.¹⁹³

Ao fim dos ensaios, Guedes estava insatisfeito com o fim do espetáculo. Ele sentia falta de algo que pudesse justificar toda a montagem e que deixasse claro para a plateia a ideia do embate entre ficção e realidade. Há dois dias da estreia no Festival de Curitiba, veio a “solução”. Uma completa quebra da ilusão. Henrique, após matar Belcredi, tirava a capa e por alguns minutos, tornava-se o ator Marcos França, que chamava os colegas pelo nome: Claudia, Walter, Xande, Vilma. Eu ria de toda aquela encenação e desarmado, chamava para o público pra enfrentar seus próprios personagens.

HENRIQUE – Agora sim... não tem mais jeito. (PARA O PÚBLICO.)
Desgraça maior é a de vocês, que vivem sua fantasia sem se darem conta.

(A REPRESENTAÇÃO PARECE TER SIDO ABANDONADA. BELCREDI SENTA APOIADO NOS COTOVELOS. OS ATORES SE ENTREOLHAM. HENRIQUE RETOMA A REPRESENTAÇÃO)

HENRIQUE – Você está morto, Belcredi. (BELCREDI REASSUME A POSIÇÃO DE CADÁVER.) Vamos continuar.

(ARRUMA A ROUPA E CHAMA OS CONSELHEIROS PARA JUNTO DE SI, COMO PARA SE PROTEGER. MATILDE E O DOUTOR SE AFASTAM DE BELCREDI UMA DE CADA LADO DO PALCO E, À DISTÂNCIA, OBSERVAM ATÔNITOS. SÓ FRIDA FICA JUNTO AO CORPO DE BELCREDI) Aqui juntos, juntos aqui... e para sempre. Devolvam minhas imagens (DESCEM OS QUADROS) Tragam a lua de volta (O REFLETOR DESCE, HENRIQUE DIZ PARA OS CONSELHEIROS SEM OLHAR PARA ELES) Você aqui... você ali, assim... mas com naturalidade.... Giovanni, música. (MONTA-SE A

¹⁹³ Henrique IV. Programa da peça. Folhetim 24. P. 124.

REPETIÇÃO DA CENA DA LUA) Que belo quadro, o Imperador entre seus fiéis conselheiros. É ou não é um belo quadro?

Pela primeira vez, eu estava em cena olhando para a plateia, dirigindo-me a ela, mostrando o real que há no palco, num distanciamento que provocava um efeito de ruptura da narrativa. Uma interrupção da linearidade, como diz Josette Féral ao comentar sobre essa quebra brechtiana:

“Dois enunciados se alternam e às vezes se sobrepõem: o da personagem ocupando seu lugar no enredo e o do ator ocupando lugar no palco. (...) O distanciamento é uma interrupção da linearidade da narrativa que autoriza a mudança do tema da enunciação. Ele para a narrativa e fragmenta a ficção, introduzindo espaços abertos, reusando a progressão de uma narrativa que não obedeceria senão à sua própria dinâmica interior. (...) O distanciamento designa tal ruptura. Ele representa a passagem que opera entre a ordem do real e da cena, transformando a ficção em objeto de discurso, introduzindo uma diferença cuja pertinência e eficácia são medidas pela análise social”. (FÉRAL, 2009, p.234)¹⁹⁴

Era o real em cena, era o ator revelando para a plateia que também eles, vejam só, vivem presos a uma determinada máscara, numa tragédia a qual todos nós estamos submetidos. Que todos nós abraçamos uma máscara, uma simulação que se pretende tornar-se verdade absoluta, mas que, no entanto, esta forma fixa é completamente impossível. Somos múltiplos “é em boa fé que nos fixamos num belo conceito de nós mesmos”, diria o Imperador. Henrique e Pirandello me fizeram jogar com o real em cena, numa exposição que à época, talvez eu não tivesse ideia de sua potência. Estar em cena, revelando “um espaço construído para abrigar a ficção”, fundando este real que há em cada palavra dita, desbravando as máscaras de Henrique e as minhas próprias, fizeram me conhecer mais do que todas as minhas sessões de análise. Eu estava, dois meses depois de nossos estudos de mesa, pleno de minhas escolhas e pronto pra estrear Henrique IV no maior festival de teatro do país.

¹⁹⁴ FÉRAL, Josette. *Além Dos Limites*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2009, p. 234

3.3 – Sua Majestade, o *Imperador!*

Gianni Ratto, em seu prefácio no livro de *Aurora Fornoni Bernardini* sobre *Henrique IV* e Pirandello, traz um depoimento incrível do dramaturgo de 16 de março de 1930 sobre quando estava escrevendo “*Seis Personagens à Procura de um Autor*”. Diz o dramaturgo: “Eu estava escrevendo... em frente à minha casa estavam sendo levantados os andaimes para a construção de um novo edifício... Um dia fui surpreendido por uma vintena de pedreiros que, às gargalhadas, estavam me olhando... Tempos mais tarde, descobri que vendo-me gesticular, acharam que eu fosse um louco e que minhas caretas tinham despertado sua hilaridade. Juro que naquele momento eu não era Luigi Pirandello. Eu estava criando, não sei como, personagens que eu estava encarnando.”¹⁹⁵ (RATTO, 1990, p.11)

20 de março de 2000. Nove e meia da noite. Eu estava só, no imenso camarim do Teatro da Reitoria, em Curitiba com capacidade para 700 pessoas. Estávamos na programação oficial do Festival de Curitiba. O teatro praticamente lotado e o espetáculo já acontecendo. Diante do espelho, eu me olhava, via Henrique e pensava em todo o caminho que fizera até aquele momento. Repetia todas as falas em pensamento, todas as marcas, e quem por acaso passasse ao lado, teria acessos de risos, como na história narrada por Pirandello. Mas eu sabia que ali, eu já me confundia com meu próprio personagem. Um pavor foi tomando conta de mim. Seria eu capaz de contar aquela história? Conseguiria lembrar de tudo o que criamos ao longo de dois meses e meio? De certo não era a hora de vacilar. Vesti minha capa, pus a coroa, ambas criadas por Mauro Leite, e ouvi Priscila Amorim, anunciar: “Sua majestade, o Imperador!”. Andrea Spada tocava em seu contrabaixo acústico a música tema composta para o espetáculo, enquanto eu subia a pequena escada que levava ao topo do cenário criado por Doris Rollemberg. Daí em diante foram 70 minutos de entrega ao espetáculo. Por aqueles misteriosos acontecimentos que só o teatro proporciona, assim que dei minha primeira fala, o medo se dissipou. E Henrique pode falar, por este ator, com toda a sua potência, como convém ao discurso pirandelliano. O público, atento, parecia se divertir. Tudo parecia funcionar muito bem. A plateia ria,

¹⁹⁵ RATTO, Gianni. In: *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura* / Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.11.

respondendo a todas as provocações, propostas pela encenação. Ao fim do espetáculo, vieram os aplausos entusiasmados e tivemos a percepção que a montagem era um sucesso.

Figura 43 - Matéria O Estado de São Paulo, 20/03/2000

'Henrique IV' ganha nova montagem

A celebrada Companhia do Pequeno Gesto estreia hoje peça de Pirandello

Dingida por Antônio Guedes, *Henrique IV*, que estreia hoje no Teatro da Retorta com a Companhia do Pequeno Gesto, pode ser uma das boas surpresas na programação do 9.º Festival de Teatro de Curitiba. Ponto central da festa do Rio, a companhia fundada por Guedes e pela dramaturga Fátima Saad vem investindo seriamente na pesquisa teatral. Além da criação de espetáculos elogiados pela crítica, como a montagem de *A Serpente*, de Nelson Rodrigues, a companhia divulga e estimula a reflexão por meio da ótima publicação *Folhetim*. Hoje à noite, a Companhia do Pequeno Gesto promete fazer do teatro um personagem na concepção criada para a peça do dramaturgo italiano Luigi Pirandello.

Com nove atores e um músico no palco, Guedes optou por explorar criticamente a tensão entre realidade e representação, tema que permeia toda a obra do criador de peças como *Sêxta Personagem*, *Ilusão de um Autor* e *Assim é se lhe Parece*. *Henrique IV* vai começar na plateia, com os atores chegando para a representação e armando o cenário.

Diante o espetáculo, urticantes e reflexões não estarão "invisíveis". Ao contrário, todos os recursos técnicos disponíveis serão utilizados de forma bem clara para o público. No caso de *Henrique IV*, não se trata de invenção "vanguardista" de diretor, mas de um recurso de linguagem plenamente integrado à dramaturgia.

Encenada pela primeira vez no Brasil em 1956 com grande sucesso pela Cia. Nôdia Lucia & Sérgio Cardoso, protagonistas do espetáculo, *Henrique IV* conta a história de um rapaz (Marcos França) que há 15 anos vestira uma fantasia de Henrique IV para participar de uma mascarada. Um tombo de cavalo provoca sua fixação no "personagem", para protegê-lo do sofrimento, sua irmã maquiagem a ilusão, recriando em torno dele o ambiente de um fictício palácio do século 11.

Quando a peça tem início, sua irmã acaba de morrer e seu último

Elenco de 'Henrique IV', com o diretor Antônio Guedes à frente: jogo entre ficção e realidade para ressaltar a importância do teatro na vida do homem

Sérgio Cardoso: estreia da peça foi em 1956. Marcos França: fixação pelo rei Henrique IV

TEXTO FOI ENCENADO PELA 1.ª VEZ NO BRASIL EM 1956

pedido é a manutenção da fantasia que cerca a vida do irmão. Mas ela também pede que ele seja visitado por um médico, o que é feito. O médico (Walter Lima Torres) chega acompanhado de sua mulher Matilde (Cláudia Ventura), coincidentemente a antiga paixão do rapaz.

Apostando na ideia de um trauma que cura outro, o médico aproveita a semelhança entre Ma-

tilde e sua filha Filida (Simone Andre) e arma uma "cena" para criar a ilusão da volta de "Matilde" jovem, exatamente como na noite da mascarada que detronou a loucura do rei. O problema é que, pouco antes, o "rei" confessara estar curado há 12 anos e o tratamento quase o enlouqueceu novamente. Embora isso não ocorra, a nova mascarada termina numa tragédia que o obriga a voltar ao personagem e manter a farsa para sempre.

Guedes quer aproveitar esse jogo entre ficção e realidade para ressaltar a importância do teatro e, por extensão, da criação arti-

na vida do homem. "O bonito é poder mostrar com esse texto que na vida não existem dois lados distintos, a ficção e a realidade: a gente convive com o imaginário ou não vive", diz.

Em muitas de suas peças Pirandello utiliza a linguagem do teatro para mostrar a fragilidade de fronteira entre ficção e realidade na vida do ser humano. E é exatamente a teatralidade que Guedes explora para encenar *Henrique IV*. "A peça é muito divertida, não é uma defesa de tese, apenas exploramos a teatralidade para intensificar a discussão proposta pelo autor", R. N.

'Folhetim' e a reflexão estética

Revista editada pelo grupo carioca combina a teoria com a prática da cena

MARIANGELA ALVES DE LIMA
Especial para o Estado

Não lembro qual periódico paulistano do início deste século trazia grafado no alto da primeira página esta honesta informação: sai quando pode. Cientes dessa tradição de rupturas, os editores da revista *Folhetim* também preveniram os leitores do número 0. "Fretedemos, apesar da precariedade de recursos, editar um número de *Folhetim* a cada três meses". De janeiro de 1998 até hoje circularam seis números e o sétimo deve chegar aos leitores este mês. Sob qualquer ponto de vista, escaparam aos deveres e às desistências da periodicidade. Durarão muito tempo essas revistas preciosas para o estudo do teatro contemporâneo e igualmente interessantes para quem se ocupa do campo maior da reflexão estética.

Arquitetada por um grupo de teatro, o Teatro do Pequeno Gesto, essa publicação carioca presta o serviço de

PUBLICAÇÃO PODE SER OBTIDA POR FAX

oferecer em cada exemplar excelentes traduções de poéticas fundamentais da cena contemporânea. Tadeusz Kantor, Jean Genet e Adolphe Appia estão na gênese da escrita cênica tal como a entendemos hoje, são citados com frequência, mas quem quiser ter acesso direto aos seus escritos encontrará dificuldade em encontrá-los. É uma dificuldade que a equipe editorial, formada por artistas profissionais, conhece bem e se encarrega de amenizar por meio da revista.

Do mesmo modo, abordagens compreensivas das matrizes teóricas do drama e da encenação modernos progredem em perspectiva histórica nos diferentes exemplares. Estudos sobre Lessing, Lenz, Holderlin e Diderot introduzem as mais importantes variáveis da questão da mimese na arte.

Os ensaios propriamente ditos, o gênero em que o argumento é mobilizado para fundamentar uma opinião, entrelaçam a teoria e a prática da cena. A partir de questões fenomenológicas

ou contingentes do teatro, os autores extraem da análise crítica propostas de obras ou formas de atuação. É o caso, por exemplo, de Walter Lima Torres que apresenta um estudo de *O Gato do Cisne*, de Anton Chekhov, como a base sobre a qual construiu um espetáculo.

Temos, com certeza entre nós, muitos encenadores fazendo esse percurso, lendo e refletindo a aproximação atualizada com uma obra, mas sem conservar o registro do processo. Quando muito, rubricam algumas linhas rápidas para o programa, submissos à orientação pouco inspirada das Assessorias de Imprensa. Por isso mesmo, os exemplos contidos em *Folhetim* são, mais do que eles mesmos, estímulos para uma atividade crítica documentada, que sobrevive à encenação e enriquece a fortuna crítica dos textos.

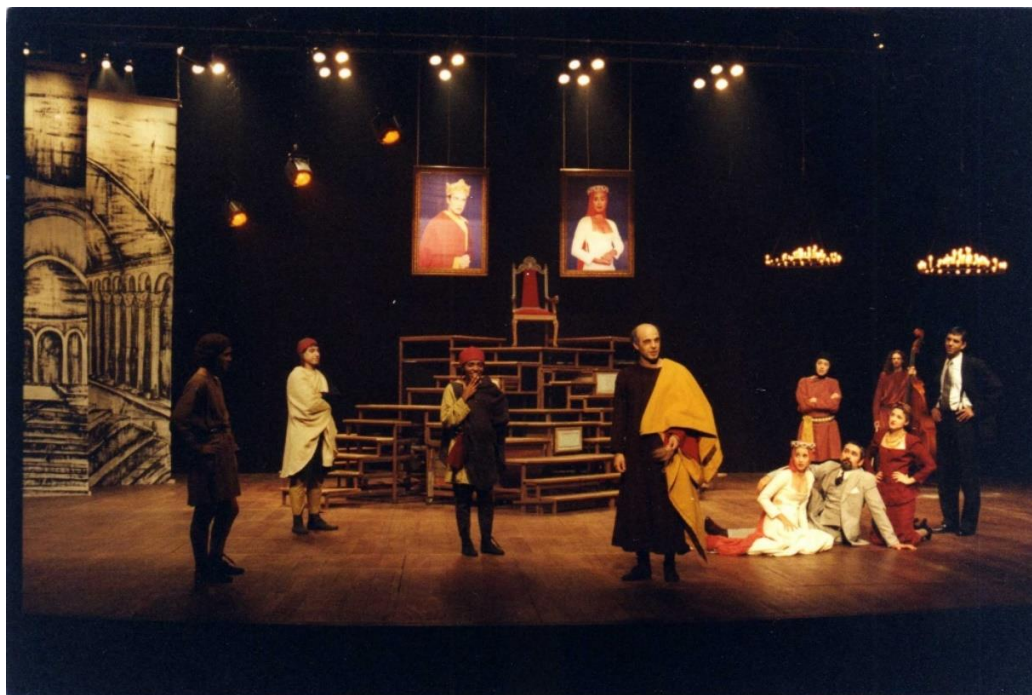
Há, além disso, em cada exemplar, uma entrevista muito bem preparada que nos parece, desde já, excelente contribuição documental. Um comentário de Beth Rabeu sobre a metodologia das entrevistas sugere que muito mais pode ser feito nesse campo.

De qualquer modo, a sequência de entrevistados tem alinhamento preciso, adequado para mapear, por meio de alguns expoentes, vertentes atuais da cena brasileira. Com Domingos de Oliveira, por exemplo, a linguagem da comédia de costumes e eventualmente a do drama de costumes prolonga-se até nossos dias e a fala do dramaturgo desvela, com muita clareza a sintologia do gênero. "Ou deixo que o conteúdo determine a forma."

Em Bia Lessa é a nova escrita cênica, feita no palco, que se sobrepõe na linguagem do teatro, em Luiz Paulo Vasconcelos, a procura de um teatro que some a expressão individual à uma tradição cênica popular e, em Gianfranco Ratto e Paulo Autran, aparecem as mutações do teatro moderno desde os anos 40, testemunhadas e refletidas com a seriedade dos que sabem muito.

Tudo isso, a bem da verdade, privilégio de cariocas. *Folhetim* ainda não encontrou seu ponto de distribuição em São Paulo ou em outros Estados e é preciso dirigir-se ao Teatro do Pequeno Gesto (telefone 0-21-558-0353) e combater o reembolso postal.

Figura 44 - Priscila Amorim, Mario Piragibe, Vilma Melo, Marcos França, Simone André, Walter Lima Torres, Julia Mequior, Claudia Ventura, Andrea Spada e Alexandre Dantas. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



No entanto, o teatro tem seus meandros, seus mistérios, sendo certo de que uma apresentação jamais será igual a outra. Essa arte efêmera que só acontece durante esse breve encontro entre atores e plateia, está sujeita ao acaso, como diria Edward Gordon Craig e, assim sendo, tudo o que nós atores apresentamos, é de natureza acidental. Não estávamos preparados para o fatídico “segundo dia”, quando passada a euforia e a tensão da estreia, por vezes o espetáculo se modifica, toma outros rumos, e por vezes a comunicação entre esses dois polos, palco e plateia, é rompida e nesse “entre nós” há um ruído.

O Festival de Curitiba era um festival de peças inéditas. Naquela nona edição, estávamos juntos com Gerald Thomas, que estreava no mesmo dia seu *Coro e Camarim – uma tragédia rave*; outros grandes encenadores apresentavam suas mais recentes criações: *A Máquina* de João Falcão; *Apocalypse 1.1*, do Teatro da Vertigem; *Bonitinha, mas ordinária*, de Moacyr Góes; *Replay*, de Gabriel Vilella, entre outras montagens. Era uma vitrine, como me conta Antonio Guedes:

“O Festival de Curitiba naquela época era um festival de estreias e dava uma enorme visibilidade nacional pra que estreava lá. E isso se confirmou.

Nunca dei tantas entrevistas para veículos importantes. O Globo, Estadão, Folha, Jornais de Curitiba, de Recife...”¹⁹⁶ (GUEDES, anexo F.)

Figura 45 - Claudia Ventura, Vilma Melo, Julia Merquior e Marcos França. Foto: Guga Melgar. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



De fato, a estreia em Curitiba foi um feito para o Teatro do Pequeno Gesto. A companhia jamais tivera tantas matérias, tanta visibilidade. Uma visibilidade que abarcava todo o território nacional, com citações do espetáculo nos principais jornais do Brasil e alguns do exterior.

“A quantidade de entrevista que dei para jornais do país inteiro, na época do *Henrique IV*, foi absurda. Eu dava entrevista para uma repórter e tinha de recusar outra. Eu ficava perdido. O Festival de Curitiba era uma máquina que eu não conhecia. Sendo assim, *A Serpente* proporcionou a estreia do *Henrique IV* no Festival de Curitiba e o Festival de Curitiba proporcionou uma visibilidade monumental para o trabalho do Pequeno Gesto.”¹⁹⁷ (GUEDES, anexo C.)

¹⁹⁶ Entrevista realizada pelo autor em 28/06/2022. Anexo F.

¹⁹⁷ Entrevista realizada pelo autor em 24/10/2021. Anexo C.

Algumas estreias no Festival aconteciam simultaneamente e, talvez por este fato, os críticos e a imprensa especializada deixaram para assistir a montagem de *Henrique IV* no segundo dia de apresentação, visto que *Coro e Camarim – uma tragédia rave*, de Gerald Thomas, o grande nome do teatro nacional naquele começo de milênio, acontecia no mesmo dia e horário da nossa estreia no Festival. E o “segundo dia”¹⁹⁸, tão falado por nós, aconteceu. Passada a excitação e a tensão do dia anterior, esse caminho que a arte percorre entre plateia e palco nos pareceu cheio de percalços. Para nós, atores, a peça soava arrastada, sem ritmo. O público, talvez mais exigente, reagia friamente, sem os risos da estreia. Quanto mais eles não reagem, mais duvidávamos do que estávamos fazendo e esse desencontro, foi nos tomando, o que resultou num espetáculo completamente diverso daquele do primeiro dia. Craig tem razão em dizer que o ator não é um artista se ele se deixa levar pela paixão.

“Instantaneamente, como um relâmpago, e antes que a mente tenha tempo de gritar e reclamar, o calor da paixão tomou conta da expressão do ator. Ela se alterna e muda, oscila e desvia, é perseguida pela emoção desde a fronte do ator entre seus olhos, até a sua boca. Agora ele se encontra completamente à mercê da emoção e gritando para ela: “faça de mim o que quiser!”. Sua expressão fora de controle vaga desvairada de um lugar a outro. (...) Acontece o mesmo com os movimentos. A emoção quebra a voz do ator. Ela agita a voz para que se junte a essa conspiração contra a mente. E emoção atua sobre a voz do ator de tal forma que ele pode acabar produzindo a impressão de uma emoção absolutamente divergente.”¹⁹⁹ (CRAIG, 2012)

¹⁹⁸ A maldição do “Segundo dia”. No meio teatral há uma lenda que diz que após uma estreia bem sucedida, a apresentação no dia seguinte será um fracasso. Isso porque, após a energia de uma estreia, o corpo “relaxa” e a performance dos atores fica comprometida, impactando negativamente o espetáculo.

¹⁹⁹ Craig, E. G., & Ribeiro, A. (2012). *O ator e a supermarionete*. *Sala Preta*, 12(1), 101-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p101>

Figura 46 - Matéria do Jornal Gazeta do Povo. 20/03/2000.

CADER
G
 GAZETA DO POVO
 SEGUNDA-FEIRA 20 de março de 2000

A magia dos parques aquáticos
 Os parques são atrativo de turismo e lazer praticamente o ano inteiro. As opções são muitas, quer próximo de Curitiba ou em outras regiões, como o Nordeste, onde o verão é "eterno". Conheça os principais parques aquáticos do país, hoje um segmento em plena expansão. **»** Pág. 3 e 5

FTC ■ COMPANHIA CARIOCA FAZ ADAPTAÇÃO DE TEXTO ESCRITO POR PIRANDELLO

De fato e ficção

Henrique IV traz grande cenário e figurinos de época

A COMPANHIA CARIOCA TEATRO DO Pequeno Gesto estreia hoje no Festival de Teatro de Curitiba com a peça *Henrique IV*. O espetáculo é uma adaptação do texto escrito em 1922 pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello.

Durante uma cavalcada em uma festa a fantasia, um homem fantasiado de Henrique IV cai e bate a cabeça em uma pedra. A partir desse momento, ele passa a acreditar que é realmente o imperador alemão que viveu no século 11. Fuma farsa mantida pela irmã, o personagem passa quinze anos vivendo esse papel. A peça começa com a chegada de um médico que tem um plano para curá-lo. Com ele, estão Melilda e Belcredi, respectivamente a paiada e o principal inimigo de quem quer pensar que é Henrique IV.

A medida que a trama se desenvolve, vai se descobrindo que o personagem principal já havia se curado oito anos antes e que resolveu manter a farsa por vontade própria. Ele é confrontado pelos personagens recém-chegados, que sabem que está vivo, e acaba matando Belcredi, o que o obriga a se esconder através da persona de Henrique IV para não ser preso por assassinato.

"Esse texto foi um reencontro com a temática que trabalhamos desde o princípio da companhia, que é a tensão entre a realidade e a ficção", revela Antonio Guedes, diretor do espetáculo. O grupo existe desde '91 e sua primeira peça foi *Quanto não o morto desportamos*, de Eisen. De lá para cá, já trabalharam com textos de diversos autores como Fernando Pessoa e Nelson Rodrigues, além de um texto próprio chamado *Penelope*, escrito por Guedes e Fátima Saadi, que foram o núcleo permanente do Teatro do Pequeno Gesto. Segundo o diretor, a companhia tem três frentes de trabalho: a montagem de espetácu-

los, um projeto de oficinas itinerantes que levam o teatro à paisa; e uma revista quadrimestral de ensaios sobre teatro.

"Começamos a trabalhar com a adaptação de *Henrique IV* em agosto do ano passado. É um texto muito complicado e que foi produzidas vezes montado no Brasil, justamente pela dificuldade de trabalhá-lo", conta Guedes. Originalmente, a peça tem duas horas e meia, mas o diretor e Saadi fizeram uma adaptação com apenas uma hora e dez minutos. "É evidente que criamos um novo texto, pois temos cortado praticamente metade do original, não podemos dizer que é o mesmo Henrique IV de Pirandello. Mas o argumento é o mesmo, pois tivemos o máximo cuidado para não fugir à sítua fundamental da peça", explica o diretor.

Os ensaios vêm acontecendo desde janeiro com os profissionais que estarão em cena, nove atores e um músico. O cenário deverá contar com uma grande escadaria, na realidade um aglomerado de escadas que sobem e descem por muitos lados diferentes. Os figurinos vão retratar fantasias do século 11, subtraídas a poucas décadas, "criando um contraste de tempo que é uma questão importante da peça", diz Guedes.

A seguir, a companhia deve se apresentar em ensaios de abril no Teatro Nelson Rodrigues e no segundo semestre no Teatro Gláucio Gil, espaços localizados no Rio de Janeiro. Para o ano que vem, pensam em retornar a um texto de Eisen, montando a peça *Pier Gyot*.

— **ROBERT FLEISS**

➔ **Serviço:** Henrique IV, de Pirandello. Direção de Antonio Guedes. Com a Cia. Teatro do Pequeno Gesto, Teatro da História (Rua XV de Novembro 1796), Box 21/350, Aracaju. Ingressos a R\$ 20 e R\$ 30 para estudantes.

Personagem principal passa 15 anos acreditando ser Henrique IV, imperador alemão que viveu no século 11.

Figura 47 - Matéria da Folha de Londrina. 20/03/2000.

FOLHA
D O I S
Segunda-feira, 20 de março de 2000

'HENRIQUE IV' É UM DESAFIO

A companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto encena hoje um texto de Pirandello. O diretor Antonio Guedes fala à Folha2 com exclusividade

EXCLUSIVO

Jackeline Seglin
Enviada ao Rio de Janeiro

A tensão entre realidade e ficção, marca registrada do Teatro do Pequeno Gesto, será levada ao palco no mais novo trabalho da companhia carioca: "Henrique IV", espetáculo que estreia hoje no 9º Festival de Teatro de Curitiba. O grupo vai apresentar no Teatro da Reitoria (às 21h30) o que seus integrantes consideram o grande espetáculo e o maior desafio de toda a carreira, iniciada em 1991.

Dirigida por Antonio Guedes, a companhia tem outros projetos que caminham paralelamente às montagens, como oficinas itinerantes e a revista quadrimestral "Folhetim" (ensaios sobre teatro). Como poucos no Brasil, o Teatro do Pequeno Gesto faz um trabalho com um dramaturgista, que aponta para o diálogo entre a teoria e a prática da obra. E é para o universo de "Henrique IV" que eles carregam essa pesquisa.

Escrita pelo siciliano Pirandello, a história a ser contada é a de um homem que, numa festa à fantasia com os amigos, cai de seu cavalo, bate a cabeça e fica o personagem que ele estava representando: Henrique IV, o imperador alemão do século 11. Durante 15 anos, vive mergulhado nesse delírio. Sua irmã tenta criar a sua volta esse mundo em que ele julga viver. Antes de morrer, ela pede a um criado que mantenha a farsa, mas traga um médico para curá-lo. Mais tarde, Henrique revela a seus conselheiros que mantém a fantasia do século 11, mas que não está mais louco há muito tempo - apenas se excluiu do mundo.

Em entrevista exclusiva à Folha2, Guedes fala mais sobre o espetáculo e o trabalho desenvolvido por sua companhia no Rio de Janeiro.

Como você e Fátima Saadi trabalharam a adaptação?

É um texto de duas horas e meia de duração que a gente conseguiu reduzir para 70 minutos. Deixamos o essencial para que o público pudesse compreender a história. Esse encontro do Teatro do Pequeno Gesto com o texto do Pirandello está sendo muito feliz, porque na base existe uma semelhança. Desde o princípio trabalhamos a tensão entre a ficção e a realidade. E Pirandello trabalhou em todas as suas obras a tensão entre a forma e a vida.

Nesse espetáculo você dá uma especial importância à palavra?

Prefiro um ator que descubra a intensidade da palavra do que um ator que só tenha a facilidade de dizê-la bem. Evidente que quando há as duas coisas é um prazer. Quando eu digo que a palavra tem o mesmo nível de importância dos outros elementos, não é pela sua dicção, mas pelo que ela representa em cena. Isso foi um exercício do princípio da minha carreira: me atentar para a musicalidade e sonoridade das palavras. Para mim é muito mais fácil a parte visual. Quando eu monto um espetáculo, a primeira coisa que acontece é que eu vejo - e não ouço - a cena. Se considero os elementos igualmente importantes, tenho que ter uma livre circulação criativa por todos eles.

Em que fase você atenta para isso?

A primeira vez que eu atentei para essas necessidades foi em 1991, numa montagem de Ibsen. A gente elaborou uma oficina de leitura. Ao longo desse período o meu cuidado em com a descoberta

eu. Dou o primeiro pontapé e o ator vai me desenvolver de outra maneira. Não considero os espetáculos simplesmente meus. Apesar da assinatura, da marca, tem também a qualidade de trabalho do ator, que muda a cada espetáculo.

FICHA TÉCNICA:
Espetáculo: Henrique IV
Texto: Pirandello
Tradução: Anaes Bernasconi
Direção: Antonio Guedes
Assistente de direção: Juana Lebrão
Adaptação: Fátima Saadi e Antonio Guedes
Dramaturgia: Fátima Saadi
Cenário: Doris Reichenberg
Figurino: Massimo Lotti
Música: André Spada (Intuição); Binho Schmitt
Elenco: Alexandre Dantas, Cláudia Ventura, Julia Mesquita, Marcos França e outros.

Cena de "Henrique IV", personagem em constante delírio imagina ser o imperador alemão do século 11



da intensidade que cada palavra deveria ter em cada uma das cenas. Desenvolvi uma "quase técnica" que eu chamava de som de emoção, ou seja, você consegue tornar técnica uma vez emocionada.

Além dos atores, um músico está no elenco.

Com que função?

A trilha é especialmente composta para o espetáculo por André Spada, um italiano que toca contrabaixo em cena e compõe todas a músicas, sempre integrado ao trabalho de construção da cena. A gente considera a música um elemento concreto da cena e o músico é um personagem da corte de Henrique.

Até que ponto o diretor Antonio Guedes dá liberdade de criação aos seus atores?

Tento estabelecer um jogo de generosidade e confiança com a equipe. Quem começa o diálogo sou

Não podemos afirmar o que aconteceu naquele segundo dia, e se foi justamente aquela sessão responsável pelo que viria depois, no entanto, a recepção de *Henrique IV* por parte da imprensa nos dias seguintes não foi exatamente o que esperávamos. Após a grande repercussão e expectativa acerca da estreia, as resenhas e críticas não nos foram muito favoráveis. Os críticos apontavam justamente a falta de ritmo do espetáculo, o que corroborava nossa sensação do segundo dia de apresentação. Nelson de Sá, na Folha de São Paulo, disse que "a verbosidade, que leva à falta de ação, torna o espetáculo arrastado como um teatro de tese." (FDSP, 23/03/2000). Kátia Michelle do Estado do Paraná, comenta que apresentamos uma "loucura comportada". "Um espetáculo morno, com poucas cenas empolgantes durante a sua 1h10 de duração". (O Estado do Paraná, 23/03/2000)

É bastante frustrante para um ator ler considerações sobre o seu trabalho e ver longos meses de dedicação resumidos a um parágrafo num jornal. No entanto, se a arte teatral se dá nesse “entre”, é justificável e legítimo que esse espectador tenha direito a se pronunciar acerca do que experimentou durante os minutos que esteve inserido nesse jogo que propomos. Guedes me conta que ficou bastante incomodado com essa repercussão e com a postura de alguns atores que de certa forma, deixaram-se contaminar pela visão desses críticos, descredenciando na montagem que deveriam defender. De minha parte, eu sabia que uma boa crítica poderia alavancar a carreira de um espetáculo, visto que serve como um cartão de visitas para a própria peça, mas sempre pensei que a palavra do crítico é tão somente um outro olhar, dentre tantos olhares, e que as palavras escritas num jornal, não tem a capacidade de destruir um trabalho feito por um coletivo. Portanto, não era a hora de lamentos, mas de acertar esses ruídos e nos prepararmos para uma nova estreia, dentro de poucos dias no Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro.

O cenário foi direto para o Complexo Cultural Caixa onde ficava o teatro no centro do Rio. Já na semana seguinte, em solo carioca, Guedes fez questão de nos alertar sobre o que acontecera em Curitiba. Era preciso entender que a dinâmica de um espetáculo se dá nesse “entre” nós, entre palco e plateia. E que a forma como estamos em cena e nos colocamos na cena, interfere diretamente na recepção do espectador e sobre o que ele nos devolve. Não necessariamente a impressão de um ator sobre um determinado comportamento da plateia é certa. Assim, como não basta um espetáculo correto para que haja esse encontro entre nós. Recado dado, entendi que eu precisava encarar o ato de estar no palco como um privilégio, um sacerdócio que serve de instrumento para que a arte aconteça. Sim, percebi naquele momento que a arte não estava no cenário, na luz, no texto ou na minha própria interpretação, mas na experiência que o teatro proporcionava. Experiência essa que invariavelmente seria sempre diversa a cada dia.

Em entrevista que concedeu, Fátima Saadi me contou que ao trabalhar com Novarina, mais de uma década depois do *Henrique IV*, Antonio Guedes disse que tinha vontade que as pessoas fossem ver o espetáculo uma vez, pagassem ingresso e depois voltassem de graça, quantas vezes quisessem. Porque, para ele, cada vez que as pessoas vissem, ouvissem e assistissem a

uma peça, elas teriam uma nova apreensão sobre essa concretude da palavra, não metafísica, não pré-existente à cena. Portanto, mesmo antes da experiência novariana, Guedes já entendia que a obra se dá nesse encontro, e que, como diz Maurice Blanchot, somente é obra quando se dá na intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.²⁰⁰ Blanchot nesse texto fala da obra-livro, e que o livro para seu autor ainda não é obra, mas tão somente “um amontoado de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo”. Portanto, trazendo para o espaço teatral, Guedes tentava nos mostrar que a obra não está jamais completa, a não ser diante de alguém que nos “lê”, ou nos assiste. Blanchot nos alerta que “jamais o poeta, ou seja, aquele que escreve, o “criador”, poderia exprimir a obra a partir da ociosidade essencial; jamais por si só, do que está na origem, ele pode fazer brotar a forma pura do começo”.²⁰¹ Porque a obra só é obra na intimidade que se dá no encontro da palavra escrita com seu leitor, “na contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir”.²⁰²

Foi como esse pensamento que me preparei para voltar aos palcos com *Henrique IV*, certo que eu era apenas aquele que pronuncia o poema e, para esse poema estar completo eu precisaria de um elemento essencial: o espectador. Portanto, eu seria tão somente o mediador, entre o poema essencial e aquele que o absorve. Um arauto, ou mesmo um poeta, como me chamava o mestre Domingos Oliveira. Para Blanchot, “O poeta é aquele que ouviu essa fala, que se fez dela o intérprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a. (...) E aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la.” (BLANCHOT, 2011, p.29)²⁰³

200 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.13

²⁰¹ Ibidem. P.29

²⁰² Ibidem. P.29

²⁰³ Ibidem. P. 29

Figura 48 - Matéria no Jornal do Brasil, 07/04/2000.

As ilusões da realidade

Texto fundamental de Pirandello volta ao palco após 30 anos

VALÉRIA LAMEGO

A realidade é uma grande ilusão para Luigi Pirandello, inovador do teatro moderno, autor de *Henrique IV*, que estreia hoje, às 21h, no Teatro Nelson Rodrigues. É a primeira vez que o texto é encenado no Brasil em 30 anos. A loucura, as máscaras sociais, o jogo e a eterna luta entre a existência e a aparência são temas fundamentais para a compreensão do mundo, na visão do dramaturgo italiano. A nova versão de *Henrique IV*, montada pela companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto, sob a direção de Antonio Guedes e interpretada por um elenco de jovens atores, tem uma qualidade rara: a reunião do que há de melhor no grande teatro com uma abordagem surpreendente e contemporânea.

"Trabalhamos com textos de grandes autores, que são excelentes, pois trazem boa carpintaria e bons diálogos", afirma Antonio Guedes, que há nove anos estreava com um clássico de Ibsen. *Quando nós os mortos despertamos*. "Buscamos colocar o autor como parceiro da encenação". A peça original de Pirandello, escrita em 1922, tem mais de duas horas, enquanto a versão de Antonio Guedes e Fátima Saadi foi reduzida para 70 minutos. "Não temos pudor em mexer no texto. Comprendemos o que ele quer dizer e o transformamos no que queremos dizer", adianta Guedes.

Em *Henrique IV*, o personagem principal envelhece depois de um tombo de cavalo. Aproveitando-se de sua loucura temporária, Henrique passa a viver num mundo de fantasia, fixando-se no personagem do rei. "A questão central da peça é a relação do ser com a vida. Estamos sempre nos fixando em alguma forma, em alguma máscara social que, para Pirandello, é o



Vida marcada por glória e loucura

Luigi Pirandello nasceu em Agrigento, na Sicília, no final do século 19. Mas seus dramas, que enfatizam quase sempre a difícil relação entre a existência e a sobrevivência por meio de máscaras e aparências, nunca deixaram de ser contemporâneos. A vida, dizia ele, "não passa de uma fúnebre farsa, em que nós, mais ou menos inconscientes, representamos os mais diferentes papéis, pobres marionetes nas mãos do destino cego". Esse foi o mote de sua obra.

Autor de romances e poesias, foi com o teatro que conheceu a fama. Seu primeiro grande sucesso foi *Assim é, se lhe parece*, de 1917, seguido por *Seis personagens à procura de um autor*, considerada obra-prima da dramaturgia moderna, dando origem ao chamado "teatro dentro do teatro".

Alguns dos famosos textos de Pirandello foram para o cinema. O romance *A vida de Matias Pascal*, redondou no filme *A dupla vida de Matias Pascal*, de Mario Monicelli, com Marcello Mastroianni no papel principal. *Henrique IV*, também foi para a tela, numa versão de Marco Bellocchio.

Na vida, Pirandello conheceu a glória ao receber o prêmio Nobel de Literatura em 1934 e o sucesso de público com suas peças. Mas também conheceu de perto o drama: a loucura de sua mulher marcaria definitivamente sua vida e obra, cercada por loucos à procura da sobrevivência no mundo real e de seres aparentemente normais que encontraram na loucura uma forma de escapar do difícil jogo das aparências.

A companhia Teatro do Pequeno Gesto investe em montagens contemporâneas de clássicos como o de Pirandello

Assim, no dia 07 de abril de 2000, estreávamos *Henrique IV* em sua primeira temporada, às 21h no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Depois da experiência em Curitiba, senti que precisava de mais tempo pra que estivesse pronto para entrar em cena. Pedi ao diretor um camarim para que ficasse só. Durante a primeira semana experimentei me separar do resto do elenco pra que eu pudesse passar o texto, fazer meus aquecimentos vocais, sem ser importunado. Pela minha percepção à época, estando só em um camarim, longe das brincadeiras e piadas dos outros atores (nosso camarim sempre foi uma festa), eu estaria blindado e entraria em cena mais concentrado, mais potente. Acreditava que aquele recolhimento seria importante para o espetáculo. Guedes cedeu ao meu pequeno capricho, achando que me ajudaria de alguma forma. Ledo engano. A solidão se expandiu, as dúvidas voltaram, assim como toda a insegurança. Me senti apartado de meus colegas, distante do jogo e da cumplicidade ali estabelecida por eles e penso hoje que talvez essa minha atitude não tenha sido vista com bons olhos por eles. Ao entrar em cena, sem o

momento de intimidade que o camarim nos proporciona, sem a cumplicidade que ali magicamente se constrói, me senti distante dos meus, e senti que aquele afastamento nos distanciava no jogo a que estávamos dispostos a fazer juntos.

O teatro é uma arte de equipe – aprendi isso rapidamente. E já na semana seguinte eu estava no mesmo camarim que os outros oito atores do elenco, que com toda a razão, riam de minha tentativa de isolamento e faziam piadas sobre a minha suposta “concentração” para compor o Henrique IV. Hoje lhes dou razão. Um camarim só pra mim foi uma escolha errada, que gerou um sentimento de estranheza por parte do resto do elenco acostumado a tantas aventuras pelos palcos mais diversos do país, sempre juntos, dividindo o espaço por vezes mínimo para troca de roupas e preparação para o espetáculo. A partir daquele momento passei a ir para o palco, todos os dias, antes da plateia abrir e ali passava trechos de minha fala, subia e descia as escadas do cenário, aquecia o corpo e a voz. E depois disso, voltava ao camarim, onde todos estavam misturados naquele momento festivo que acontecia todos os dias antes e depois do espetáculo, e assim, não podendo fugir dele, resolvi me juntar à celebração.

Como já dissemos neste capítulo, o crítico Macksen Luiz, que foi de suma importância para que o convite do Festival de Curitiba acontecesse, no entanto ele só veria o espetáculo na temporada carioca. Já quase no fim da temporada, Macksen fez sua crítica ao espetáculo e julgou a montagem sem identidade. “O diretor não consegue transpor a linearidade de uma teatralidade frontal, em que não se atinge a eventual força poética da peça, e muito menos a ilusão de uma representação. A montagem se mantém presa ao palco como uma narrativa nivelada pela uniformidade, com dificuldades de encontrar identidade expressiva. *Henrique IV* estabelece uma cena sem temperamento, frouxa como essência e frágil como imagem.” (O Globo, 22 de abril de 2000).

Mais uma crítica negativa que nos deixou surpresos. Se a montagem de *A Serpente* foi praticamente uma unanimidade, a nossa encenação de *Henrique IV* gerava suspeitas, dúvidas e porque não dizer, uma má vontade por parte de uma crítica especializada sem muito interesse em entender os caminhos que nos levaram às opções colocadas no palco. Embora saibamos que a experiência da cena é individual, e que é legítimo que um crítico tenha sua visão particular de um espetáculo, por vezes percebemos o quanto o texto de avaliação de um espetáculo pode ser cruel, com o autor escolhendo palavras duras que de certa

forma, corroboram para a carreira curta de um espetáculo. Outra crítica maldosa sobre *Henrique IV* que nem mesmo vale a pena citar a autoria, chegou a insinuar que não havia indícios de compreensão sobre o que estávamos fazendo. Tudo isso, claro, nos abalou. Não havia como deixar de ser. Após a temporada no centro, a Companhia se recolheu para só voltar em cartaz em agosto daquele ano, para uma nova temporada no Teatro Gláucio Gill, em Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro.

Figura 49 - Matéria Jornal O Globo – 03/08/2000.

Quinta-feira, 3 de agosto de 2000 O GLOBO

Jorge William



ANTONIO GUEDES, um dos diretores do Teatro do Pequeno Gesto, entre as atrizes de "Henrique IV"

Peça de Pirandello fala de tensão entre real e fictício

Tema é o favorito do grupo Teatro do Pequeno Gesto

Durante uma festa a fantasia, um homem vestido de Henrique IV cai do cavalo e bate a cabeça no chão. Quando desperta do desmaio, encontra-se preso no personagem, que vai interpretar nos próximos 15 anos. Este é o enredo de "Henrique IV", peça escrita em 1922 pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello, que a companhia Teatro do Pequeno Gesto estreia hoje, às 20h, no Teatro Gláucio Gill, em Copacabana.

— O texto trabalha a relação entre ficção e realidade, pelo viés da loucura e da sanidade — diz Fátima Saadi, diretora do espetáculo. — O público que vai à peça fica instigado a pensar no absurdo que é a vida em nossa sociedade, em que cada um de nós é obrigado a representar um papel, mas que não sabe ou finge que não sabe — completa Fátima, que desde a criação da companhia, em 1991, encena peças que falam da tensão entre a ficção e a realidade, como "A serpente", de Nelson Rodrigues, e "O marinheiro", de Fernando Pessoa, entre outras.

O espetáculo começa mostrando uma encenação. Quinze anos depois do acidente, os amigos do personagem tentam ajudá-lo a recuperar a memória. Eles simulam uma reunião dos conselheiros do imperador e trazem à sua presença Matilde, um amor de sua juventude.

Ao ver que sua antiga paixão agora tem um amante, Henrique revela que estava simulando a amnésia há oito anos, pois já havia recuperado a memória. Preferira continuar representando o papel, já que sua vida havia perdido o sentido. Desesperado, ele acaba matando seu rival e decide mergulhar de novo em seu delírio, para fugir das consequências de seus atos. ■

Eu conhecia bem o teatro ao lado do metrô da Estação Arcoverde, em Copacabana. Foi ali que "morei" durante anos quando da ocupação pelo Centro

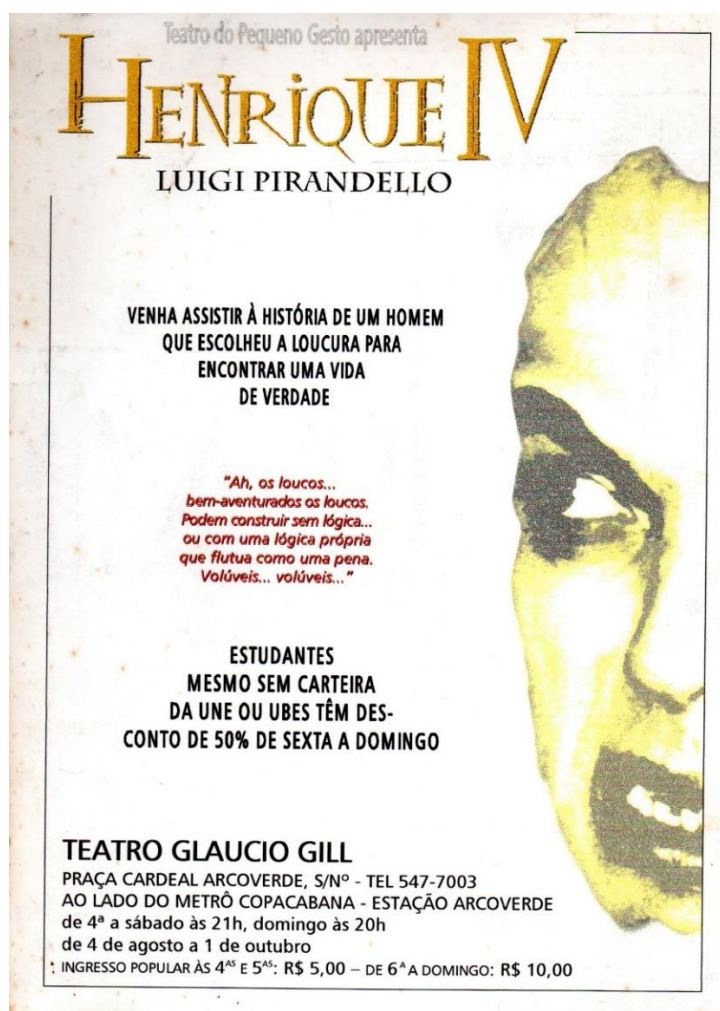
de Demolição e Construção do Espetáculo. Durante o período em que o grupo de Aderbal Freire Filho fez do Gláucio Gill sua sede, houve uma preocupação em transformar o teatro em um espaço contemporâneo, com arquibancadas móveis que possibilitariam receber diversos tipos de espetáculo. Desde uma montagem frontal até mesmo uma arena. O tablado cobria todo o espaço ora preenchido por poltronas e as arquibancadas podiam ser montadas de maneira a receber todo e qualquer tipo de encenação. Essa configuração foi efeito da ocupação do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo e foi assim que Aderbal montou seu *Turandot ou o Congresso dos Intelectuais*, de Bertold Brecht, retirando quarteladas do quadrado, abrindo espaços no palco e criando a China imaginária de Brecht. Naquele mesmo espaço, Amir Haddad montou *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, de Wilson Sayão, com a arquibancada erguida onde comumente seria o palco e o palco no lugar que anteriormente era destinado ao público. Ou mesmo a montagem de Cacá Carvalho de *25 homens*, de Plínio Marcos, que colocava uma arquibancada diante da outra e tinha seu espaço de encenação neste corredor formado pelas duas plateias. Foi talvez por isso que levei um susto ao entrar no teatro para a montagem e ensaios de *Henrique IV*. O espaço havia passado por uma “reforma”. No entanto, o que se via, era a volta de um espaço italiano, desta vez mal feito, mal projetado, com um palco muito alto em relação à plateia e uma desconfiguração total do projeto daquele espaço pensado para o teatro contemporâneo criado por Aderbal.

No entanto, fizemos ali o *Henrique*, afinal os teatros públicos eram nossa única possibilidade, visto que os teatros particulares (como até hoje) eram inviáveis em termos financeiros para um grupo fora do eixo comercial. Ao montar o cenário de Doris Rollemberg naquele “novo” Teatro Gláucio Gill, vimos que o palco ficou pequeno para as escadarias e o espaço destinado aos dois candelabros de velas pensados pela cenógrafa. Tivemos de reduzir o espaço de encenação e, portanto, todas as marcações. Lembro que num dos ensaios gerais, num movimento que eu tinha de descer as escadas de costas, horrorizado, quando minha personagem via Matilde e Frida juntas, no efeito criado pelo doutor para a “cura” de Henrique, cheguei a cair do palco, numa altura de quase um metro e meio. Parece que minha memória corporal ainda estava no Teatro Nelson Rodrigues e no Teatro da Reitoria em Curitiba. Por sorte

não houve nenhum prejuízo nem para mim e para companhia e conseguimos estreiar.

No Glaucio Gill tivemos um bom público, numa temporada que parece inviável para os dias de hoje. Três meses, de quarta a domingo, de 04 de agosto a 01 de outubro de 2000. Sem qualquer incentivo, sem leis de amparo aos artistas, sem patrocínio, só o trabalho em grupo poderia proporcionar esse investimento, essa dedicação. Temporadas longas assim eram viáveis por parcerias como, por exemplo, o clube de espectadores Câmara de Arte, que disponibilizava ingressos gratuitos e com desconto e pagava para a produção parte de sua receita. Foi assim que durante três meses, tivemos uma média de 70 espectadores por dia, como atestam os borderôs.

Figura 50 - Cartaz de Henrique IV. Temporada no Teatro Glaucio Gill. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Fazer o *Henrique* por três meses consecutivos, de quarta a domingo, me fez me conectar com minha profissão. Eu que há poucos meses ainda estava em dúvidas sobre a minha carreira, tive a chance de experimentar um longo contato com o público, e perceber que quanto mais eu mergulhava na história do Imperador alemão, mais eu entendia que eu não deveria interpretar, mas me colocar nesse jogo, nessa experiência para com a plateia. Eu estava disposto a ser esse elemento ao qual a plateia se relaciona e entra em uma experiência de linguagem. Um elemento concreto, que anuncia o mundo ali criado. “Porque a cena é feita de palavras, música, luz, cor, sonoridades, espaço, gestos, movimentos do ator. Portanto, a questão sobre o ator hoje se transfere para a cena como um todo. É a cena que deverá apresentar uma série de engrenagens a serem montadas pelo espectador. E a tarefa que cabe ao ator é compreender que a cena toda – que inclui a plateia – é que vai promover uma experiência teatral, um embate com a linguagem.”²⁰⁴ (Guedes, 2011, p.19)

Henrique IV teve uma carreira curta se comparado à *Serpente*. Tenho minhas dúvidas se críticas melhores não dariam uma sobrevida ao espetáculo, mas reconheço que alguns elementos como o cenário majestoso e o elenco numeroso, dificultaram de certa forma, o prosseguimento da peça. Perguntei a Antonio Guedes se ele tinha essa mesma impressão. Ele me respondeu:

Claro que com aquele cenário seria muito difícil viajarmos como viajamos com *A Serpente*. O cenário da *Serpente* ia no avião como bagagem de mão... somávamos o peso permitido para toda a equipe e seguíamos carregando conosco. *Henrique* demandava um caminhão.

Desde o princípio já sabia que não viajaríamos como antes com esse espetáculo, mas considero que essa montagem cumpriu perfeitamente seu papel: além de não ter dado prejuízo – o custo de produção foi coberto – projetou a companhia nacionalmente graças à estreia no Festival de Curitiba. Lembro que tivemos matérias grandes em todos os principais jornais do Rio e São Paulo. Acho que tivemos matérias também em Recife, Porto alegre e, claro, em Curitiba.

Mas considero uma ótima carreira para um espetáculo fazer 3 temporadas no Rio.

Em algum momento, acho que logo depois do Festival Pequeno Gesto, fiz uma comparação do número de espectadores e de apresentações apenas no Rio – sem contar com as

²⁰⁴ GUEDES, Antonio. *O ator contemporâneo: enfim um artista?* A[L]BERTO - Revista da SP Escola de Teatro, São Paulo, v. 1, p. 19, 2011.

contratações, apenas em temporadas – entre o *Henrique* e *A Serpente*. Os atores da Cia, que passaram a ter reservas em relação ao espetáculo após uma absurda crítica desabonando o espetáculo, não acreditaram em mim, mas coincidentemente os dois espetáculos tiveram praticamente o mesmo número de apresentações e de público.

Claro, isso se explicava pelo fato de que em *A Serpente*, éramos quase desconhecidos ao passo que com *Henrique*, nos tornamos uma Cia para a qual era necessário prestar atenção.²⁰⁵ (GUEDES, anexo F.)

Após a temporada do Gláucio Gill, fizemos no ano seguinte uma apresentação avulsa no SESC São João de Meriti e três fins de semana do Espaço III, do Teatro Villa-Lobos, dentro das comemorações do Festival Pequeno Gesto – 10 anos de companhia. O Festival apresentou três espetáculos da companhia, *Penélope*, *A Serpente* e *Henrique IV*, além de mesas redondas e leituras dramatizadas. A mini temporada foi 23 de agosto a 9 de setembro de 2001, quando fiz pela última vez o Imperador, meu personagem mais verdadeiro. Com Henrique aprendi que não poderia jamais mentir em cena. E que mesmo num texto ficcional, o ator é não pode e nem consegue ser um imitador, mas apenas um veículo, um poeta, o que tem o dom de pronunciar a palavra original. Henrique jamais morreria, como queria Pirandello. Porque um personagem não morre jamais. “Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura nunca mais morre! E para viver eternamente, nem sequer precisa ter dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem eternamente, porque – germes vivos- tiveram a ventura de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que soube cria-los e nutri-los, fazendo-os viver para a eternidade!” (*Seis personagens à procura de um autor*, p.192)²⁰⁶

²⁰⁵ Entrevista realizada pelo autor em 28/03/2022. Anexo F.

²⁰⁶ PIRANDELLO, Luigi por J. Guinsburg – *Do Teatro No Teatro*. Ed. Perspectiva, 2000, p.192

Figura 51 - O elenco e equipe técnica de Henrique IV em sua estreia no Festival de Curitiba.
Foto: Autor desconhecido. Acervo pessoal do autor.



Tive a sorte de emprestar meu corpo e voz pra dar vida a *Henrique IV* por esse breve período de tempo. Pela primeira vez, me vi prestigiado como ator, e hoje penso que correspondi à expectativa com minha dedicação em cena e a verdade com a qual tratei o texto de Pirandello. O Pequeno Gesto ainda faria mais uma incursão na obra do dramaturgo italiano com a montagem de *Vestir os Nus*, em 2004, realizada na sede da companhia no galpão do Rio Comprido. Antes disso, porém, seria vez de encarar o teatro realista de Plínio Marcos, em *Navalha na Carne*. Num espetáculo onde a intimidade seria a nossa ferramenta de trabalho.

Figura 52 - Fátima Saadi, Marcos França e Antonio Guedes nos ensaios de *Henrique IV*. Foto: Autor desconhecido. Acervo pessoal do autor.



4. NAVALHA NA CARNE

4.1 – Quando os atores tomam o processo criativo

Todo o processo criativo é uma entrega. Uma entrega do ator para com sua personagem, ou antes, uma permissividade entre esses dois polos. Augusto Boal dizia que o ator nunca “entra” numa personagem. Ao contrário, a personagem sai desse ator. É do seu material, de sua memória, de toda a sua vivência, que ele brota, aos poucos, apesar de todas as indicações de um texto. Acredito mesmo que há uma troca. Entre o que a personagem deixa e o que o ator lhe empresta. Nunca acreditei num ator que espera milagrosamente o momento da personagem acontecer, por uma espécie de inspiração ou epifania. Nunca entendi os atores que diziam ter “encontrado” seu personagem, de repente, num momento do ensaio. Porque sempre entendi que toda e qualquer personagem está sempre lá, escondida em algum lugar oculto de cada um de nós, e o que fazemos é somente permitir que ela se aproxime. Esse processo exige trabalho, disciplina e despojamento. Todo ator precisa desaparecer um pouco, para que a personagem por alguns momentos apareça. Não é fácil desaparecer. É um caminho doloroso, por vezes, por que exige desprendimento daquilo que acreditamos ser.

Com *Henrique IV* eu havia aprendido que não poderia jamais mentir em cena. Que todo mergulho na composição de uma personagem é uma entrega sem defesas, com todos os riscos possíveis, entre eles, o risco de nos conhecer cada vez mais. Estar diante de si, como num espelho multifacetado, com todas as nossas contradições. Eis o maravilhoso trabalho do ator, de se permitir ser muitos, o que ele de fato é.

Após a montagem de *Henrique IV*, surgiu em nós, atores do Pequeno Gesto, a vontade de fazer algo mais autoral. Ou seja, a vontade de propor ideias, projetos, de defender nossas vontades em cena. Estávamos todos num momento da carreira em que queríamos participar mais das escolhas do texto, das decisões de se montar ou não determinada peça. Ou seja, de ver nossa vontade artística no palco. Esse trabalho, sempre esteve a cargo de Antonio Guedes e Fátima Saadi e nós, de alguma forma, sentíamos que precisávamos ser ouvidos. É bem verdade que as circunstâncias ditavam essa forma de trabalho. Era preciso, encurtar o tempo dos ensaios, já que o grupo não contava

com recursos financeiros, patrocínio ou apoios. Essa mudança de paradigma veio após a montagem de *Medeia* (2002) pelo grupo, quando uma crise se instalou na Companhia e Guedes se viu obrigado a convidar um novo corpo de atores para montar o texto de Eurípedes.

Na verdade, como eu precisava ensaiar o menor tempo possível porque não tinha como remunerar pelos ensaios, eu iniciava a pesquisa e as reuniões de criação com a equipe técnica muito antes dos ensaios começarem. Então, quando começava a ensaiar, é claro que eu tinha muitas definições já tomadas tanto em relação ao espaço quanto em relação aos figurinos. A demanda dos atores foi com relação a esse processo. Eles gostariam de começar os ensaios do zero. Ou seja, toda a criação aconteceria numa discussão mais ampla incluindo-os. Mas estabeleci como condição um período de ensaios mais longo. Lembro que era 4 X 4 X 4. 4 meses, 4 dias por semana, 4 horas por dia. A gente costumava ensaiar muito menos... tipo 2 meses. Foi um processo bem interessante, principalmente levando em consideração que nesse momento o Pequeno Gesto estava vivendo uma crise na qual alguns atores resolveram fazer uma queda de braço comigo.²⁰⁷ (GUEDES, anexo G)

Foi só então, após esse momento de questionamentos acerca do fazer artístico pelos atores, que sentamos e decidimos juntos que o próximo trabalho seria uma escolha coletiva. Em uma de nossas reuniões, Guedes nos disse de sua vontade de montar uma peça de Plínio Marcos. Decidimos, portanto, ler a obra do dramaturgo e entender qual texto atenderia ao nosso propósito.

O processo de *Navalha* foi único na Cia. Algum tempo antes fizemos a leitura de alguns Plínios e ficamos com vontade de montar a *Navalha*. Eu tinha acabado de montar *Medeia* e a *Rua dos Cataventos* no mesmo ano (2002). (...) Foi um ano muito difícil. Em 2003 você e Xande (Alexandre Dantas) vieram me pressionar para montar a *Navalha*. Mas eu estava exausto. Nosso modelo de processo sempre contava comigo na direção e também na produção. Então propus que esse trabalho fosse inteiramente dos atores. Eu iria apenas dirigir e não me preocuparia com a produção. Vocês assumiram a produção e, pela primeira vez, eu apenas dirigi. E isso deu a vocês uma autonomia sobre o espetáculo incrível. Era uma montagem que me surpreendia sempre com a entrega de vocês, sempre muito intensa.²⁰⁸ (GUEDES, anexo G)

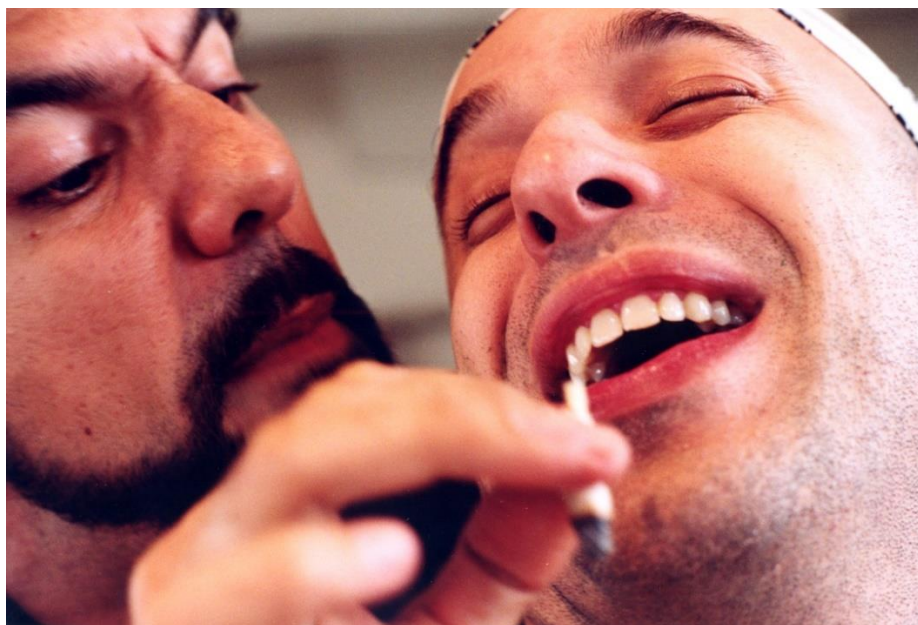
Passamos algumas semanas lendo a obra de Plínio, e a *Navalha na Carne* era a peça que nos chamava mais a atenção. Joana Lebreiro, que trabalhara com Guedes como assistente de direção, e que, ainda na faculdade,

²⁰⁷ Entrevista realizada pelo autor em 23/08/2022. Anexo G.

²⁰⁸ Ibidem.

já havia montado um outro Plínio, *Dois perdidos numa noite suja*, também nos apoiava na escolha. Como disse Guedes em seu depoimento, eu e Alexandre Dantas pressionamos pra que a história de Vado, Veludo e Neusa Sueli fosse a escolhida.

Figura 53 - Alexandre Dantas e Marcos França. *Navalha na Carne*. Fotos de ensaio. Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Navalha na Carne, escrita em 1967, tem uma estrutura enxuta e se passa num único cenário: o quarto de cortiço dividido por Vado, o cafetão e Neusa Sueli, uma prostituta cansada. A peça é um recorte na vida dos personagens. Mais do que uma história, *Navalha na Carne* mostra um dia na vida dos três moradores daquele hotel decadente, além de Vado e Neusa Sueli, o homossexual Veludo, morador que trabalha no local como uma espécie de faz-tudo. No fim de um dia de trabalho, Neusa Sueli volta pro seu quarto, onde encontra Vado que violentamente a indaga sobre o dinheiro que ela prometeu lhe entregar e havia desaparecido. Ela responde que deixou o dinheiro no “criado-mudo” para que o cafetão pegasse, mas Vado argumenta que não encontrou nada. A violência das acusações cresce entre os dois até que se lembram de Veludo e desconfiam que o homossexual pode ter roubado o dinheiro quando arrumou o quarto. Assim, Veludo é convocado para dar explicações e logo acontece um jogo de violência entre os três, num abuso físico

e verbal de Vado contra Neusa Sueli e um jogo de poder e sedução entre os dois homens. Veludo acaba confessando que roubou o dinheiro para comprar “erva”, e sai de cena provocando Neusa Sueli, a “galinha velha”. O que fica evidente na peça é a situação degradante do trio, todos “condenados à solidão e à morte social”, como disse o crítico Macksen Luiz em sua crítica. Personagens que “simulam, como um pedido final de amor, qualquer um, a derrocada definitiva de suas vidas. Não há melodrama ou pieguice solidária às vítimas, mas um corte de realidade com fundamento dramático.”²⁰⁹

A intenção inicial do grupo era fazer o projeto com os atores do núcleo da *Serpente*: eu, Alexandre Dantas e Claudia Ventura. No entanto, por razões pessoais, Claudia desistiu de fazer a montagem e convidamos a atriz Helena Varvaki para se juntar a nós. Antonio Guedes resistiu um pouco em fazer uma nova montagem, já que a companhia vinha de dois projetos recentes que exigiram muito do grupo: A montagem de *Medéia*, com toda a questão envolvendo os novos participantes do grupo e a crise com os atores antigos e o processo de *A Rua dos Cataventos*, infantil de minha autoria que o grupo montou por ocasião de um edital do CBTIJ (Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude), coordenado por Antonio Carlos Bernardes, que contemplava os espetáculos com a circulação pelas unidades do SESC no Estado do Rio de Janeiro.

A preparação da montagem de *Navalha na Carne*, pois, vinha após uma sequência de muito trabalho para a Companhia e estávamos todos muito cansados. Nada, porém, que tirasse de nós, atores, o entusiasmo de montar um texto de Plínio Marcos, há muito acalentado e pensado, principalmente por mim e Alexandre Dantas, com grande incentivo de Joana Lebreiro, assistente de direção de Guedes. Guedes embora resistente, cedeu às nossas pressões e começamos nossas reuniões como de costume, na sala da casa de Guedes e Saadi. Nesta primeira reunião, datada de 19/05/2002, um ano antes da estreia da peça, as propostas para o espetáculo eram bem distintas do que de fato foi posto em prática um ano depois quando a peça saiu do terreno das ideias.

Num velho caderno de ensaio, Fátima Saadi fez as anotações do começo de nosso trabalho:

²⁰⁹ LUIZ, Macksen. *De escândalo a clássico*. Jornal do Brasil, 07/10/2003

“Leitura.

- Proposta de a cada ensaio, lermos todos um texto de Plínio e comentarmos.
- Apresentação do livro de Paulo Vieira e de Anatol Rosenfeld como base bibliográfica
- Apresentação proposta da montagem no itinerário da companhia.
- Produção prazerosa: pouco esforço pra captar.
- Iluminação: fios e lâmpadas
- Cenário: Gaiola. Entre 20 e 30 pessoas. Feno + gruta zoológico
- Sonorização: Muitas caixas com sons repugnantes.

(com dois CDs Players pode se ter dois tipos de sons simultâneos)²¹⁰

Esse caderno com as primeiras anotações da peça, foi uma tentativa de Fátima Saadi em fazer um diário de trabalho, o que não aconteceu, muito provavelmente porque a montagem não foi levada adiante naquele momento. Me chama a atenção o fato de nossas primeiras reuniões de trabalho terem sido realizadas um ano antes de nossa estreia em 2003. Foram três encontros naquele ano de 2002, todos anotados por Fátima e que atestam que, inicialmente, a proposta da montagem vinha com todo o aparato do Pequeno Gesto, com Fátima Saadi como *dramaturg*, Doris Rollemberg, cenógrafa e Binho Schaefer, iluminador. No mesmo caderninho de anotações, em 26/05/2002, Fátima indica que já estamos lendo *Navalha na Carne*, buscando intenções, procurando caminhos para a encenação:

“Primeira Leitura – Buscar, na leitura branca, algumas intenções que podem trazer uma certa naturalidade de base e evitando os artifícios marcados.

Obs. Marcos – Manter o tom da voz sem procurar imitar a “voz de viado”.

Obs.: Xande e Helena – Não buscar o estereótipo.

Tuninho – Vigor de realidade / na crueldade

²¹⁰ SAADI, Fátima. *Diário de Ensaio. Navalha na Carne*. Manuscrito. Rio, 19/05/2002. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.

Helena: Personagens interdependentes. A certeza dessa dependência permite que cheguem aos limites da crueldade.

Joana: As regras do jogo são conhecidas pelos três e devem ser respeitadas.

Tuninho: Personagens humanas e comuns. Público próximo dos atores.

Doris: No cinema acreditamos mais nos personagens. A distância é suprimida pelo close e a interpretação deve ser discreta.

Tuninho: Gestos naturais representados. Realismo: é pra ser natural.”²¹¹

A última anotação data de 03/06/2002 e é de uma reunião sem os atores, apenas com a equipe técnica. Fátima segue anotando as ideias do cenário que Doris e Antonio Guedes vão desenvolvendo:

“Reunião de equipe técnica

- Doris

- Leandro

- Antonio

- Fátima

Doris:

Jaula = confinamento / beco sem saída (mais que a ideia de animalização)

Identificação imediata da jaula c/animais (personagens = público)

Tratamento realista do material dramaturgico não deveria merecer um cenário realista.

Elementos (criado-mudo, cama) não devem ser estilizados. Por que não trabalhar como realistas?

Objetos que tragam estranheza ao cenário criado – realistas, mas estranhos.

Delimitar a área em 3 zonas: central, terra de ninguém, público.

Talvez não completar a jaula, mas delimitar as áreas de trabalho

Espaço teatral: vazado e fechado sobre si mesmo.

²¹¹ Idem.

*Ideia dentro/fora – na área de acesso à jaula.*²¹²

Essas anotações mostram o quanto a ideia inicial de *Navalha na Carne* era totalmente distinta do que de fato foi a encenação no ano seguinte. E revela, principalmente, como se dava a criação no Pequeno Gesto, com propostas elaboradas entre Fátima e Antonio, juntamente com a equipe técnica mais próxima, como Doris Rollemberg e Binho Schaefer. Podemos perceber que os atores quase não participavam deste momento inicial, da elaboração do conceito do espetáculo. Estas ideias quase sempre chegavam prontas para o corpo de atores, fato que como veremos adiante, foi subvertido na montagem em questão. O projeto técnico elaborado pelo grupo, explicita ainda mais o que foi delineado nas reuniões de equipe. Esse projeto, feito para ser levado a possíveis patrocinadores e compradores do espetáculo, defende em seus itens *objetivo* e *justificativa*, a proposta de continuidade com a pesquisa da companhia, como nos revela o texto a seguir.

OBJETIVO

Desde a nossa montagem de *A Serpente* de Nelson Rodrigues, em 98, assumimos internamente um compromisso de encenar um texto de Plínio Marcos. Estes autores contemporâneos que trabalham em linhas estéticas bastante distintas, são desafios a serem experimentados por qualquer companhia que tem como objetivo de trabalho a construção de um repertório coerente.

Neste ano, ao conquistarmos um espaço de ensaios - um andar de uma fábrica de tecidos desativada, localizada na zona central do Rio – e começarmos a trabalhar neste espaço, logo percebemos a semelhança com a entrada de um cortiço: a cada dia de trabalho fazíamos uma caminhada em direção ao quarto de Neusa Sueli, personagem de *Navalha na Carne*.

Não podíamos dispensar esta possibilidade de promover para a plateia uma aventura nos moldes de uma visita turística ao submundo. E é em nosso próprio espaço que pretendemos encenar este texto de Plínio Marcos.

JUSTIFICATIVA

A situação proposta por Plínio Marcos em *Navalha na Carne* sugere um claustro; uma espécie de solitária; um lugar que representa a sarjeta do mundo.

²¹² Idem.

Os personagens têm suas vidas entrelaçadas pelos vícios comuns, pelos hábitos e desejos e, ao mesmo tempo, mostram-se absolutamente isolados em si mesmos... condenados a suportarem a vida que, de certa forma, eles mesmos escolheram e da qual não conseguem sair.

Buscando criar essa sensação de claustrofobia, o cenário irá se apropriar das características de nosso espaço de trabalho onde se construirá uma grande jaula onde os atores caminham, ansiosos, de um lado para o outro enquanto o público é convidado a entrar nesta jaula que se fechará quando o último passar e assistirá ao embate destas figuras que se assemelham a dejetos humanos: uma prostituta velha, um gigolô e um homossexual. Um velho colchão serve de cama para os personagens e, atrás, um buraco, uma saída ou um túnel através do qual os atores entram em cena.

Algumas pequenas caixas acústicas estão distribuídas pelo percurso que a plateia fará em direção à jaula e, inclusive, dentro dela e, em alguns momentos, ruídos de ratos serão ouvidos.

O objetivo é promover uma experiência repugnante onde o público sinta-se próximo de uma relação onde a violência é um hábito e onde cada personagem represente o quanto uma vida pode chegar a valer muito pouco... quase nada.

Animais urbanos, ratos de sarjeta. Apesar de terem desejos, hábitos e vícios tão semelhantes a qualquer um de nós...

O projeto técnico acima mostra que essas ideias iniciais foram totalmente descartadas, hoje penso que pelo bem do espetáculo. Tudo o que foi feito em 2002 foi abandonado, assim como as primeiras propostas, com as participações de Fátima e Dóris, já que Guedes, como disse em seu depoimento para mim, estava bastante cansado e não tinha forças para tocar mais uma produção naquele ano. O movimento de montagem de *Navalha na Carne* só voltaria no ano seguinte, em 2003, por insistência minha e de Alexandre Dantas que tínhamos desde o começo abraçado o projeto. Guedes ainda estava reticente, porém consentiu em levar adiante a montagem de *Navalha na Carne*, desde que nós, atores, assumíssemos toda a produção do espetáculo.

Desafio aceito, eu e Alexandre Dantas começamos a pensar em como levar a cena o texto de Plínio Marcos, com pouco ou nenhum dinheiro, já que não havia verba alguma para a montagem. De concreto, tínhamos a nossa disposição um espaço de ensaio, que era a sede da companhia e só. Descartada a ideia da jaula inicial, acreditávamos que por se tratar de um cenário simples e realista, conseguiríamos levantar a estrutura da peça com poucos recursos. Pensamos, como estratégia, realizar uma venda do espetáculo confiando que

essa primeira venda seria o suficiente para arcar com todos os custos da peça, já que nós, atores e nem o diretor, receberíamos para ensaiar.

Assim, num esforço coletivo, juntamo-nos, eu, Alexandre Dantas, Helena Varvaki, Joana Lebreiro e Antonio Guedes para primeiros ensaios de *Navalha* sem ter absolutamente nada de concreto, apenas o desejo de montar um belo espetáculo. Não tínhamos data de estreia, não tínhamos pauta, nem patrocínio. Havíamos descartado toda a ideia inicial, da jaula, do cenário grandiosos, das caixas de som, já que não havia nenhuma verba pra começar e apenas a nossa vontade era mobilizadora. Digamos que, para um grupo de pessoas afins, é tão somente o necessário.

Arregaçamos as mangas e resolvemos encarar o desafio. A vontade como princípio da ação, como diria Aderbal Freire-Filho, em sua frase que sempre funcionou um *mantra* pra mim desde o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo. Marcamos um primeiro ensaio na sede da companhia, a antiga fábrica de tecidos no Rio Comprido, sem saber ao certo aonde aquele desejo iria nos levar. Conseguimos um velho colchão de casal surrado e rasgado para começar os trabalhos. Isso era tudo o que tínhamos e realmente tudo o que nos bastava. Para quê mais quando se ama o que faz?

4.2 - A intimidade como método de trabalho.

Levamos para a fábrica (nossa sede) o velho colchão de casal e só. Um único elemento que seria nosso ponto de partida. Lembro que os ensaios aconteciam no início da tarde, após o horário do almoço. Chegávamos cada um de nós de um lado da cidade, cansados, e nos estirávamos naquela espuma sobre o chão. Um de nós preparava o café, e ficávamos uma hora ou mais das três horas que tínhamos para ensaiar, conversando, sobre a peça, sobre os personagens, sobre nós. Parte do ensaio era, portanto, de reconhecimento do terreno. No velho colchão acomodado ao chão, os atores se despiam do mundo exterior, literalmente esperando o momento propício para a entrega que a cena exigia. Sem querer estávamos ali, criando uma intimidade. A intimidade como método de trabalho, e que seria essencial para o jogo que se estabeleceria na cena. Era imprescindível uma certa coragem para o embate, que necessitava ser violento e ao mesmo tempo preciso.

Helena Varvaki lembra desse momento como uma ideia de “artesanias”, um conceito que ela desenvolveu anos depois em seu livro “Ator: um artesão de si mesmo”. Artesanias, segundo Varvaki são “procedimentos, exercícios e jogos com vistas a lidar/atravessar/deixar-se transformar pelas resistências e dificuldades encontradas na criação de um papel ou nos processos de formação continuada.” Esses procedimentos permitem que o ator “embrenhar-se em si mesmo, percebendo seus caminhos e descaminhos, e gradualmente, ganhando intimidade com os trajetos percorridos”.²¹³ (VARVAKI, 2022, p.80)

Eu lembro muito desse momento e eu acho que esse momento conjuga, dialoga o que eu vou atualmente trabalhar. Como a ideia de artesanias. Alguma coisa que você cria pra lidar com elementos da performance, com elementos da atuação e eu acho que a gente inventou uma artesanias. Acho que tempo que a gente passava naquele colchão deitado, “falando besteira”, era a construção da intimidade e da liberdade que a gente se via impelido a viver pra fazer a peça da maneira como a gente queria fazer. Eu acho que ali, deitado, a gente foi baixando as nossas defesas. Acho que aquele tempo que a gente ficava ali atirado ele era construção da verdade, de intimidade e principalmente as nossas defesas iam baixando. A gente ia ficando e se despindo um perante o outro. Lembro desse momento com muito carinho e eu o acho muito importante. Ele me ensina também. Eu acho que o nosso tempo ali era o nosso aquecimento, era o nosso entrar em cena.²¹⁴(VARVAKI, anexo H)

É interessante perceber que esse momento de intimidade a que se refere Helena, foi nosso caminho para levantar o espetáculo. Não precisávamos mais ler o texto, ou fazer um trabalho de mesa. Isso havia sido feito exaustivamente no ano anterior, agora era deixar-se, permitir-se ser tocado por aqueles personagens, aquele mundo decadente que Plínio Marcos nos propunha. Esse momento, sobre o colchão, marcou a todos nós. Alexandre Dantas lembra que o processo de construção de qualquer espetáculo é um processo de muita intimidade, não só pelo tempo que passamos juntos, mas até mesmo pela abertura que somos obrigados a dar ao outro que está em cena conosco. Ele afirma, no entanto, que a montagem da *Navalha* nos levou a um ponto extremo de uma intimidade totalmente nova. Uma intimidade como construção.

²¹³ VARVAKI, Helena. *Ator: artesão de si mesmo*. Niterói: Cândido: 2022, p.80

²¹⁴ Entrevista realizada pelo autor em 31/08/2022. Anexo H.

As indicações das cenas de embate corporal que a gente montou na cena são todas indicações do texto e a gente precisou de muita intimidade pra que essas cenas acontecessem. Tanto as cenas de violência física como as de intimidade sexual. Isso foi ficando claro pra mim durante todo o processo: que a gente precisava dessa intimidade pra nos proteger dessa violência que era a proposta pelo Plínio e que o Antônio Guedes quis levar até as últimas consequências com esse hiper-realismo. né? Eu acho que a intimidade veio quase que como por uma imposição do próprio processo. Porque eu me lembro... eu dava voltas na Casa (Casa Rosa) dando carona ou pegando carona com a Helena e a gente vinha conversando muito sobre esses personagens. Sobre como eles provocaram monstros que todos nós temos dentro e que socialmente a gente aprende a dominá-los. (...) A gente falava das nossas sensações, dos nossos pensamentos sobre as nossas emoções, do que os ensaios, do que o texto, do que a história, do que aqueles personagens provocavam na gente. (...) Isso nos fez ficar mais íntimos pra poder lidar também com essas dores. É difícil expressar o quanto a intimidade foi importante pra montar esse trabalho porque eu não consigo imaginar uma outra forma, a não ser como a gente fez. Desse aprofundamento dessa intimidade (...) para que nos protegéssemos dessas sensações, dessas emoções que a gente precisou acessar.²¹⁵ (DANTAS, anexo I)

De fato, como lembra Alexandre Dantas, não haveria outra forma de levar para a cena o texto de Plínio sem acessar esse afeto. Foi o afeto entre nós, o despojamento que se dava naquela primeira hora de ensaio sobre o colchão da fábrica, nosso único elemento cênico até então, que nos permitiu ir pra cena e enfrentar a violência de Neusa Sueli, Vado e Veludo. Em nossa montagem, tudo acontecia a poucos metros da plateia, não havia como falsear um tapa, um empurrão, uma puxada de cabelo. Precisava ser real. E, portanto, precisávamos aprender a lidar com a dor, com a pancada, com a violência que o texto nos atravessava.

O leitor deve se perguntar se não foi necessária uma preparação corporal ou algum treinamento antes de levantarmos as cenas. Respondo que não. O que fizemos, além de entrar em contato com essa intimidade, para acessar esse mundo decadente proposto por Plínio Marcos, foi muito pouco. O Pequeno Gesto nunca foi um grupo focado no treinamento corporal. Ao contrário, sempre pensamos que cada montagem tem sua peculiaridade, e que cada peça demandava ou não algum nível de preparação. Lembro de ver Helena Varvaki se aquecendo, se alongando. Eu e Alexandre Dantas não fazíamos qualquer

²¹⁵ Entrevista realizada pelo autor em 08/09/2022. Anexo I.

aquecimento corporal prévio. Eu fazia exercícios de voz, apenas. No entanto, a repetição das cenas nos fez perceber a medida dos embates físicos que teríamos ao longo da temporada. O jogo consistia em entender a dor, o tapa, e se preparar para o golpe. À medida que repetíamos as cenas, o jogo se tornava mais seguro pra todos nós. Helena vinha de um longo trabalho e pesquisa sobre o treinamento do ator, no entanto, foi na nossa montagem da *Navalha*, que ela percebeu que cada caso é um caso e que nem todo processo demanda o mesmo percurso por cada ator.

Quando a gente fez a Navalha eu já tinha me afastado dessa ideia de treinamento. Principalmente dessa ideia de treinamento que prepararia um ator para tudo. (...) Eu acho que eu me aquecia porque eu fui percebendo que o meu corpo quente alongado me deixava mais solta nas mãos do Xande (Alexandre Dantas). Não era aquisição de uma desenvoltura corporal e vocal, mas sim a abertura pra uma entrega. E eu acho que os nossos corpos foram se abrindo pra essa entrega. A memória que eu tenho hoje, tantos anos depois, quase vinte anos depois da peça, é que eu me soltava nas mãos do Xande. Quanto mais eu me deixava solta, menos eu me machucava. Eu lembro disso muito claramente, eu acho que o meu processo nos ensaios foi de entrega de novo. Eu me entregava pro Xande e eu lembro que ele era muito bruto em alguns dias no final do espetáculo (...) e eu sentia que na medida que ele passava um pouco na intensidade, eu me retraía. E a gente foi encontrando uma medida em que a intensidade dele permitia a minha total entrega naquela cenas brutas, muito violentas. E uma outra coisa que eu acho que vale a pena ressaltar aqui é que a violência que acontecia nos corpos era a violência daquelas relações. Então não seria pra nós possível da maneira como a gente embarcou na Navalha na Carne tentar se proteger fisicamente e eu acho que a ideia de treinamento me afastaria dessa entrega. Acho que era a ideia da disponibilidade ao corpo do outro, ao seu corpo e ao corpo do Xande que me possibilitou, que nos possibilitou fazer a peça.²¹⁶ (VARVAKI, anexo H.)

Paralelamente ao jogo físico, percebemos ao longo dos ensaios que algumas falas do texto soavam “datadas”. Gírias que se perderam no tempo, alguns termos de difícil compreensão para o público. Eliminamos poucas palavras para que o texto se tornasse fluido. E então percebemos que para o jogo hiper-realista que estávamos propondo acontecer, faltava na cena uma “sujeira” até mesmo nas palavras ditas. Sendo assim, pensamos que, como na vida, as palavras em uma discussão são sobrepostas e permitimos que esses personagens invadissem as falas uns dos outros, interferindo, não deixando o

²¹⁶ Entrevista realizada pelo autor em 31/08/2022. Anexo H.

outro terminar uma ideia, como se o jogo de poder entre Vado, Neusa e Veludo fosse uma disputa por quem detém a palavra. Por quem tem voz. Assim, nossas falas eram atravessadas, assim como nossos corpos. E toda essa construção foi elaborada, desenhada. Pra que justamente esse real aflorasse, e para que as pessoas que fossem nos assistir vissem mais que um espetáculo, mas um momento, um recorte na vida daqueles personagens, tão real quanto fosse possível.

Figura 54 - Alexandre Dantas e Helena Varvaki. Navalha na Carne. Fotos de ensaio. Autor Desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Figura 55 - Marcos França e Helena Varvaki, na Casa Rosa. Filmagem: Geraldo Pereira. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



À medida que os ensaios iam correndo, ficava cada vez mais evidente para nós que a relação ator-espectador também deveria acontecer dentro dessa intimidade. Ou seja, que não caberia a encenação num espaço que apartasse a plateia dos atores e precisávamos deles ao nosso lado. Precisávamos de um lugar pequeno, acolhedor, onde o público ficasse igualmente exposto à violência, à hiper-realidade daqueles corpos. Guedes ainda insistiu em fazer a peça ali, na fábrica, espaço de ensaio ao qual estávamos totalmente adaptados. Mas eu insistia que seria muito difícil levar o público para o Rio Comprido, bairro com pouca estrutura de transportes, ainda mais sem nenhuma verba para divulgação. Foi quando tive a ideia de fazer o espetáculo não em um teatro, mas em um espaço real da cidade. Eu tinha um amigo que administrava a Casa Rosa, um antigo prostíbulo famoso no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro que funcionava no momento como um lugar de festas. Visitei o espaço e vi um quarto, sujo, com azulejos nas paredes e uma pia pequena, chão de azulejos hidráulicos, ainda com todas as referências do tempo em que ali funcionou uma casa de prostituição. Imediatamente liguei para Guedes. Marcamos uma visita. E ao ver

aquele quarto decadente, diante de tudo o que aquele espaço trazia de memória, entendemos que a história daqueles três personagens precisava acontecer ali.

Figura 56 - Marcos França como Veludo. Casa Rosa. Print do vídeo. Filmagem: Geraldo Pereira. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



André Carreira diz que todo o teatro de rua é uma possibilidade de prática invasora. Apesar de nossa *Navalha* não estar na “rua”, ela ocupava um espaço não convencionalmente pensado para o ato teatral.

É preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas sobre tudo desde uma perspectiva que toma a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. A invasão cênica é um gesto que se politiza por que representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente. 217 (CARREIRA, 2009, p.3)

O quarto de prostíbulo da Casa Rosa, pois, funcionou como um espaço real agregador, e não há como negar toda a carga de simbolismo que ele trazia. Ao mesmo tempo em que invadíamos o corpo da cidade, a cidade nos legava

²¹⁷ CARREIRA, André. *Ambiente, Fluxo, e Dramaturgia da Cidade: materiais do Teatro de Invasão*. O Percevejo online. 2009, p.3

toda sua memória impregnada naqueles azulejos sujos e naquela parede descascada. Alexandre Dantas diz que havia tantas informações naquele quarto que parecia que aqueles personagens já tinham vivido ali e que Plínio Marcos só tinha feito um documentário sobre eles naquele espaço. É bem verdade que Antonio Guedes ainda resistiu acerca da ideia. Para ele, a Casa Rosa há muito já era conhecida como uma casa de festas e causaria estranhamento, mas aos poucos foi cedendo até entender que o local trazia mais que uma simples curiosidade “das mulheres que muito bem arrumadas iam assistir ao espetáculo só pra conhecer onde os maridos iam se divertir”. Esse estranhamento do local foi citado por Jefferson Lessa em sua crítica em O Globo em 09/10/2003. “No fim de semana passado, chamei um amigo para assistir a ‘Navalha na Carne’ comigo, na Casa Rosa. ‘Navalha na Carne’? Na Casa Rosa?!? Foi a reação dele, como deve ser a de muita gente por aí.”²¹⁸ Nosso quarto de prostíbulo, no entanto, foi fundamental para o espetáculo. Não vejo hoje como seria de outra maneira. Era a cidade dialogando com o teatro. A *Navalha* do Pequeno Gesto não teria a mesma força se fosse num palco convencional ou mesmo se tivesse um cenário estilizado como as *jaulas* pensadas por Doris Rollemberg.

Ainda precisávamos de algum dinheiro para terminar a peça e conseguimos vender o espetáculo para o SESC de São João de Meriti. Como já estávamos ensaiando pensando no quarto da Casa Rosa, adaptamos a montagem para ser feita sobre o palco, com os espectadores também ao lado, na caixa cênica. O administrador do SESC ainda nos pediu pra abrir a plateia, pra que abrigasse maior público, o que foi feito. Sobre o palco, montamos a cama e abrimos a cortina adaptando algumas marcas para contemplar a especificidade do palco italiano. Ali percebemos o quanto o jogo poderia ser feito em espaços diversos, dada a potência da encenação.

²¹⁸ LESSA, Jefferson. *Gente de verdade num drama urbano e essencialmente humano*. Jornal O Globo. 09/10/2003

Figura 57 - Flyer da apresentação de *Navalha na Carne* em São João de Meriti. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



Foi com o valor ganho na apresentação de São João de Meriti (dois mil reais) que conseguimos finalizar a montagem e pagar os investimentos que tínhamos feito. Alexandre Dantas havia comprado uma cama e uma mesa de cabeceira usadas. Cada um de nós elaborara seu próprio figurino. Na Casa Rosa, sentimos necessidade de construir um pequeno praticável para que abrigássemos duas fileiras de plateia. O resto da ambientação foi preenchida por uma cortina velha, um rádio de pilha, uma bacia e algumas velas. Nada mais simples. Nada tão potente. No fim de setembro de 2003, estávamos prontos pra invadir o espaço urbano, usando um quarto real como cenário, com todas as reminiscências que aquele espaço trazia.

4.3 – Um estar *entre*

Há mais de um século, o escritor Afonso de Lima Barreto propôs uma ideia singular para o teatro nacional. Em sua crônica *A Estação Teatral* de 22/02/1911, Lima Barreto fazia uma crítica a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (...um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas toilletes, decotes, penteados, diademas, adereços), ao mesmo tempo que propunha uma nova perspectiva para o teatro carioca.

Primeiro: criar na Saúde, na Cidade Nova, no Engenho de Dentro, em Botafogo, pequenos teatros; entregava-os a pequenas empresas, que, mediante módica subvenção, se obrigassem a representar, para a população local (em botafogo

era só para os criados, empregados, etc.), *Os sete degraus do crime*, *O remorso vivo*, *Os dois garotos*, além de mágicas, pequenas revistas e outras trapalhadas. Nesse primeiro ciclo teatral, devia entrar o Circo Spinelli, o único atestado vivo do nosso espontâneo gosto pelo teatro.

Bem: agora o segundo. *Constuía* a edilidade um pequeno teatro cômodo, mas sem luxo no centro da cidade e entregava-o a uma companhia mais escolhida que tomasse a peito representar Dona Julia Lopes, João Luso, Roberto Gomes, Oscar Lopes, isto é, a trupe de autores verdadeiramente municipal, sem esquecer alguns autores portugueses e traduções de outros de França e alhures. Este teatro também receberia a sua subvenção, é claro.

Teríamos desse modo o ensino primário e secundário teatral; então com o tempo, depois de ter assim este mudado o gosto pelo palco, poderíamos criar o ensino superior, porque não só as vocações iriam aparecendo, como também o habito de ir ao teatro espalharia o gosto pela casaca. O superior consistiria no ensino da arte de representar, de cenografar, e nas representações de Shakespeare, de Racine, de Ibsen, de Calderón, de Goldoni e os Dumas nacionais que aparecessem. (Barreto, “Uma coisa puxa a outra... II”, *A Estação Teatral*, p,71)²¹⁹

Para Lima Barreto, os órgãos públicos, em especial a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, seriam responsáveis por investir na formação de uma plateia, começando pela construção de pequenos teatros nos bairros mais pobres da cidade e assim, aos poucos, fomentando na população o gosto pela arte dramática. Lima também defendia que o teatro fosse subvencionado pelo poder público, para que artistas de companhias amadoras e consagradas tivessem cada qual seu espaço de encenação na cidade. Anos depois, o encenador José Sanchis Sinisterra também defenderia a construção de espaços alternativos aos grandes teatros para abrigar pequenas produções. Uma “teatralidade menor”, segundo o dramaturgo, o que permitiria uma cooperação entre público e plateia.

“Se partimos do princípio de que o essencial, o específico do ato teatral é o encontro entre atores e espectadores, quer dizer, a simultaneidade espacial e temporal de um coletivo de intérpretes e um coletivo de receptores; se admitirmos que a co-presença de ambos é a condição dos complexos processos de identificação e participação que em tal encontro se desenvolvem, então a única possibilidade de o teatro continuar a existir – e de qualquer modo continuará a existir, façamos o que fizermos ou não façamos o que não fizemos – é incrementando essas duas presenças. Criar as condições para intensificar a presença, a incandescência do ator em cena, mas também a presença do receptor; a vivência participativa do espectador na sala, durante esse fugaz encontro que a representação instaura.

²¹⁹ BARRETO, Lima. *Toda Crônica: Lima Barreto*. Apresentação e notas Beatriz Resende. Organização Rachel Valença – Rio de Janeiro: Agir,2004.

Aí está para mim o futuro do teatro: trabalhar, investigar e aprofundar essa dupla presença, a intensificação da co-presença de atores e espectadores. (...) é por isso que proponho à vossa reflexão uma teatralidade a que chamo de menor; (SINISTERRA, 2011).

A partir dessa introdução, Sinisterra enumera em seu artigo alguns itens que seriam fundamentais para essa “teatralidade menor”, sendo dois deles a “redução do lugar teatral” e a “desquantificação de noção de público. O dramaturgo defende as salas alternativas e os teatros de pequeno formato e sugere que a opção *Por Uma Teatralidade Menor* devolve o espectador a sua função criativa, (a lucidez, a criatividade, a participação, a inteligência) combatendo a tendência à passividade do cidadão.

“Para que esta teatralidade menor funcione otimamente (...) há que optar decididamente por uns âmbitos teatrais que reduzam a distância entre ator e espectador.”, assim como “a aceitação do caráter minoritário – mas não elitista – do ato teatral (...) visto que para além de um determinado número de espectadores, o individuo desaparece e dissolve-se no massivo, perdendo-se assim na dimensão do grupal ou coletivo no qual o encontro teatral funda as suas raízes.” (SINISTERRA, 2011)²²⁰

Mas o leitor deve estar se perguntando o porquê deste autor estar invocando dois autores tão distantes temporalmente: Lima Barreto e José Sanchis Sinisterra. Explico: Os dois defendiam, cada um ao seu modo, que a proximidade entre espectador e atores torna o acontecimento teatral mais potente, incluindo a plateia no jogo cênico, algo que o Teatro do Pequeno Gesto sempre buscou. Não à toa, a escolha da Casa Rosa, mais especificamente de um antigo quarto de prostíbulo onde cabiam no máximo vinte espectadores, fez da nossa montagem de *Navalha na Carne* um encontro ímpar. Essa proximidade da plateia, que de tão perto podia sentir nosso suor, nossos odores, nossos corpos vivos, não nos deixava mentir e nos obrigava a entrar em um jogo onde a verdade era a única ferramenta que tínhamos a nossa disposição. Dentro do espaço cênico, não havia para onde fugir e restava a nós, atores, entregarmos numa vulnerabilidade que nos deixava em risco o tempo todo, porém inteiros em cena. Helena Varvaki lembra dessa conexão com a plateia:

Essa possibilidade com o espectador é algo que me acompanha desde muito do início assim da minha trajetória como atriz (...)

²²⁰ SINISTERRA, José Sanches. *Teatro Menor*. Programa do Espetáculo. Escola da Noite – Coimbra. 2011

eu sinto que é exatamente essa proximidade com o espectador que me leva pra algo mais conectado... com algo mais honesto na atuação, sem truque. Esse espaço íntimo que a gente vivia na *Navalha* era muito propício para isso. (...) O que me interessa na atuação é o que acontece entre. Essa ideia entre um ator e o outro, entre o ator e o espectador, esse espaço supostamente vazio do entre é o que espaço que me interessa e numa relação íntima e próxima com o espectador isso fica potencializado.²²¹(VARVAKI, anexo H)

Como vimos, a proposta da *Navalha* do Pequeno Gesto que havia começado de maneira espetacular, foi se transformando até que chegássemos à síntese que o texto nos propunha. Uma cama, um criado mudo, e três atores que se despiam em cena, numa fragilidade que os tornava completamente verdadeiros. Construimos, juntamente com a plateia, uma nova narrativa, uma sujeira proposital, um lugar de uma realidade exacerbada, e se nossas falas se sobrepunham umas às outras, era justamente pelo fato de que o espectador não precisava necessariamente entender completamente o que estava sendo dito, mas apenas ser contaminado por aqueles corpos vivos à sua frente, como lembra Alexandre Dantas:

Essa sujeira de falas que se trepam, de um entra e sai, bate a porta, e essa arena que se criou com esse público em volta sem uma preocupação estética de para quem eu estou de costas, pra quem eu estou falando. A proximidade permitindo que a gente não precisasse usar nenhuma técnica vocal para projetar a voz... isso tudo foi muito instigante e importante para este espetáculo acontecer. Foi o trabalho mais completo dentro da companhia, porque a gente começou do ponto zero. Produzimos e construimos. Criamos e interferimos no processo o tempo todo até o nascimento²²². (DANTAS, anexo I)

Um processo único de co-criação. Depois de mais de quase dois anos de idas e vindas, de mesas de leituras, cenários desenhados e depois descartados, de um projeto mirabolante com uma logística de difícil execução, chegamos a conclusão que para que precisávamos de muito pouco para que a nossa *Navalha* acontecesse. Basicamente do que é feita a arte teatral. De um encontro *entre* atores e plateia.

²²¹ Entrevista realizada pelo autor em 31/08/2022. Anexo H.

²²² Entrevista realizada pelo autor em 08/09/2022. Anexo I.

Figura 58 – Capa do programa enviado à imprensa por ocasião da estreia de Navalha na Carne. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.

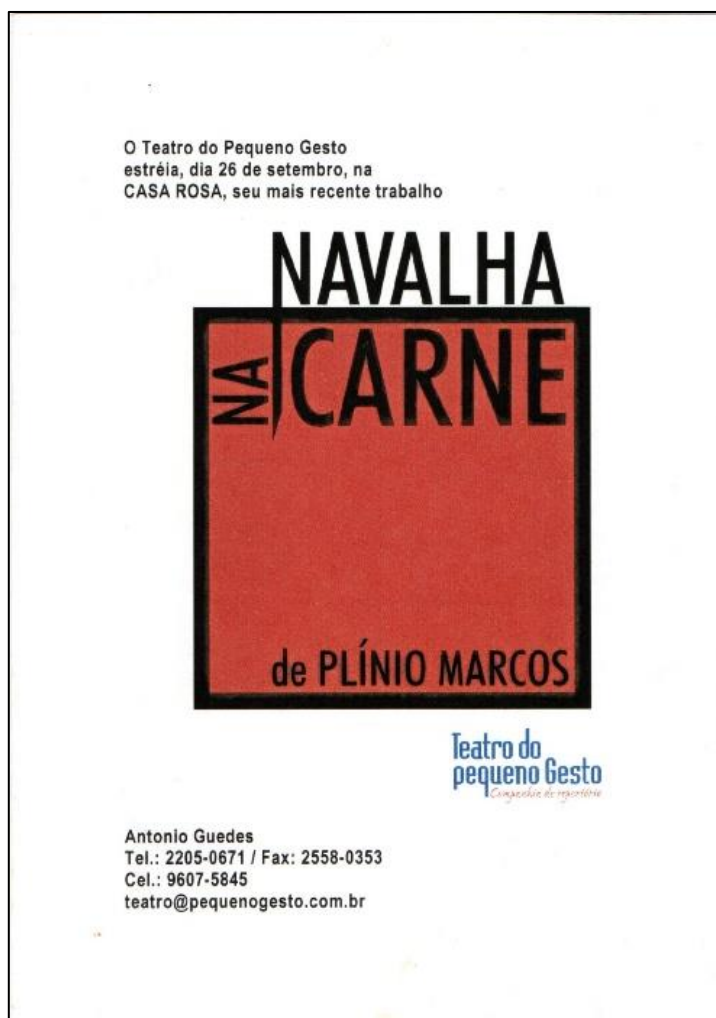


Figura 59 – interior do programa enviado à imprensa por ocasião da estreia de *Navalha na Carne*. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.

<p>Navalha na carne</p> <p>No dia 26 de setembro o Teatro do Pequeno Gesto estreia sua versão para a peça de Plínio Marcos <i>NAVALHA NA CARNE</i>. E, para realizar esta encenação, não poderíamos encontrar melhor locação: um antigo prostíbulo carioca.</p> <p>A CASA ROSA, da Rua Alice.</p> <p>Ali, num cômodo que, certamente já foi testemunha de inúmeros encontros sexuais, nossa história vai se desenrolar. É ali que um cafetão, uma prostituta e um homossexual vão mostrar o quanto o limite entre a humanidade e a animalidade é tênue.</p> <p>O público será convidado a entrar neste quarto no qual assistirá, confortavelmente sentado, ao embate destas figuras que se assemelham a detritos humanos. Reféns de si mesmos, os personagens se relacionam de forma extremamente violenta a poucos centímetros da platéia.</p> <p>O objetivo é promover uma experiência onde o público sintia-se próximo de uma relação onde a violência é um hábito e onde cada personagem representa o quanto uma vida pode chegar a valer muito pouco... quase nada.</p> <p>Animais urbanos, ratos de sarjeta. Apesar de terem desejos, hábitos e vícios tão semelhantes a qualquer um de nós...</p> <p>Vinte por sessão</p> <p>Cada sessão comporta uma lotação máxima de 20 pessoas. Portanto, garanta seu ingresso comprando antecipadamente pelo endereço eletrônico teatro@pequenogesto.com.br ou pelo celular (21) 9607-5845.</p> <p>Entregamos o ingresso na sua casa.</p> <p>Festa aos sábados</p> <p>No sábado, o ingresso dá direito a uma entrada para a festa que acontece toda semana na Casa Rosa a partir das 23:00h.</p>	<p>Ficha técnica</p> <p>Autor PLÍNIO MARCOS Direção ANTÔNIO GUEDES Diretora assistente JOANA LEBREIRO</p> <p>Elenco</p> <p>NEUSA SUELI HELENA VARVAKI VADO ALEXANDRE DANTAS VELUDO MARCOS FRANÇA</p> <p>Temporada</p> <p>A temporada vai até o final deste ano podendo ser renovada a partir de janeiro.</p> <p>Horário</p> <p>SEXTA às 21:00h SÁBADO às 20:00h.</p> <p>Endereço</p> <p>Rua Alice, 550 Tel.: 9607-5845</p> <p>Ingresso</p> <p>Inteira: R\$ 20,00 Meia: R\$ 10,00 COMPRE ANTECIPADAMENTE O SEU INGRESSO. ELE SERÁ ENTREGUE EM SUA CASA. teatro@pequenogesto.com.br (21) 9607-5845</p> <p>Contato</p> <p>Teatro do Pequeno Gesto – Antônio Guedes Tel.: 2205-0671 Fax: 2558-0353 Cel.: 9607-5845 e-mail: teatro@pequenogesto.com.br</p>
---	--

26 de setembro de 2003. Estávamos prontos para a estreia de *Navalha na Carne* para vinte espectadores num pequeno cômodo de um antigo prostíbulo icônico da cidade do Rio de Janeiro. Joana Lebreiro, assistente de direção, registrou as impressões desse primeiro fim de semana e de alguns outros dias de espetáculo em um diário que pretendia realizar sobre a temporada. Em suas anotações percebemos que o exaustivo tempo de preparo pra peça acontecer havia dado resultados.

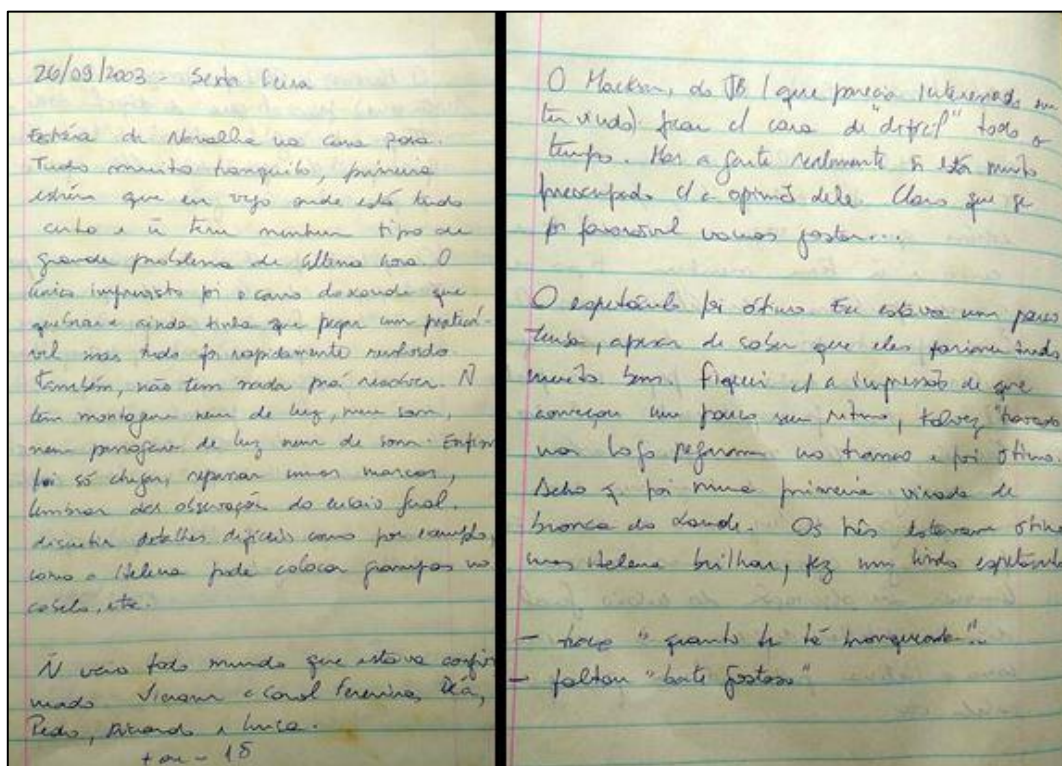
26/09/2003 – Sexta Feira.

Estreia de Navalha na Casa Rosa. Tudo muito tranquilo. Primeira estreia que eu vejo onde está tudo certo e não tem nenhum tipo de grande problema de última hora. O único imprevisto foi o carro do Xande quebrar e ainda tínhamos de pegar um praticável, mas tudo foi rapidamente resolvido. Também, não tem nada pra resolver. Não tem montagem nem de luz, nem som, nem passagem de luz nem de som. Enfim, foi só chegar, repassar umas marcas, lembrar das observações do ensaio geral, discutir detalhes difíceis como por exemplo, como Helena pode colocar grampos no cabelo, etc.” (...)

O Macksen, do JB (que parecia interessado em ter vindo) ficou com cara de difícil todo o tempo. Mas a gente realmente não está muito preocupado com a opinião dele. Claro que se for favorável, vamos gostar...

O espetáculo foi ótimo. Eu estava um pouco tensa, apesar de saber que eles faziam tudo muito bem. Fiquei com a impressão de que começou um pouco sem ritmo, (...) mas logo pegaram no tranco e foi ótimo. (...) Os três estavam ótimos, mas Helena brilhou, fez um lindo espetáculo."²²³

Figura 60 - Diário de Joana Lebreiro. Acervo pessoal de Joana Lebreiro.



Como diz Joana, não havia nada a ser feito. A peça estava pronta. O único contratempo foi o praticável que chegou atrasado devido ao carro de Alexandre Dantas ter quebrado, o que mostra que mesmo na estreia, ainda estávamos envolvidos com a produção do espetáculo. O praticável em questão era, na verdade, uma quartelada onde foram colocadas as cadeiras que ficavam próximas à parede para que as pessoas que se sentassem atrás tivessem também uma boa visão da cena. As cadeiras eram dispostas em duas fileiras, numa quase arena, o que permitia que uma plateia visse a outra e o jogo acontecesse entre nós. Quando o público entrava no quarto de Neusa Sueli e Vado, já encontrava o cafetão de cuecas deitado sobre a cama, fumando. O som de um rádio de pilha ligado numa estação qualquer, algumas velas acesas, uma

²²³ LEBREIRO, Joana. *Diário do espetáculo*. 2003. Manuscrito. Acervo pessoal.

lâmpada incandescente pendurada por fios, ditavam o tom e a melancolia da cena, como bem lembra o crítico Jefferson Lessa em sua resenha do espetáculo.

A Navalha na Carne em questão é encenada no que deve ter sido um quarto de motorista ou de empregada, transformado em quarto de uma das “meninas” na fase prostíbulo. E ficou perfeito, pois o lugar dá a exata noção de um quarto de hotel decadente, desses que abundam pelo Catete e pelo Centro. Com direito a infiltrações nas paredes e sensação de claustrofobia e abafamento. Os elementos cenográficos (cama, gravuras, velas, etc.), dispostos de forma inteligente e econômica, parecem que estiveram sempre ali. O trio de atores também parece que vive mesmo naquele quatinho sórdido de paredes cobertas por infiltrações e restos de antigas demãos de tinta.” (LESSA, O Globo, 09/10/2003)²²⁴

Nos dias seguintes de espetáculo, fomos aos poucos nos soltando em cena. Joana diz em seu diário que eu por vezes exagerava.

10/10/2003 – Sexta-feira.

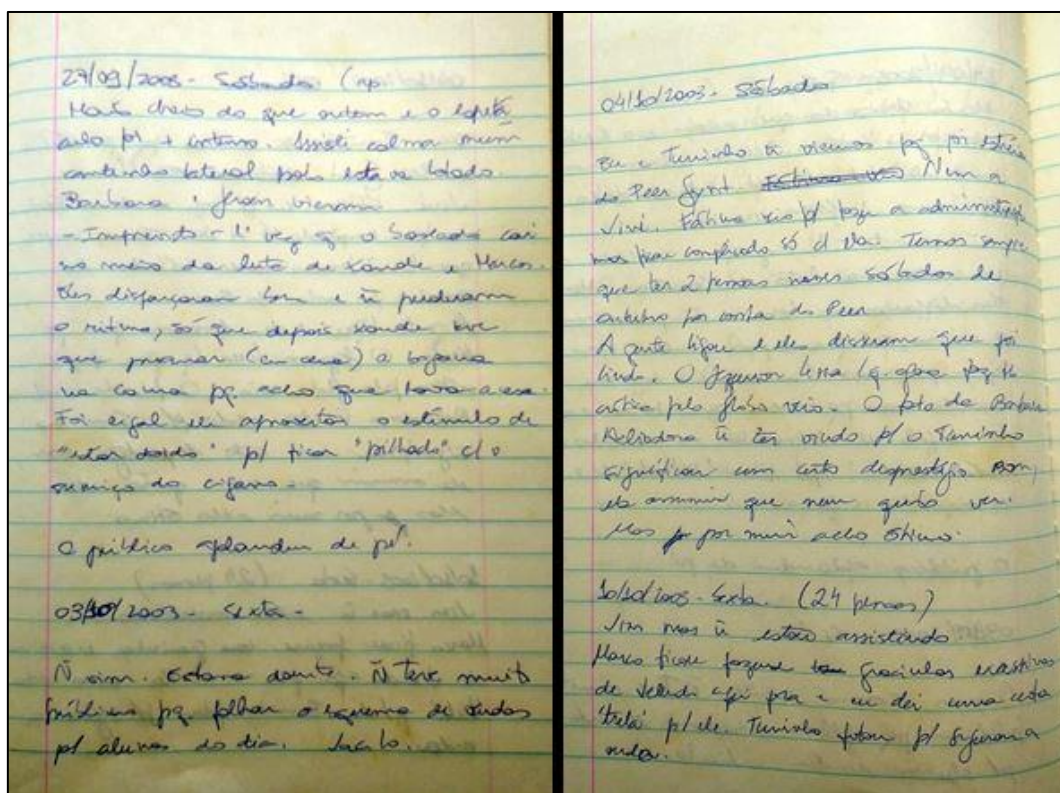
Vim, mas não estou assistindo.

Marcos ficou fazendo gracinhas excessivas de Veludo aqui fora e eu dei uma certa trela pra ele.

Tuninho falou pra segurar a onda.

²²⁴ LESSA, Jefferson. **Gente de verdade num drama urbano e essencialmente humano.** Jornal O Globo. 09/10/2003

Figura 61 - Diário de Joana Lebreiro. Acervo Pessoal de Joana Lebreiro.



As gracinhas de que Joana se refere, eram na verdade, uma provocação de minha parte para com a plateia que se reunia do lado de fora do quarto onde seria a encenação, esperando para ver o espetáculo. Do lado de fora da sala, um Veludo nada discreto varria as instalações da Casa Rosa, enquanto o público entrava. Salvo alguns espectadores conhecidos, não me reconheciam como personagem. Veludo, o faz-tudo da pensão onde vive Neusa Sueli e Vado, portanto, já estava em cena, interagindo com os espectadores, seja indicando a festa que aconteceria após a peça no local, seja cantando canções populares enquanto limpava o espaço do bar que ficava ao lado do quarto escolhido para a encenação.

“Seu guarda eu não sou vagabundo
 Eu não sou delinquente, eu sou um cara carente...
 Eu dormi na praça... pensando nela...”

Um tipo risível, decadente, patético, frágil, que recebia olhares de desdém de parte dos espectadores. Risos, comentários maldosos. Percebi que a imagem

de Veludo incomodava e causava estranheza de parte daqueles frequentadores que estavam apenas querendo ver um espetáculo num espaço teatral não convencional e que em alguns momentos, ele era tão somente invisível para aquelas pessoas. Alguns, no entanto, se interessavam por aquela figura. Por mais de uma vez, recebi indiretas, cantadas, propostas, perguntando se eu estaria na festa da Casa Rosa mais tarde. Eu respondia educadamente: eu só trabalho aqui.

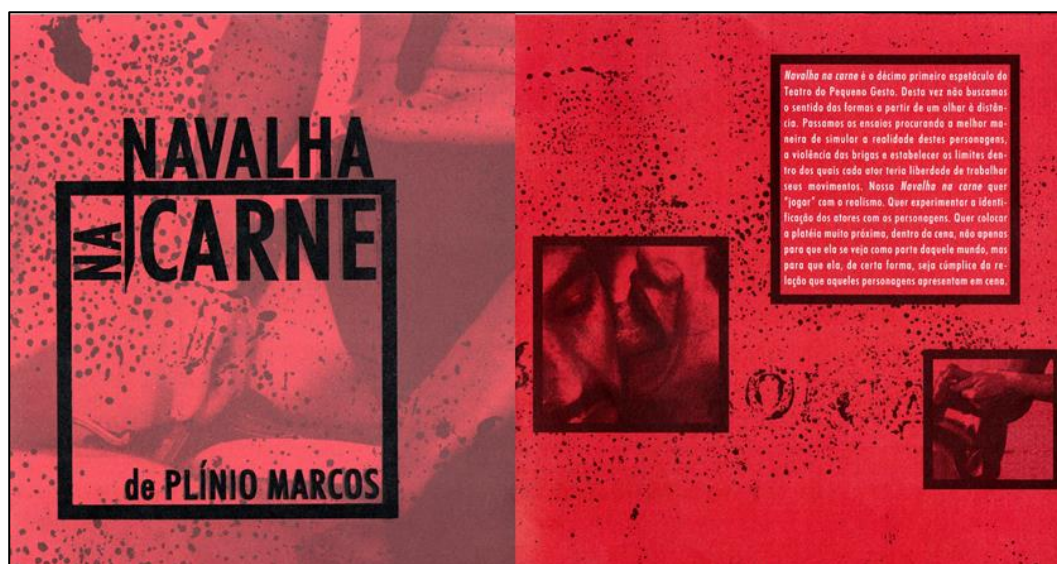
Quando Helena Varvaki entrava em cena e o jogo violento entre ela e Alexandre Dantas se estabelecia, eu ficava do lado de fora do quarto, cantando um repertório de canções populares que invadiam a cena. Quando era chegada a hora de Veludo ser convocado por Vado e Neusa para dar explicações sobre o sumiço da “grana”, e eu finalmente entrava no quarto, por vezes reconhecia no rosto dos espectadores a surpresa por entender que aquele sujeito decadente e risível, que varria o chão do lado de fora, capaz de receber olhares de desdém e cantadas indecorosas, era na verdade um ator já no exercício de seu ofício.

Acredito que a partir desse momento, a plateia percebia que foi cooptada pelo jogo do teatro. E se Veludo parecia frágil, ele encontrará forças para reverter essa posição e se reafirmar, enfrentando Vado, desprezando Neusa Sueli: “Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.”²²⁵ (MARCOS, Plínio, *Navalha na Carne* in Pomba Roxa, p.69)

O embate entre Neusa Sueli, Vado e Veludo durava pouco menos de uma hora. No programa da peça, Antonio Guedes diz que nossa *Navalha na Carne* quer “jogar” com o realismo. Quer experimentar a identificação dos atores com os personagens. Quer colocar a plateia muito próxima, dentro da cena, não apenas para que ela se veja como parte daquele mundo, mas para que ela, de certa forma, seja cúmplice da relação que aqueles personagens apresentam em cena.”

²²⁵ Plínio Marcos: *Obras Teatrais: Pomba Roxa* / Plínio Marcos; organização, Alcir Pécora. – Rio de Janeiro FUNARTE, 2017.

Figura 62 - Programa Navalha na Carne - 2003. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



De fato, a plateia de tão próxima, não poderia jamais ser excluída da relação que se estabelecia entre o trio de atores e, diante daqueles corpos extremamente realistas, tornavam-se cúmplices de toda aquela violência e, por que não dizer, daquela miséria humana que agora não conseguiam deixar de ver. Não à toa eu notava alguns espectadores baixando a cabeça quando eu entrava em cena. Era como se eu tivesse lhes pregado uma peça. E que a partir daquela constatação, entendessem que o Veludo que viram fora daquele quarto era tão real quanto eles próprios. Diante da perda da invisibilidade daquele miserável, nada restava ao público senão respirar aquela violência e sucumbir ao jogo teatral. Por isso a experiência se dava nesse *entre nós*.

Tudo isso só foi possível, diga-se de passagem, por uma permissividade que permitiu uma intimidade verdadeira entre mim, Alexandre Dantas e Helena Varvaki. Estávamos tão confiantes uns nos outros, que esse afeto nos proporcionou um encontro diferente de tudo o que havíamos vivido antes. Essa sintonia, confiança, transparecia em cena, e todos os espectadores e até mesmo os críticos apontavam como ponto forte do espetáculo, essa conexão entre os atores.

Figura 63 - Crítica Jornal do Brasil. 9/10/2003.

CRÍTICA/TEATRO

De escândalo a clássico

Realismo de 'Navalha na carne' sobrevive a mais uma montagem

MACKSEN LUIZ

Navalha na carne é um exemplar da dramaturgia de Plínio Marcos que se mantém como um clássico pela crueza dos diálogos desta fatia de realidade, na qual três excluídos vivem um jogo de dominação que reproduz a miséria moral de injustiças sociais que sofrem. A prostituta, o seu protetor e um homossexual dividem o espaço emocional da sua marginalidade no confinamento de um bordel ordinário em que cada um explora o outro, num círculo de medo, desprezo e violência e desesperada solidão.

A permanência desses personagens – escrita em 1968, a peça causou escândalo na

época – se confirma a cada montagem pelo caráter realista da cena e pela maneira como Plínio Marcos conduziu a ação, com veracidade quase naturalista, mas estabelecendo conteúdo dramático bem mais complexo do que a aparência de uma fotografia do real.

Os três personagens assumem posições cambiantes entre si, cada um tendo seu instante de domínio sobre os demais, numa luta de fraquezas que é trazida do campo minado de outras batalhas já perdidas. Sem saída, condenados à solidão e à morte social, simulam, como um pedido final de amor, qualquer um, a derrocada definitiva de suas vidas. Não há melodrama ou pieguice solidária às vítimas, mas um

corte de realidade com fundamento dramático.

As dezenas de montagens de *Navalha na carne* em mais de três décadas, de certo modo anestesiaram a virulência e o impacto do texto, devido a um tratamento que sublinha demais as características dos personagens ou de dramaticidade piedosa, que vitimiza esses mesmos personagens.

A encenação de Antônio Guedes procura se fixar nas características realistas da peça para, através da exploração dessa linha interpretativa, atingir a essência dramática da cena. É a sua perspectiva de direção

associa a área da representação ao centro da trama, utilizando a Casa Rosa, antigo bordel na Rua Alice, como ambientação. Ainda que pareça uma ideia fácil, identidade banalizada por semelhanças, a Casa Rosa não se impõe senão como memória cenográfica, impregnada de referências, mas recriada como citação.

O público, de apenas 20 espectadores, distribuído por entre o cenário do quarto – cama, mesa de cabeceira, pia e duas lâmpadas pendentes do teto – se integra à ação, a princípio pela proximidade, que cria vínculo

físico à ação, em seguida pela densidade dramática que reflete do "palco" para a plateia.

Se tudo se passa ao lado, com a respiração dos atores bafejando e o suor respingando nos espectadores, há que encorpore a cena para que não se transforme em demonstração de verdade sensorial. O diretor sustenta o realismo sem maiores apelos a esses contatos viscerais, mas não escapa de escorregões, como uma certa interatividade postiça dos atores que, eventualmente, se dirigem a algum espectador de modo direto. Mas a segurança do espetáculo, que se revela quase expositiva de uma situação vivida diante de um

grupo, reconfirma as qualidades do texto e, se não chega a revigorá-lo, pelo menos retorna a peça em seus próprios termos.

Alexandre Dantas carrega de ações físicas a violência amedrontada de Vado, numa interpretação que alcança surpreendentes semitons. Marcos França é um Veludo sem se apoiar no patético. Helena Varvaki fica um tanto prejudicada em função da sua juventude na envelhecida Neusa Sueli; afinal, há que justificar o realismo da montagem, tão coerentemente explorado pela direção.

Navalha na carne. De Plínio Marcos. Direção de Antônio Guedes. Casa Rosa, Rua Alice, 550. Ser., 21h; sáb., 20h. R\$ 20.

O trio de atores também parece que vive mesmo naquele quartinho sórdido de paredes cobertas por infiltrações e restos de antigas demãos de tinta. Alexandre Dantas faz um Vado sensual, safado e mau, sem abusar de olhares e gestos que se esperaríamos de um cafetão sensual, safado e mau. Helena Varvaki consegue passar o tédio, a tristeza e o cansaço infinitos de sua Neusa Sueli, enquanto Marcos França encarna um Veludo falso e dissimulado com grande sutileza.

Expressões de época soam estranhas. A tentação de recorrer à frase-clichê é grande – e vou ceder: *Navalha na carne* continua atual (pronto, falei!). Se estivéssemos nos anos de chumbo, poderíamos dizer “a peça recria, no microcosmo da prostituição, a atmosfera de desconfiança e violência de sua época”. Hoje, o que se vê é o drama demasiadamente humano de tantos Vados, Neusas Suelis e Veludos que sobrevivem largados por aí. E que os anos, de chumbo ou dourados, não erradicaram da paisagem urbana, seja aqui ou em Kuala Lumpur.²²⁶ (LESSA, O Globo, 9 de outubro de 2003)

Se Jefferson Lessa, em O Globo, apontava a atualidade do texto, destacando o “drama demasiadamente humano de tantos Vados, Neusas Suelis e Veludos que sobrevivem largados por aí”, Macksen Luiz, no Jornal do Brasil, afirmava que a encenação do Pequeno Gesto “reconfirma as qualidades do texto

²²⁶ LESSA, Jefferson. *Gente de verdade num drama urbano e essencialmente humano*. Jornal O Globo, 09/10/2003

e se não chega a revigora-lo, pelo menos retoma a peça em seus próprios termos”.

A encenação de Antonio Guedes procura se fixar nas características realistas da peça para, através da exploração dessa linha interpretativa, atingir a essência dramática da cena. E a sua perspectiva de direção associa a área da representação ao centro da trama, utilizando a Casa Rosa, antigo bordel na Rua Alice, como ambientação. Ainda que pareça uma ideia fácil, identidade banalizada por semelhanças, a Casa Rosa não se impõe senão como memória cenográfica, impregnada de referências, mas recriada como citação.

O público, de apenas 20 espectadores, distribuído por entre o cenário do quarto – cama, mesa de cabeceira, pia e duas lâmpadas pendentes do teto – se integra à ação, a princípio pela proximidade, que cria vínculo físico à ação, em seguida pela densidade dramática que refluí do “palco” para a plateia.

Se tudo se passa ao lado, com a respiração dos atores bafejando e o suor respingando nos espectadores, há que encorpar a cena para que não se transforme em demonstração de verdade sensorial.²²⁷ (LUIZ, Macksen, Jornal do Brasil, 7 de outubro de 2003)

A *Navalha do Pequeno Gesto* foi um movimento à parte na história da Companhia, que partiu principalmente de uma vontade dos atores. A descentralização das decisões, a troca entre todos os envolvidos no processo criativo, permitiu uma grande transformação, uma abertura, uma reviravolta como ainda não havíamos visto acontecer nos processos dentro da companhia. E talvez isso, tenha nos deixado tão à vontade em cena. Antonio Guedes diz em tom de brincadeira que foi o espetáculo mais fácil que dirigiu.

*Imagine que foi a primeira peça que, primeiro, não era produzida por mim. Só aí já dá uma dimensão do tanto de carga de trabalho que saiu dos meus ombros. Segundo, não era uma peça que demandasse uma pesquisa. Estava tudo nos diálogos, não era necessário buscar contextualização histórica ou artística como foi o caso da *Serpente*, *Henrique* ou *Medeia*. Por isso escrevi no folder que essa montagem era um exercício realista porque não é um estilo trabalhado em outras montagens da Cia. Terceiro porque vocês realmente tomaram para si o espetáculo com muito vigor. Era um espetáculo feito inteiramente para vocês atendendo a uma demanda de vocês. Não significa que não me identifique com ele, mas é uma experiência bastante diferente das outras do *Pequeno Gesto*.²²⁸ (GUEDES, anexo G.)*

²²⁷ LUIZ, Macksen. *De escândalo a clássico*. Jornal do Brasil, 07/10/2003

²²⁸ Entrevista realizada pelo autor em 23/08/2022. Anexo G.

Figura 64 - Crítica Jefferson Lessa, Jornal O Globo, 7/10/2003.

Navalha na carne: Peça de Plínio Marcos continua atual em montagem do Teatro do Pequeno Gesto

Gente de verdade num drama urbano e demasiadamente humano

Jefferson Lessa

TEATRO
CRÍTICA

No fim de semana passado, chamei um amigo para assistir a "Navalha na carne" comigo, na Casa Rosa. "Navalha na carne"? Na Casa Rosa? Foi a reação dele, como deve ser a de muita gente por aí. Uma pena, pois a "Navalha na carne" da Casa Rosa merece ser vista e revista. Com urgência.

Para quem não conhece a peça de Plínio Marcos, censuradíssima nos anos 60, um resumo: a prostituta Neusa Sueli (Helena Varvaki, nesta montagem) divide um quarto sórdido de um hotel idem com seu cafetão, Vado, interpretado por Alexandre Dantas. No hotel trabalha o faxineiro Veludo (Marcos França), gay de carteirinha com direito aos trejeitos e olhares que se esperam de bichinhas na vida e na ficção. O trio se relaciona de forma violenta e, quando a fêria da noite anterior desaparece da gaveta onde Neusa Sueli a havia guardado, começam os conflitos. Vado acusa sua "funcionária" de roubo, para descobrir, em seguida, que o culpado era Veludo. Segue-se a pancadaria física e verbal com momentos de muita tensão sexual.

Ex-prostíbulo é local perfeito para a encenação

Ao meu amigo, que acabou não me acompanhando, fica a pergunta: por que não na Casa Rosa? Para quem não conhece o lugar, cabe uma explicação. A Casa Rosa, na Rua Alice, em Laranjeiras, foi um dos prostíbulo mais célebres e longevos do Rio. Depois de um período de decadência ainda hoje aparente, virou casa de festas *modernetes*.

A "Navalha na carne" em questão é encenada no que deve ter sido um quarto de motorista ou de empregada, transformado em quarto de uma das "meninas" na fase prostíbulo. E ficou perfeito, pois o lugar dá a exata noção de um quarto de hotel decadente, desses que abundam pelo Catete e pelo Centro. Com direito a infiltrações nas paredes e sensação de claustrofobia e abafamento. Os elementos cenográficos (cama, gravuras, velas etc), dispostos de forma inteligente e econômica, parecem que estiveram sempre ali.

O trio de atores também parece que vive mesmo naquele quartinho sórdido de paredes cobertas por infiltrações e restos de antigas demãos de tinta.

Alexandre Dantas faz um Vado sensual, safado e mau, sem abusar de olhares e gestos que se esperariam de um cafetão sensual, safado e mau. Helena Varvaki consegue passar o tédio, a tristeza e o cansaço infinitos de sua Neusa Sueli, enquanto Marcos França encarna um Veludo falsinho e dissimulado com grande sutileza.

Expressões de época soam estranhas

A tentação de recorrer à frase-clichê é grande — e vou ceder: "Navalha na carne" continua atual (pronto, falei!). Se estivéssemos nos anos de chumbo, poderíamos dizer "a peça recria, no microcosmo da prostituição, a atmosfera de desconfiança e violência de sua época". Hoje, o que se vê é o drama demasiadamente hu-

mano de tantos Vados, Neusas Suelis e Veludos que sobrevivem largados por aí. E que os anos, de chumbo ou dourados, não erradicaram da paisagem urbana, seja aqui ou em Kuala Lumpur.

O que não permanece atual são algumas expressões usadas pelos personagens ("Eu te manjo" deve soar tão estranho para uma "criança" de 20 anos como *prafrentex*, por exemplo). Mas isso não tira, de forma alguma, o brilho da montagem, uma pequena jóia de concisão e um belo trabalho de equipe do pessoal do Teatro do Pequeno Gesto, dirigido por Antonio Guedes.

Num determinado momento, Neusa Sueli pergunta: "Será que nós somos gente?". São, sim, Neusa. Demasiadamente, aliás. ■



ALEXANDRE DANTAS e Marcos França: elenco encarna bem os papéis, com tensão e sensualidade

Alexandre Dantas me diz que foi uma semente plantada para o artista que ele se tornou depois, que produz, que pensa os espetáculos, porque na *Navalha*, ele foi provocado a sair do lugar de ser tão somente ator. Ele me diz que foi o trabalho que dentro da companhia mais completo que fizemos. "Porque a gente começou do ponto zero. Produzimos e construímos. Criamos e interferimos no processo o tempo todo até o nascimento."

Helena Varvaki, por sua vez, ressalta que o trabalho colaborativo que a *Navalha* proporcionou é o que a interessa hoje.

Não me interessa muito estar a serviço de uma ideia de outra pessoa. Isso tem relação com o que eu estava falando do que acontece entre. E eu acho na minha experiência, assim mesmo no audiovisual, que isso é uma atitude do ator, sabe? Quando a gente tem uma atitude colaborativa e horizontal com a direção, o trabalho de ambos fica mais potente. Então acho que é o

desenvolvimento dessa ideia horizontal nas relações desfazendo essa ideia um pouco antiga da verticalidade, do diretor como alguém que detém a ideia ou que detém um certo saber. Eu acredito e acho que foi isso que a gente exercitou ali na navalha.²²⁹ (VARVAKI, anexo H.)

Um estar *entre*, como diz Helena. Entre nós. Uma experiência que advém de uma permissividade, ou como lembra Varvaki, de “um processo horizontal de troca. De composição coletiva, pensando na palavra composição no sentido de *compor*, de *pôr junto*.” Estávamos ali juntos, *entre* nós, compondo de certa forma a nossa própria história. A princípio *entre* nós e depois *entre* nós e a plateia. Não haveria como ser de outra forma. Se o jogo do Teatro é um jogo coletivo, foi na *Navalha* do Pequeno Gesto que isso se fez mais latente. A *Navalha* ainda fez outras temporadas. Integrando o Palco Giratório do SESC, foi apresentada em Florianópolis (SC), Brasília (DF) e Paranaíba (PR). Integrando a Caravana Funarte, esteve em Campinas (SP) e Friburgo (RJ). Mas em nenhum outro lugar, nem mesmo em Paranaíba onde conseguimos também fazer o espetáculo num antigo prostíbulo, teve a potência das nossas apresentações na Casa Rosa. Revendo todo o processo criativo da peça, percebo que nem sempre as primeiras ideias de um espetáculo são as melhores. Que precisamos ouvir, jogar, deixar que por vezes um tempo se alargue para que as ideias trabalhem e melhor se apresentem.

Um grupo de Teatro não se forma por decreto. Ele é como uma família, que aos poucos vai se estruturando, se moldando, com tudo aquilo que uma família traz de bom e ruim, amores, brigas e desavenças e reconciliações. O Teatro do Pequeno Gesto foi e continua sendo uma grande família e acredito realmente que só a intimidade de uma família proporciona uma carreira tão longa. Num dos momentos mais emblemáticos da peça, Neusa Sueli diz pra Vado. “*Será que eu, você, Veludo, somos gente? Chego até a duvidar.*” Eu acredito que sim. Foi o afeto que fez com que Veludo, Vado e Neusa Sueli fossem demasiadamente humanos, como disse o crítico. Uma humanidade que veio tão somente da intimidade que tínhamos em cena. Com todos os riscos que a intimidade pode provocar, completaria Helena Varvaki em seu depoimento pra mim.

²²⁹ Entrevista realizada pelo autor. Anexo H.

Um ator não pode ser dar ao luxo de ser um só. Ele é a soma de todos os seus personagens. Helena, com quem eu viria me encontrar no palco muitas outras vezes, me diz que não é sobre o que a gente faz com um papel, mas o que o papel faz com a gente. E assim nos desdobramos, em muitos, em tantos. Emprestamos algo a um determinado personagem e ele sempre nos deixa um legado. Eu sou aquilo que Veludo, Henrique IV, Décio deixaram em mim. Sou parte deles e eles são agora, definitivamente, parte de mim. Essa é a verdade do jogo teatral. Não há como sair impune de estar em cena à serviço dessa arte milenar.

É no momento em que Téspis sai do coro, se mostrando igual ao Sagrado, que surge o primeiro ator. Ele, através da palavra, mostra que também o homem pode inventar sua própria realidade. Mais do que uma experiência, sobre um grupo que discute a linguagem, é sobre ser real essa dissertação. É sobre a verdade. É sobre estar a serviço de. É sobre se doar a cada fala, a cada gesto. É sobre afeto. É sobre estar em companhia, em boa Companhia.

Figura 65 - Marcos França, como Veludo. Fotos de ensaio. Autor desconhecido. Acervo do Teatro do Pequeno Gesto.



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há como falar deste trabalho sem mencionar o que aconteceu com o Brasil e o mundo no começo de 2020. Diante da maior crise sanitária que vivemos no último século foi praticamente impossível não se impactar com tudo o que a pandemia acarretou. No Brasil principalmente, a inoperância e o deboche do governo fascista diante dos mais de 700 mil mortos, era mais uma violência a qual estávamos submetidos diariamente. Na Academia, as aulas foram suspensas; em casa, a escassez de trabalho e uma desesperança sobre o futuro do nosso ofício, que necessita sempre da presença como elemento fundamental.

Sem perspectivas de trabalho, preso em casa, foi difícil não sucumbir e manter a saúde mental. Por isso mesmo esta dissertação ocorreu em tempo dilatado. Foi preciso me recuperar para que as ideias tomassem forma, ganhassem corpo novamente após dois anos de reclusão e que não esqueceremos jamais.

Desde o começo, minha perspectiva ao mergulhar no processo criativo do Teatro do Pequeno Gesto foi por entender, para além do percurso do grupo, a minha própria trajetória como artista. Tendo feito os espetáculos aqui estudados há mais de duas décadas, a distância me proporcionou entender os caminhos por mim percorridos ao lado dos meus colegas de companhia. Para tanto foi necessário voltar e investigar o começo do Pequeno Gesto num primeiro capítulo que trata de um breve histórico do coletivo, entendendo os motivos que levaram Antonio Guedes e Fátima Saadi a elaborar um trabalho juntos, como diretor e sua inseparável *dramaturg*. Percebi que em comum, havia um desejo de trabalhar a ideia da teatralidade em cena, mais precisamente do embate entre ficção e realidade, numa construção de cena que revelasse mais do que um espetáculo, uma experiência entre a cena e a plateia. A negação de uma mimesis, de uma ilusão de realidade e a perspectiva de deixar à vista os elementos dispostos em cena, com foco na criação de uma linguagem essencialmente teatral, o que Guedes e Saadi chamam de *concretude* – a ideia de que, por influência de Tadeusz Kantor, a verdadeira vida é aquela que a gente constrói na cena.

Ora, se como defende Kantor, a gente assume inteira responsabilidade ao entrar em um teatro, assim também a dupla Guedes-Saadi, quer dar ao

espectador esta atribuição. A aposta do Teatro do Pequeno Gesto é que o espectador seja também um agente deste jogo e que ao invés de apenas contemplar, possa se juntar a decifrar os enigmas propostos em cena. Assim, tendo essa ideia em mente, a pesquisa dos espetáculos tomou outros rumos, sendo que eu precisava entender o jogo proposto que ia de encontro à ideia de um puro ilusionismo, ou uma simples imitação.

Em *A Serpente*, pude constatar o poder de uma palavra que por si, inaugura uma linguagem. O texto de Nelson Rodrigues funda uma linguagem, uma linguagem rodrigueana, onde “a realidade é da ordem da lembrança ou imaginação; pode ou não ter acontecido. Mas a verdade é da ordem do relato: é a descrição do fato.”²³⁰ (GUEDES, 2004, p.15). Nelson mesmo dizia que aquilo que se chama “vida” é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora. Essa concretude da cena tem seu símbolo maior no desenho de cenário feito por Doris Rollemberg para o espetáculo. Um único elemento, um chão em forma de trapézio cor de vinho, sangue e uma janela ao fundo, onde o jogo da cena acontece.

Já em *Henrique IV*, esse embate entre ficção x realidade se torna mais latente até mesmo pela escolha da obra, já que este é um dos temas principais da obra de Luigi Pirandello. Doris desenha uma escada assimétrica, que leva a caminhos diversos, assim como a mente do Imperador. Ao mesmo tempo, a personagem me levava por diversas instâncias de interpretação, pois Henrique se mostrava suas várias facetas em seu discurso a cada ato, partindo de uma falsa imitação até a desconstrução completa do jogo cênico quando eu me dirigia à plateia chamando meus colegas pelo nome, retirando o figurino e provocando o público a enfrentar seus próprios personagens.

Em *Navalha na Carne*, o jogo se dá por uma experiência de hiper-realismo. No entanto, a proximidade com o público deixa claro que este jogo não deixa de ser uma estrutura onde cada gesto é desenhado com extrema precisão. A verdade aqui é exposta numa construção forjada totalmente por um exercício de intimidade entre os atores e porque não dizer, entre os atores e o público. É a intimidade como método de trabalho.

²³⁰ GUEDES, Antonio. “Sobre tragédias... afinal, são tragédias!” in Teatro completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2004

Acessar essas memórias foi somente possível porque outras memórias se juntaram às minhas. Não haveria como ser de outra forma. Foi recolhendo os traços apontados por meus colegas - esses “resquícios que se depositam *na obra* sob a forma do espetáculo terminado e *fora da obra*, sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas”²³¹ (FÉRAL, 2013, p. 568) - que pude organizar todo o quebra cabeça de uma experiência vivida por um coletivo. Tive a sorte também de contar com a disponibilidade de todo o acervo do Pequeno Gesto, o que foi fundamental para que essas histórias fossem contadas.

No começo dessa pesquisa eu tinha em mente o desejo de que ela se desdobrasse em um novo espetáculo do Teatro do Pequeno Gesto. Um espetáculo que de certa forma contemplasse algumas questões fundamentais para o grupo e levantadas por essa pesquisa: a ideia do teatro como experiência; o desenvolvimento de uma linguagem cênica; o embate entre ficção x realidade. No entanto, tendo em vista a pandemia, o isolamento social e todas implicações que o vírus da Covid-19 trouxe, esse projeto foi deixado de lado, privilegiando a dissertação e o relato da vivência de um ator para com o seu grupo de teatro.

Acontece que os caminhos da criação têm suas nuances, suas surpresas. Ao lembrar das viagens que fizemos com *A Serpente*, em especial a turnê de Portugal, me recordei de um livro que recebi do diretor da Escola da Noite, de Coimbra, António Augusto Barros, quando na ocasião, em 2013, lhe pedi um texto que falasse sobre o teatro e o ofício do ator. Foi dessa forma que entrei em contato com *Minetti*, texto de Thomas Bernhard. É importante dizer que este livro ficou em minha estante por quase dez anos, sem que eu desse atenção a ele. Na época, as palavras de Bernhard sobre um velho ator e seu olhar sobre o teatro, não me tocaram e eu simplesmente o esqueci. No entanto, ao lembrar da nossa passagem pelo Teatro da Cerca de São Bernardo e nossa troca com a Escola da Noite, a história de *Minetti* me veio à mente e eu percebi que de alguma forma, àquele texto poderia dialogar com a minha pesquisa. Liguei para Antonio Guedes e marcamos um encontro. Falei do texto e ele me confessou

²³¹ FÉRAL (Université Paris III Sorbonne Nouvelle – Paris, França), J. (2022). *A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos*. Revista Brasileira De Estudos Da Presença, 3(2), 528–538. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158>, p. 568 - 572

que sempre pensou em montar um Thomas Bernhard. No dia seguinte, deixei o livro em sua casa. Mais dois dias e ele me disse: vamos fazer!

No original de Bernhard, Minetti é um velho ator que está à espera de seu diretor para uma remontagem de *Rei Lear*, trinta anos depois de tê-lo representado. Na angústia da espera, no hall de um velho hotel, ele se põe a divagar sobre o teatro e o ofício do ator, sobre sua própria trajetória como artista. Disse a Guedes que poderíamos usar o texto de Bernhard como base e fazer uma adaptação. Na nossa versão, seria eu mesmo, Marcos França, que estaria à espera do diretor do Teatro do Pequeno Gesto, Antonio Guedes, para a remontagem de *Henrique IV*, protagonizada por mim há vinte anos. Durante essa espera, através das palavras de Bernhard, eu discorreria sobre a ideia de atuação, sobre a arte teatral e questionaria a importância do ator, na ideia de que, como defende Pirandello, o ator precisa desaparecer para que o personagem se evidencie.

Guedes comprou de imediato a proposta. Afinal, esta seria uma homenagem ao Pequeno Gesto, trazendo reflexões sobre a trajetória do grupo, e celebrando o encontro de um ator e seu diretor. Assim, durante dois meses, eu, Antonio Guedes e Fátima Saadi, nos debruçamos sobre a adaptação do texto de Thomas Bernhard. Fátima ajudou na tradução e eu fiz a adaptação do texto, trazendo pra nossa realidade os caminhos de Minetti. No entanto, para que a plateia entrasse nessa experiência ciente de que estávamos tomando emprestado o texto do dramaturgo austríaco para falar de uma vivência sobre o Teatro do Pequeno Gesto, fiz uma introdução que compartilho aqui, como registro do fruto dessa dissertação, de um novo projeto da companhia.

INTRODUÇÃO

(O ator está arrumando sua contrarregragem. Faz exercícios vocais, confere os adereços. Ele sai do palco e volta com um café.)

Representar

Representar

Gosto dessa palavra

Representar

Estar presente outra vez

Re-Presentar

Um café

Tem gente que se aquece correndo, fumando

Eu me aqueço com café

Como se a adrenalina

De antes da cena não bastasse

Aquele momento

Segundos antes

quando você olha pelo buraco da cortina

E conta quantas pessoas vieram

Se veio alguém conhecido

Se tem algum crítico na plateia

Só um café nessa hora

Antonio gostou da ideia

Principalmente quando eu lhe disse

Que seria uma representação

Re-presentação

De uma peça que fizemos há mais de 20 anos

(para alguém da plateia) Que horas são?

Ele está atrasado

Não é de se atrasar

Mas hoje

Está atrasado

Não gostamos de atrasos

Nem eu e nem o Antonio
Gostamos de chegar pontualmente
No horário marcado
Isso vale pra tudo
Pra um ensaio
Pra um bar
Pra uma festa
Chegar na hora e sair antes do fim
Sair no auge
Vale pra tudo
Sair no auge
Até mesmo pra vida
Porque todo fim de festa é um saco

Vamos montar este aqui (mostra o livro)
Minetti, de Thomas Bernhard
Quem me apresentou esse
Foi o Antônio, o português
Do Teatro da Cerca de São Bernardo
De Coimbra
Diretor da Escola da Noite
Quando lhe pedi um texto
Sobre o teatro
Antônio me mostrou esse
O português
Não o brasileiro de Niterói
O de Coimbra
E Antônio gostou da ideia

Disse. Eu topo. Desde que
Não haja uma vírgula
Nada, nada mesmo
Que não seja verdade
Mas desde quando
O Teatro é lugar de mentiras?
Eu disse.
O Antônio riu.
O brasileiro. Não o português
Aquele não ri muito
Já o brasileiro ri.
Há muito que nossos ensaios são uma festa
Um uísque pra começar os trabalhos
Outros dois ou três pra terminar
Acho que foi Nietzsche quem disse
Que a embriaguez é necessária
“Para que exista arte é imprescindível
Uma condição fisiológica: a embriaguez.”
Representar o Henrique IV, de Pirandello, através do Minetti

Lembrei que Antônio, o brasileiro
Não o português
Ainda tinha a cadeira do cenário
Do Henrique, não do Minetti
A cadeira
De 20 anos atrás
O estofado é novo
Mas a cadeira é a mesma

O mesmo objeto cênico

O Teatro é o lugar da mais pura Verdade

Peço desculpas pelo atraso do diretor

Era pra ele já estar aqui

E sem ele não posso começar

Porque essa história diz respeito

A mim e a ele também

Não se faz teatro sozinho, não é?

Por isso convocamos vocês

Para compartilhar essa experiência

Ou antes, essa nossa história

A história do encontro

Entre um ator e o seu diretor

Demos o nome para a peça de *Nenhum de nós mente ou finge*, uma fala de Henrique IV, quando no primeiro ato ele diz para o Doutor Dionísio Genoni que “é em boa fé que nos fixamos num belo conceito de nós mesmos”²³². O projeto foi contemplado com o edital FOCA, da prefeitura do Rio de Janeiro e entrou em cartaz no primeiro semestre de 2023. Uma reflexão que revela o encontro de um ator e seu diretor que, juntos, como não poderia deixar de ser, entendem que a arte está “entre” aquilo que se mostra e o que é apreendido, sendo o espectador parte essencial deste jogo.

De certa forma, ao finalizar essa dissertação, posso dizer que compreendi melhor meu caminho artístico até aqui. Na soma de todos os personagens que deixaram algo em mim, compreendi que sou porque estou inserido em grupo.

²³² BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

Porque sou parte de uma companhia. Porque estou à serviço de uma arte milenar que funda e cria o mundo a cada palavra proferida. Minha trajetória é a trajetória do Pequeno Gesto. E é por isso que essa pesquisa me fez acreditar cada vez mais no trabalho de companhia. Doris Rollemberg me disse em entrevista que acredita nesta forma de trabalho porque “é a continuidade que faz com que a gente não só melhore no sentido de uma evolução entre aspas, mas de perseguir algumas questões que a gente faz ou não faz e quer refazer de novo de uma forma diferente.”²³³ (ROLLEMBERG, anexo E). Eu vou além: digo que a intimidade e o afeto envolvidos em um coletivo é a verdadeira potência de criação. Quando sentamos, eu, Antonio e Fátima há poucos meses para o trabalho de mesa de *Nenhum de nós mente ou finge*, estávamos conectados como nunca. Todas as referências eram entendidas, todas as citações processadas e transformadas. Havia um *antes* que nos legitimava. Sabíamos e sabemos o que queremos fazer. Nosso discurso é o mesmo: a busca por um teatro que provoque indagações muito mais do que respostas. Não temos nada a dizer, somente experimentar. O Teatro não é o lugar para ensinar coisas, mas tão somente, como dizia Novarina, um lugar onde passamos juntos.²³⁴ (NOVARINA, 2003, p.46).

Na entrevista que fiz para Fátima Saadi, perguntei pra onde iria o Teatro do Pequeno Gesto, ao que ela me respondeu: “eu acho que ela vai se tornar cada vez mais o que ela sempre foi: pequena com trabalhos muito autorais, muito contra o *mainstreaming*, sem grandes reconhecimentos, mas com um lugar que a gente já tem na história do teatro carioca e brasileiro também.”²³⁵

Que assim seja, Fátima! Afinal, essa história ainda está sendo escrita.

E, cá entre nós, que história!

²³³ Entrevista realizada pelo autor em 07/12/2021. Anexo E.

²³⁴ NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, P.46

²³⁵ Entrevista realizada pelo autor em 07/12/2021. Anexo E.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 1991. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.
- BARRETO, Lima. *Toda Crônica: Lima Barreto*. Apresentação e notas Beatriz Resende. Organização Rachel Valença – Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O Autor como produtor*. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1985. São Paulo: Brasiliense.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BUTLER, Judith. *Um relato de si*. In: *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 11-56
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra*. *Folha de São Paulo – Caderno Mais!* 13 de julho de 2003.
- BIDENT, C. *O teatro atravessado*. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 50-64, 17 maio 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- _ *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido*. São Paulo: Editora 34. 2019.
- BOAL, Julian. *Por uma história política do teatro do oprimido*. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-59312014000100003
- BROOK, Peter. *Não há segredos*. São Paulo: Via Lettera. 2016.
- CARREIRA, André. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão*. *O Percevejo Online*, 1, 2009. <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p>
- CICERO, Antônio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- CRAIG, E. G., & Ribeiro, A. (2012). *O ator e a supermarionete*. *Sala Preta*, 12(1), 101-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p101>

- CRUZ, Sidney. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Editora Dantes/SESC. Sem ano de publicação.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos*; tradução Fátima Saadi - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, volume 1*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- _ *Abrir os campos, fechar os olhos: imagem, história, legibilidade*. In: Remontagem do tempo sofrido: O olho da história II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- _ *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.
- DEWET, John. *Arte como experiência*; organização Jo Ann Boydston; tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.
- DORT, Bernard. Trad. Fernando Peixoto. *Pirandello e o Teatro Francês*. in *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010, p.206.
- FERNANDES, Silvia. *Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues* In: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES (orgs.). *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2009.
- _ *A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos*. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 3(2), 528–538. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/gyBYdGQTHnwQbrJQXvZX95j/abstract/?lang=pt>
- FOUCAULT, Michael. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GUEDES, Antonio. *A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 1. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.
- _ *A Serpente*. *Revista Folhetim*, n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

- _ *Editorial. Revista Folhetim*. N.22. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2005.
- _ *Henrique IV. Revista Folhetim* n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- _ *A precisão das falas e a concretude cênica de Nelson Rodrigues. Revista Folhetim* n.29. Teatro do Pequeno Gesto, 2010/2011, 391
- _ *O ator contemporâneo: enfim um artista? A[L]BERTO - Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, v. 1, p. 19, 2011.
- _ *Onde, quando, quem? Sincero relato de alguém que conheceu Novarina aos poucos. in: Novarina em cena / organização: Antela Leite Lopes; com a colaboração de Ana Kfoury e Bruno Netto dos Reis – Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.*
- _ *O Marinheiro. Revista Folhetim* n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- _ *O Teatro é coisa do passado. Revista Folhetim Teatro do Pequeno Gesto* nº 0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.
- _ *Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto. Revista Folhetim* n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- _ *Quando nós os mortos despertarmos – os espaços, os personagens e a avalanche de Quando nós os mortos, despertarmos. Revista Folhetim* n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- _ *Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela. Revista Folhetim* n.3. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.
- _ *Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea: falar não é comunicar. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2017.*
- _ *Valsa n.6. Programa da peça. Revista Folhetim* n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- GUEDES, Antonio e SAADI, Fatima. *Henrique IV. Revista Folhetim*. n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto,2006.
- _ *Medeia. Revista Folhetim* n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- _ *Medéia de Eurípedes, Cadernos de Teatro*, n. 169. Rio de Janeiro, O Tablado / RioArte, out., nov., dez, 2002.

- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do Teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. 2003
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. *Revista Folhetim* n.0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro Da morte*. Organização de Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht, um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LOPES, Angela Leite. *Kantor e a recusa da interpretação*. *Revista Folhetim*, n.1 Rio de Janeiro, 1988.
- _ Apresentação. *Programa do Festival Pequeno Gesto – 10 anos de Companhia*. 2001, sem página.
- _ *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* – São Paulo: Global, 2004.
- _ *Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro*. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MARCOS, Plínio. *Obras teatrais: Pomba Roxa / Plínio Marcos*; organização, Alcir Pécora. – Rio de Janeiro FUNARTE, 2017.
- MARINS. Tania Maria de Lemos. *Desinstitucionalização em saúde mental: a experiência da associação cabeça firme (ACF), de Niterói (RJ), e suas ações inclusivas*. 2013. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/8985>
- NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*; tradução Angela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _ *Novarina em Cena / organização: Angela Leite Lopes, com a colaboração de Ana Kfourri e Bruno Netto dos Reis* – Rio de Janeiro: 7Letras, 2011
- OLIVEIRA, Domingos. *Do Tamanho da Vida; reflexões sobre o teatro*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- PAVIS, Patrice. *A irrupção do teatro do real*. In: *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira – São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*; tradução Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_ *A Ficção Documental*. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51545>

RODRIGUES, Nelson. *A Serpente*. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_ *Teatro Desagradável*. *Revista Folhetim* nº 07. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação, Yan Michalski – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

RIBEIRO, Martha de Mello. *O jogo da personagem pirandelliana frente à "realidade"*. 2004. Disponível em:

<https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1684/868/>

SAADI, Fátima. *A prática do dramaturgo*. *Revista Folhetim* nº 03. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.

_ *Companhia: coletivo de teatro*. Programa do Festival Pequeno Gesto – dez anos de companhia. 2001.

_ *A Tentação do Ato*. *Revista Folhetim* n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

_ *Moto perpétuo*. *Revista Folhetim*. n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

SARRAZAC, J.-P., & FERNANDES, S. (2013). *A invenção da teatralidade*. *Sala Preta*, 13(1), 56-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70>

SINISTERRA, José Sanches. *Teatro menor*. Programa do Espetáculo. Escola da Noite – Coimbra. 2011

SÜSSEKIND, Flora. *Nós, só vemos morte (nota sobre Medéia)*. *Revista Folhetim* n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

VARVAKI, Helena. *Ator: artesão de si mesmo*. Niterói: Cândido: 2022.

7. ANEXOS (Entrevistas e depoimentos)

ANEXO A - O Processo Criativo do TEATRO DO PEQUENO GESTO.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Antonio Guedes

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 04/01/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através de e-mail.

Tema: O Processo Criativo do TEATRO DO PEQUENO GESTO.

1ª Entrevista: 04/01/2021

MF - O Teatro do Pequeno Gesto completa 31 anos de existência em 2021. Quando você e Fátima Saadi, ainda no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, começaram a trabalhar juntos na montagem de *O Olhar de Orfeu*, sem mesmo saber que essa parceria viraria uma companhia, buscavam tematizar a relação entre realidade x ficção. Essa questão se mostrou presente nas montagens da companhia *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa; em *Quando Nós Os Mortos Despertamos*, de Ibsen; em *Valsa n.6*, de Nelson Rodrigues. Essa questão volta em *Henrique IV*, de Luigi Pirandello e de certa forma é um tema que norteia as montagens do grupo, com algumas exceções. Na entrevista Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto (Revista Folhetim n. 24) você diz que um espetáculo se desdobrava a partir do anterior, como se uma questão exigisse sempre um novo desdobramento. Essa tensão entre a ficção e o real se esgotou em *Henrique IV*?

AG - Não. Na verdade, a tensão entre realidade e ficção, de certa forma, acaba sendo trabalhada em todos os espetáculos. Em alguns, essa questão não é tema

– como *A Serpente*, *Medeia*, *O Jogo do Amor e Casa da Morte* – mas a questão acaba sendo um mote que determina a estrutura dos espetáculos. Vou tentar explicar: nossos espetáculos têm em comum um tratamento da cena que valoriza a teatralidade. Essa ideia, o jogo entre realidade e ficção não é apenas um tema a ser trabalhado na história. É um mote importante no nosso modo de pensar a construção da cena, na própria estrutura da cena. A gente não pretende criar no palco uma ficção que se mostre como abstração ou como ilusão de realidade porque não entendemos essa dicotomia na relação entre a cena e a plateia. A gente entende o espaço do espetáculo – que envolve cena e plateia – como um lugar único onde uma experiência vai rolar. Portanto, essa tensão entre realidade e ficção está na base, é fundamento na elaboração do nosso espetáculo. O que quero dizer é que em determinados espetáculos essa ideia é tema, mas em todos os espetáculos é um modo de construção. Portanto, está sempre – ou quase sempre presente.

Acho que em *Navalha na Carne* esse tratamento escapa. Porque não trabalhamos com uma cena construída, mas, ao contrário, buscamos uma espécie de *site specific*. Mas é um espetáculo também que tem um lugar bem especial no repertório do Pequeno Gesto. Foi o único cuja insistência para a realização e produção veio do elenco. Isso interfere na criação do espetáculo. Porque entendo a produção como uma atividade integrada à criação.

MF - Na entrevista “Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto” (Folhetim n.24), em 2006, ao responder a uma pergunta da Fernanda Maia sobre os critérios para a montagem de um espetáculo, você parece dividir a trajetória do grupo em duas fases. Uma primeira, que trata da questão entre realidade x ficção e outra que buscava um embate virulento com a plateia. Acho que nessa primeira fase estão *O Marinheiro*, *A Valsa*, *Quando Nós os Mortos*, *Penélope* e *Henrique IV*. E nesta segunda estariam *A Serpente*, *Navalha na Carne*, *Medeia*, peças que também têm um apelo mais comercial, votadas para o mercado. A partir de 2007, com *A Filha do Teatro*, penso que a Companhia entra numa terceira fase que dialoga mais com a primeira, no sentido de tomar o teatro mais como uma experiência de linguagem, inclusive optando por autores contemporâneos. Você concorda com a divisão dessas etapas?

AG - Aquela entrevista já aconteceu há bastante tempo. Até ali eu realmente dividia a trajetória do Pequeno Gesto desta maneira. Hoje, quase 15 anos depois daquela entrevista, eu dividiria ainda em 3 etapas. Mas o critério da divisão mudou um pouco. Na primeira fase, eu colocaria o momento que antecede a criação da companhia – mais ou menos de 1987 a 1991. Porque as bases da pesquisa cênica do Pequeno Gesto vêm desse período que eu chamaria de uma fase de formação; é um período embrionário que serviu como preparação para o que veio depois. Fazem parte dessa etapa *O Olhar de Orfeu*, *Valsa nº 6* (minha segunda versão com Angela Leite Lopes em cena) e *Quando Nós os Mortos Despertarmos*. A segunda fase seria o momento em que o Pequeno Gesto é criado já com um claro objetivo de se tornar uma companhia de repertório. Isso compreende o período de 1994 a 2006. Nessa etapa eu incluiria desde espetáculos mais herméticos (ou poéticos) como *O Marinheiro* (foi o primeiro espetáculo que consegui vender) até espetáculos de linguagem mais direta e com maior repercussão de público como *A Serpente* e *Medeia*. Ao longo dessa fase, em vez de dividir os espetáculos entre aqueles de maior ou menor apelo comercial, coloco todos em uma esfera comercial porque nesse período eles se destinavam a integrar o repertório do grupo. Mas vejo também, é claro, uma progressiva necessidade de fazer os trabalhos circularem mais pelo país. Todos tinham um desejo de encontrar um “mercado”, mas o espaço de pesquisa vai se tornando, ao longo do tempo, um pouco mais tímido dando lugar a uma linguagem da cena mais direta. E, concordando com você, considero que a terceira fase começa por volta de 2007 quando, passei a fazer parte do quadro permanente da Escola de Belas Artes da UFRJ, e percebi que os integrantes da companhia não se interessaram por fazer o que chamávamos carinhosamente de telemarketing – trabalho diário de contatos e vendas de espetáculos e oficinas. A partir de *A Filha do Teatro*, passei a encenar sem qualquer necessidade de fazer concessões. Foi uma libertação. E venho até hoje encenando com menos frequência, mas com mais liberdade. E sem a preocupação com aceitação, seja pelo público, seja pela crítica.

MF - Na sua tese de doutorado você conta que vê dois pontos que atravessaram seu trabalho por essas 3 décadas: o inacabamento, o gosto pela imperfeição, o desejo de deixar à mostra um pouco dos “ossos” que sustentam a encenação,

revelando que, por trás do que se vê, há uma construção. E o segundo ponto, você diz, seria uma questão que passa por diversos espetáculos sem resposta: o sentimento da perda. Você diz que, no começo da carreira, entendia a perda como um aprisionamento a um passado impossível de ser recuperado e que com o passar dos anos compreende que a impossibilidade de descrever o sentimento da perda era de fato o que impulsionaria o seu trabalho. E que foi esse sentimento que determinou a escolha dos espetáculos que encenou. Você descobre que “o vazio, a falta de resposta para cada proposição construída em cena era o próprio sentido da obra”. Essa inquietação, essa incompletude, era de fato a questão, a obra em si. Novarina diz que o mundo aparece de um desaparecimento; que é ao nos faltar que o real está diante de nós. É essa falta que o move como artista?

AG - Acho que sim. Mas acho que vou ainda mais longe: ideia de falta é o que move toda criação artística. O processo de criação é movido por um desejo de preencher um vazio que pode ser uma questão ou pode ser um sentimento. Na tese eu falo que essa falta, no princípio, era percebida com muita angústia, mas que ao longo da vida essa angústia foi se revelando como um impulsionador da criação. Com a reincidência da falta, fui percebendo que é ela que torna possível o desmembramento de uma reflexão ao longo do tempo. E, se tenho necessidade de realizar uma nova montagem, é que a falta não foi preenchida. Ela permanece e me leva a um novo espetáculo. Tenho dúvidas se algum dia irei perceber a falta preenchida. Porque aí não vou ver sentido em continuar encenando trabalhos.

MF - Em seu artigo “Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela”, na Revista Folhetim n.3, você afirma que “a descoberta da linguagem é o caminho que fazemos para dar forma ao pensamento em determinado momento”, mas que isso não é um meio através do qual dizemos o que queremos. Ela é a própria coisa que queremos dizer. Já em sua tese de doutorado, você diz que essa linguagem deve ser entendida para além da função descritiva e entendida como potência instauradora - você revela que ao montar os textos clássicos, encontra um caminho para experimentar a ideia do trágico na contemporaneidade, ligada justamente à perda do domínio da linguagem. Você diz que “considerando a

linguagem instrumental como aquela que visa à posse do conhecimento do mundo, a linguagem de uma perspectiva trágica é aquela que nos escapa. E nos perde”. Durante algum tempo, a Cia ficou conhecida como um grupo que pesquisava a tradição para falar da atualidade, redimensionando as palavras 236ditas em outras épocas e descobrir o seu valor no agora. Isso me remete ao texto de Didi-Huberman, “Quando as Imagens Tocam o Real”, quando diz que é próprio do arquivo sua natureza lacunar. E que as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições. Que o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. E que “é ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência”. Saber olhar uma imagem, seria para Huberman, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde essa imagem. Um lugar onde a cinza não esfriou. Penso que não se trata apenas de olhar para o passado, mas descobrir as brasas incandescentes, que possam emitir calor, iluminar. Na pequena apresentação do Pequeno Gesto em seu site vocês dizem: somos muito velhos... o olhar contemporâneo é a memória de uma longa trajetória. Como olhar para esse passado fez o Pequeno Gesto pensar a contemporaneidade da cena?

AG - Quando a gente olha pra trás, vemos o passado a partir de uma determinada perspectiva, de um determinado ponto de vista. No início de um processo, podemos não saber ainda falar sobre esse ponto de vista, mas, enquanto construímos o espetáculo, essa perspectiva vai se tornando mais clara; vai se tornando visível, vai sendo impressa no espetáculo. Ao final, o que temos é este ponto de vista contemporâneo – que é o espetáculo. Assim, ao montar um trabalho, estamos sempre pensando a contemporaneidade porque olhamos a partir do presente. Porque nunca nos colocamos na perspectiva de trazer o passado para o presente. Nossas montagens de Ibsen, Pirandello, Sófocles ou Eurípides nunca procuraram fazer uma leitura arqueológica das peças, muito pelo contrário, buscamos experimentar o presente a partir delas. Não no sentido de “atualizar” o passado como se trocássemos os figurinos ou

²³⁶ HUBERMMAN, Didi. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 211

colocássemos um microfone em cena, mas no sentido de encontrar a dicção do texto no presente, sempre articulado com todos os elementos da cena. O que quero dizer é que lemos as peças antigas percebendo o quanto as questões que elas colocam são presentes. Claro, estou falando de clássicos e não de peças datadas que tratam exclusivamente de problemas de sua época. Falo de textos que, de alguma forma, colocam problemas humanos e procuram entender as relações entre os homens e o mundo.

MF - Maurice Blanchot diz em seu ensaio sobre O Efeito da Estranheza (Folhetim n.2), que Brecht tem uma certa aversão pelos sucessos de teatro e pelo que move esses sucessos. Causa horror a Brecht “esse espetáculo das pessoas fascinadas, que ouvem mas não escutam, que fixam mas não vêem nada, sonâmbulos imersos num sonho onde juntos se agitam, provados de julgamento, enfeitados e, no fundo insensíveis.” E se pergunta por que ele persiste em só trabalhar para o teatro onde o fracasso lhe parece mais honrado que um tal sucesso. É porque há em Brecht uma preocupação de estar em relação com o mundo dos homens, de escutá-los e levá-los ao limiar da palavra. Para um teatro “onde homens reais, os espectadores, não se perdem em sonhos, mas se alçam a pensamentos e em breve dirão a sua palavra”. Em 2007, o Pequeno Gesto livra-se do compromisso com o lado financeiro, priorizando o interesse reflexivo sobre a linguagem. Você já me disse que, a partir desse momento, não faz mais concessões em suas montagens, mesmo que isso se reflita em poucos espectadores. Paradoxalmente, muito do reconhecimento do Pequeno Gesto veio das montagens, digamos, mais voltadas para o mercado. Isso não afastou o interesse de parte da mídia e do público pelo grupo?

AG - Acho que o que afastou o interesse da mídia pela Companhia foi minha própria atitude diante dela. No período em que eu precisava vender espetáculos e oficinas para viver, eu fazia um grande esforço para atrair a mídia para as nossas temporadas. A verdade é que nossas temporadas no Rio sempre foram deficitárias. Eu considerava as temporadas um investimento. Eu as fazia justamente para conseguir matérias e/ou críticas para viabilizar, para o resto do país, as vendas dos espetáculos que entravam no repertório. Nessa época, uma boa crítica era garantia de maior facilidade na venda de espetáculos. E não

importava muito se ele era hermético ou não. Nesse período, ainda era possível entrar nas redações e eu ia pessoalmente – às vezes com a Fátima, às vezes com Claudia Ventura – nas redações de O Globo, O Dia, Jornal do Brasil e Tribuna da Imprensa. Naquela época não tinha essa de assessor de imprensa; não tínhamos recursos para contratar. Por alguns anos, da época de *A Serpente* (1988) até *Medeia* (2002), o editor de O Globo era um jornalista que admirava nosso trabalho. Então tínhamos nas estreias uma matéria garantida no jornal mais lido no Rio. Quando as vendas deixaram de ser necessárias para a minha sobrevivência e, visto que os atores não se interessaram por continuar o telemarketing, meu empenho com relação à mídia também diminuiu. Só pra dar uma ideia, nunca mais enviei convites para os críticos. Confesso que nunca me interessei pelas opiniões dos críticos daquele período. Acho que o Pequeno Gesto continua tendo seu limitado, porém fiel público. E meu interesse atualmente está em focar na cena. Antonio Abujamra – acho que foi ele – disse que encenar Pirandello é sempre uma receita de fracasso. Ele, como eu também, era apaixonado pelo autor. Aí depois, ótimo frasista que era, me mandou esta: se bem que o sucesso é um fracasso que deu errado. E é isso. Não tem porque ter medo do fracasso... ele é relativo. Se o objetivo é a cena, sucesso é conseguir realizar o projeto da melhor maneira.

MF - Otávio Paz em seu artigo Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza²³⁷, diz que uma das ideias mais inquietantes do artista se condensa numa frase: o espectador faz o quadro. Que o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre o que ele quer dizer e o que a obra diz, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra. Uma obra seria uma “máquina de significar”. A Filha do Teatro representa uma virada no percurso do Pequeno Gesto. Talvez seja o espetáculo que mais ousou em colocar de fato a plateia como parte de um experimento. O espectador é provocado a ver a cena que está à sua frente; ver a tela; ver a outra atriz que dialoga com uma outra plateia; ver o recorte da cena proposto pela projeção; ver-se a si mesmo, como parte do jogo estabelecido. Essa multiplicidade de perspectivas encontra ressonância na obra de Duchamp

²³⁷ DUCHAMP, Marcel Apud PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014

“A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo, ou O Grande Vidro”. Em seu artigo de 1999 no folhetim n.1 “A cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos” você cita O Grande Vidro como uma obra que só está presente e só se completa a partir do olhar do espectador; que o sentido de O Grande Vidro é justamente a busca de sentido e defende que a realização de uma obra está numa relação entre cena e plateia. Em que medida a ideia do Grande Vidro foi fundamental para a construção de *A Filha do Teatro* e como referência para outras obras posteriores? Essa referência já estava desde o início dos trabalhos com as atrizes?

AG - Antes de falar da experiência da montagem de *A Filha do Teatro*, preciso fazer uma atualização em relação à afirmação de que o espectador faz o quadro. Depois do meu encontro com o ensaio de Octavio Paz, descobri a obra do Joseph Beuys. Uma obra bastante impactante. Beuys, para além das performances e das instalações que criou, também desenvolveu uma reflexão sobre arte e sociedade a partir da qual criou o conceito de “escultura invisível”. Beuys diz que a obra não está nem no objeto criado pelo artista, nem no público que o observa. A obra está justamente ENTRE o objeto e o público. Nesse espaço “entre” brota a escultura invisível. Esse modo de ver me pareceu ainda mais interessante porque leva em consideração a relação que se estabelece entre o objeto criado e o observador. Portanto, segundo ele, nem o artista, nem o espectador é autor da obra. A relação, o diálogo entre ambos é que resulta na obra. Isso me levou, já nos estudos do doutorado, a conhecer o filósofo Emmanuel Levinas que foi fundamental para meu entendimento do jogo proposto por Novarina. Levinas diz (numa redução cruel da sua reflexão) que a Linguagem é o que brota da relação com o outro. São perspectivas muito semelhantes essa de Levinas e aquela de Beuys.

Mas voltando à sua pergunta, você tem razão quando diz que *A Filha do Teatro* é o espetáculo mais ousado na relação com a plateia. E justamente este redimensionamento do público em relação à cena me lembrava a estrutura espacial do meu primeiro espetáculo profissional em 1987, *O Olhar de Orfeu*, esse sim, bem ousado. O espetáculo acontecia num dos pátios internos do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e a plateia assistia das janelas do primeiro e do segundo andares. A filha... foi um trabalho que me trouxe muitas

recordações e alegrias. Foi o primeiro que encenei na nova fase. Sem preocupação com viagens, disse a Doris Rollemberg, cenógrafa de quase todos os espetáculos da companhia: Doris, esse espetáculo não viaja. Podemos pensar o espaço sem essa preocupação. Foi um dos processos de criação mais incríveis de que participei. Eu chegava no ensaio com uma garrafa de vinho e ia experimentando sem pressa. A cena e o vinho. Também, ao contrário da maioria dos espetáculos, não houve preparação teórica, estudos, etc. Tudo foi feito na sala de ensaio. Uma semana antes da estreia, como já estava habituado a fazer em quase todos os trabalhos que dirigi, o espetáculo estava totalmente estruturado. Nesse momento, costumo assistir a um passadão sem fazer anotações e sem observar erros e acertos. A ideia é fazer um esforço de assistir ao espetáculo com o sentido crítico no modo “desligado”. Quando chegou este momento no processo de *A Filha...*, ao assistir ao ensaio corrido, me veio com clareza não exatamente a obra de Duchamp, mas o ensaio de Octavio Paz. Esse ensaio tinha muita importância pra mim. Encontrei-o quando estava fazendo o mestrado uns 15 anos antes e, na época, ele esclareceu muitas questões que fundamentam o teatro contemporâneo. Mais especialmente, a ideia de trabalhar com muitas perspectivas simultaneamente. No fim do ensaio eu estava emocionado. Ou seja: ao invés de me preparar para a montagem estudando teoria, compreendi plenamente o ensaio de Paz ao encenar o espetáculo. Teoria e prática se mostraram indissociáveis. Claro que ao perceber, comprei um livrinho para cada atriz. Gosto especialmente deste espetáculo. Não apenas do resultado, mas também do processo. E, se imaginava que não viajaríamos, morde a língua. Fizemos uma segunda temporada no Rio com patrocínio da Caixa, e outras apresentações no Estado do Rio a convite ou a partir de um edital da Funarte e participamos de um festival nacional produzido pelo Sesc SP. E carregamos aquele cenário todo! Foi um momento muito feliz. A cena me devolveu um vigor que eu parecia ter ligado no automático. Esse espetáculo me deu muito prazer... talvez o primeiro desde a grande crise do Pequeno Gesto em 2002.

MF - Na entrevista “Pequeno Gesto pelo Pequeno Gesto” (Folhetim n. 24) você diz que o ator exerce uma função como todos os demais elementos da cena. Mais adiante, na mesma entrevista, confessa que o trabalho é coletivo, mas a

construção da ideia pode ser “mais ou menos” coletiva. E que discutir conceitos é uma coisa difícil e por isso “a gente discute muito mais conceitualmente dentro da equipe técnica do que com os atores”. Fala também da crise que havia atingido a companhia com a saída de alguns integrantes. Que essa crise tinha sim, a ver com questões conceituais, embora não explícitas. “Os atores foram ficando mais velhos: a idade vai chegando e, com ela, outras necessidades”. A partir da montagem da *Medéia*, com a chegada de novas atrizes no grupo, parecem-me que há uma vontade de discutir os conceitos com os atores, inclusive na escolha dos textos que serão montados, o que não acontecia antes. *A Rua do Inferno*, de Antonio Onetti, é um exemplo disso. Você acha que a crise que se desencadeou com a saída dos atores mais veteranos ajudou a repensar os caminhos da Companhia e a sua própria relação com os atores?

AG - Até *Medeia* (2002) eu costumava chegar no primeiro dia de ensaio com os atores com uma concepção cênica já amadurecida. Eu começava os encontros com a equipe técnica de criação – cenógrafa, figurinista, iluminador, dramaturgista – muito antes. Isso tinha basicamente um motivo: encurtar o tempo de ensaio. Afinal, não era nada fácil encenar sem recursos financeiros, sem pagar pelos ensaios e conseguir fechar uma agenda de trabalho com o elenco. É fato que houve uma mudança por ocasião da montagem de *Medeia*, mas eu não diria que foi devido à saída de alguns atores nem por causa da entrada de novos. A mudança vinha sendo pedida por alguns atores há algum tempo; eles reclamavam por não participarem da criação desde o princípio. Então, quando definimos que a próxima montagem seria *Medeia*, achei que esse era o momento da mudança, mas precisava que os atores também se comprometessem com ela. Então em uma reunião, combinei com eles que se é pra discutir desde o princípio, precisaríamos de mais tempo de ensaio do que contávamos em espetáculos anteriores. Assim, preparei um processo que seria de 4 meses de ensaios, 4 dias por semana, 4 horas por dia. E me comprometi a não antecipar nada relacionado ao espetáculo. Mesmo a adaptação do texto seria construída em parceria com os atores. Mas acho que a relação dos atores veteranos comigo já estava muito desgastada e o elenco jovem foi uma consequência dessa saída dos atores. Foi um período difícil porque me vi com o compromisso de montagem com o RioArte, que nos dava algum dinheiro e garantiria a estreia no Sergio

Porto, mas sem o elenco com o qual contava. Já previa convidar atrizes jovens para integrarem o coro, mas não contava ter que convidar também a atriz para fazer *Medeia* e o corifeu que, na minha concepção neste princípio, seria o protagonista do espetáculo. Portanto, o que deveria ser uma mudança tornou-se uma corrida contra o tempo e o próprio espetáculo se ressentiu deste momento da evasão. Mas a entrada das atrizes jovens oxigenou o trabalho a partir daí. É preciso não esquecer que logo depois, nós encenamos a *Navalha na Carne* com o elenco formado de veteranos, mas em um processo totalmente diferente. Lembro que na época eu dizia que estava muito cansado de fazer a produção e o elenco – do qual você também fazia parte – resolveu, pela primeira (e única vez) assumir totalmente. Vocês tomaram muitas decisões que antes cabiam a mim... o próprio espaço da Casa Rosa foi uma insistência sua. Os tempos também mudaram: os espetáculos que vieram a partir de *Medeia* contaram com algum recurso financeiro, seja vindo de algum edital – já nesse período Estado, Município e Funarte lançavam editais de forma que ganhemos vários e encenávamos com muito mais conforto – seja com vendas para o Sesc Copacabana. Às vezes, muitos editais eram lançados ao mesmo tempo e isso acarretava em um esforço grande para termos diferentes projetos que pudessem garantir nossa participação. Assim, se tornou natural que sugestões do elenco fossem bem vindas. Mas ainda assim, apenas *A Rua do Inferno* foi uma sugestão vinda do elenco. Todos os demais espetáculos foram escolhas minhas junto com a Fátima. Portanto não houve grande diferença, não. O que houve, vou repetir, foi uma mudança de atmosfera, especialmente a partir de 2007 com a diminuição das viagens. Ficou mais leve trabalhar com todos. As viagens exigiam um esforço de logística e as muitas substituições tornavam a produção muito estressante. Quanto a discutir conceitos com os atores, bem, a diferença foi que as atrizes jovens tinham muita vontade de entender o que estavam fazendo. E me perguntavam. Nas viagens, quando eu ministrava oficinas, elas pediam para fazer também para entender melhor minhas propostas. Portanto, nesse quesito, não fui eu que mudei. O elenco é que era diferente.

MF - Você costuma citar Artaud como uma grande referência para o seu trabalho. Em sua tese de Doutorado, você faz uma associação entre o Teatro da Crueldade de Artaud e a potência das palavras de Valère Novarina. Você fala de

uma busca por uma dimensão da linguagem que funda um sentido na experiência teatral, na sonoridade e na presença do ator. Assim como Artaud busca uma dimensão que prescindir da organização lógica dos acontecimentos, o texto de Novarina não traz qualquer fio narrativo, ao contrário, inaugura uma potência que, como você diz, é a própria linguagem em ação; ou como diz Artaud: “dá às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos”. Você conta que com Novarina experimenta um caminho inédito no campo da criação: um trabalho com a linguagem que não “se apropria das palavras com o objetivo de comunicar alguma coisa – seja um sentimento, uma história, a descrição de uma vida. Na verdade, as palavras aqui não são uma ferramenta; elas são a matéria que interessa. Não pelo seu conteúdo, mas pela sua possibilidade de evocar sentidos.”²³⁸ Essa experiência com as palavras me leva a Kantor e seu Teatro da Morte, quando o diretor conta do impacto do surgimento do primeiro ator e o sentimento de se reconhecer pelo estranhamento. Um estranhamento que Novarina desperta reinaugurando, de certa forma, aquilo que nos faz humanos: a linguagem. Kantor diz que é tarefa nossa, dos que fazem teatro, fazer renascer o impacto original desse instante. Seu encontro com Novarina fecha um ciclo que começou com a descoberta de Artaud? Ou Novarina seria o começo de uma nova pesquisa dentro da perspectiva do teatro como experiência?

AG - Com certeza não é o fechamento de um ciclo. O encontro com Novarina abriu uma via de trabalho muito mais próxima da tradição teatral, por incrível que pareça. Mas essa afirmação exige explicação. Quando estava em Lisboa trabalhando no meu doutorado, tive um encontro com o diretor dos Artistas Unidos, que recebeu *Vocês Que Habitam o Tempo* em seu teatro (o espetáculo era parte da minha tese). Na ocasião, Jorge Silva Melo disse que tem uns diretores jovens em Portugal que lidam com Novarina como se ele trabalhasse a desconstrução da linguagem. Mas que, na verdade, eles estão errados. Novarina é um clássico! Foi muito legal ouvir isso porque eu também não gosto de pensar na obra desse autor como se fosse uma ruptura com a tradição

²³⁸ GUEDES, Antonio. *Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea: falar não é comunicar*. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2017

dramática; como se fosse de um domínio contemporâneo no sentido de ser fragmentado ou uma desconstrução da tradição. Claro que numa primeira leitura, é uma obra que toma uma posição frente à tradição, mas eu a entendo como a busca de algo que perdemos há muito tempo. Algo que pertence a uma tradição teatral muito anterior a esta forma narrativa que começa a se criar no Renascimento. O encontro com *Novarina*, longe de ser um fechamento ou uma abertura, é um campo de pesquisa que oferece a oportunidade da continuidade. Vejo na estrutura narrativa da sua obra elementos que pertencem ao meu primeiro espetáculo, *O Olhar de Orfeu*. Também vejo essa ideia de trabalhar a linguagem fora do âmbito instrumental na minha montagem de 1989 para a *Valsa nº 6*. Inclusive, o meu texto para o programa do espetáculo trazia uma epígrafe de Blanchot que diz que “a narrativa não é o relato de um acontecimento, mas precisamente, este acontecimento”²³⁹. Ainda sobre a tradição teatral na obra de *Novarina*, no caderno de encenação que integra minha tese, ao falar das características do texto, lanço exemplos de modelos de atores que vejo trabalhando nas peças de *Novarina*. Buster Keaton, pela falta de jeito, pela completa falta de habilidade para as coisas da vida, e Jorge Dória, pelo seu humor popular, irônico, irreverente e pela irresponsabilidade em relação às coisas sérias. E é aí que encontro a relação entre *Novarina* e a tradição teatral: pela via da comédia. Ou, se preferir um gênero mais pirandelliano, pela tragicomédia. Também é legal você lembrar desse trecho no qual Kantor recria o momento em que Téspis inventa o teatro. Acho que *Novarina*, de certa forma, faz exatamente esse movimento porque sua obra lembra o momento originário da linguagem. Lembra que toda obra é linguagem e, no caso dele, uma linguagem concreta, física. *Novarina* me lembra do meu neto quando estava aprendendo a falar. Entendi o que é linguagem concreta, sonora, rítmica quando o vi experimentando as palavras na boca, repetindo-as de modos diferentes, sem qualquer conhecimento com relação ao significado delas. Um jogo com a forma das palavras. *Novarina* não significa o início de algo novo, mas a continuidade de uma pesquisa sobre a linguagem que, de certa forma, está presente na minha trajetória desde o primeiro espetáculo e segue. Mas isso não diminui a

²³⁹ RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 294.

importância desse encontro. Ao contrário. É como se eu encontrasse uma melhor dicção daquilo que eu vinha falando há algum tempo. É o mote para dar continuidade à pesquisa.

MF - Numa conversa recente que tivemos você me contou de um professor que ao fazer uma pesquisa sobre grupos de teatro, fez uma entrevista com você e a Fátima e a última pergunta dessa entrevista foi: “O que você acha que o pequeno gesto quis dizer ao longo desse tempo até agora?” Já numa entrevista para o site *Questão de Crítica*²⁴⁰, você fala desse estranhamento quando parte da classe artística afirma querer dizer algo com o teatro e que vê uma certa pretensão nesse pensamento. Você diz que não tenta dizer nada. Que talvez tente pensar, colocar uma questão, algo que inquieta e que não quer em suas peças fazer uma mensagem edificante. Que isso seria um desejo pedagógico e esse momento já passou no teatro. Na mesma entrevista você diz que o público é muito importante, mas não é direcionado ao gosto dele o seu trabalho: “Trabalhamos com ele, não para ele. Não para que ele veja o que foi buscar. A gente trabalha pra criar experiências. Não trabalho pra dizer algo pra ninguém”. Novarina diz que “o teatro não é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos junto”²⁴¹. Isso nos leva à ideia de um espectador emancipado, como pensou Rancière. Um teatro sem espectadores, “onde os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos”²⁴². Entender esse espectador emancipado é justamente abdicar da lógica de uma relação pedagógica?

AG - Depende. Porque uma relação pedagógica não exige propriamente que haja hierarquia de saber entre o professor e o estudante. Porque a partir de uma certa perspectiva, ambos possuem conhecimentos. É possível pensar em uma relação pedagógica que não tenha mão única. O próprio Rancière que você citou vai falar disso em *O mestre ignorante*²⁴³. Quando respondi ao professor que não

²⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wdUsojM9smw&t=13s>

²⁴¹ NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p.46

²⁴² RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 8

²⁴³ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007

digo nada porque não sou pastor e por isso não tenho mensagem a transmitir, estou abrindo mão dessa relação hierárquica com a plateia. Acho chata essa imagem glamourosa do artista que precisa dizer algo ao seu público. É bonito quando Novarina diz que o teatro é um lugar onde passamos junto. Grotowski, em uma entrevista, disse que teatro é encontro. Aprendemos sempre no teatro ou fora dele. O problema não é haver ou não uma relação pedagógica no teatro, mas como se dá a relação entre cena e plateia. Gosto de pensar que Novarina propõe uma relação absolutamente política com a plateia ao permitir que esta articule o sentido do espetáculo. Como um Kandinsky, ou um Calder, ele abre mão de dizer algo, transferindo essa responsabilidade para a plateia. Ou melhor, para o jogo entre a cena e o espectador. Realmente, ao encenar um espetáculo, o público está sempre no meu horizonte. Seja sendo dimensionado fisicamente na encenação – como aconteceu em *A Filha do Teatro* – seja presente no jogo de forma mais preservada, ocupando seu lugar à frente da cena. Mas pensar no público, não significa que me preocupo se ele vai gostar ou não do espetáculo. Me preocupo apenas com a relação que o espetáculo poderá criar. Ao longo dos ensaios, especulo sobre possíveis leituras. Afinal é para que leituras sejam feitas que preparo o espetáculo. Voltando à questão da pedagogia da cena, acho realmente que o teatro, como o cinema, o museu são espaços de aprendizados se pensarmos nesta palavra no sentido de descobertas. Porque se o teatro, a pintura, a performance, a escultura, a instalação são linguagem, a relação com essa linguagem resulta na descoberta – ou no aprendizado – de uma dimensão da vida. Por isso não quis desprezar a relação pedagógica à qual você se referiu. E, principalmente por isso, sempre tive um pouco de preguiça do teatro comercial que oferece ao espectador exatamente o que ele quer ver. Acho que deve haver algo de enigmático no jogo entre a obra e o espectador. Algo de íntimo. E a obra que já é conhecida previamente por um grande público me parece que se assemelha a uma falsa intimidade. Tudo bem, é legal quando todos cantam juntos a mesma música durante uma peça, mas é preciso sublinhar que essa aparente comunhão é totalmente delimitada pelo que já se sabe. E, portanto, aqui não há aprendizado, não há descoberta. Não há pedagogia. Só festa. O que também é ótimo e entendo completamente o prazer dessa experiência. Só tenho preguiça de fazer... (risos)

MF - Novarina diz que “a fala não se comunica como mercadoria, como bens, como dinheiro, ela se transforma, ela passa e se dá. Viva de um a outro, a fala é um fluido; ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado”²⁴⁴. Em sua tese, você diz que ao rever sua trajetória percebe que trabalhou todo o tempo sobre uma mesma ideia, que a palavra como questão esteve sempre presente. De fato, ainda em 1999, em seu artigo “A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos” (Folhetim N.1) você já se questionava sobre a palavra e se seria tarefa do encenador comunicar alguma coisa. Você dizia que comunicação é um vetor claro, “como uma seta que deve atingir seu alvo” e que “se pensarmos que o teatro é não uma atividade fora da vida, um lugar onde o cotidiano fica em suspenso, mas uma atividade que contém a vida, talvez possamos encontrar outras palavras mais apropriadas do que comunicação para falar da relação entre espetáculo/plateia”. Ainda em 1999, no Folhetim n.0, você diz em seu artigo “O Teatro é coisa do passado”, que “a experiência no teatro é ver à nossa frente, a reinvenção da linguagem, ou seja, o movimento de atribuir sentidos”. Em sua tese, você conta de seu primeiro contato com Novarina, quando percebe que o poder embriagador do texto estava em sua elocução. Você diz: “o final da leitura, sentia ter acabado de experimentar as palavras. Não o significado, mas sua potência de produzir sentidos a partir da forma, da sonoridade, do ritmo. A chave do prazer desse texto não estava exclusivamente na compreensão intelectual. Era preciso deixar-se levar pelas imagens produzidas pelas palavras”. É impressionante pensar que você só conhece a obra de Novarina quase dez anos depois e como esta obra parece responder às questões que você tinha ainda no início da sua carreira. Novarina respondeu às suas inquietações? Ou abriu ainda mais possibilidades de questionamentos?

AG - Isso de só conhecer Novarina 10 anos depois é o que acontece sempre que encontramos uma referência para a nossa pesquisa. A gente não conhece. Encontra. E só se encontra algo se você souber o que aquilo é. Antes de saber, passa despercebido por ela. Novarina tem uma enorme importância porque

²⁴⁴ NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, P. 19

realiza no texto algo que eu buscava realizar na cena. Porque não sou um artista da palavra como ele. Mas você tem toda razão. A Fátima costuma citar uma história muito boa do Aurélio Buarque de Holanda que certa vez, na plateia de uma conferência, presenciou um plágio de uma ideia sua e pediu a palavra pra reclamar e dizer que em toda a sua vida, tinha tido poucas ideias. Não podia deixar que alguém se apropriasse de uma dessas poucas. É mais ou menos isso: eu só tive uma ideia, mas só eu sei o trabalho que vem dando pra entender o que ela é. Ao longo da minha trajetória fui buscando explicitá-la de modo cada vez mais claro. E os autores com que trabalhei foram parceiros nesse “debate” que se concretizou em espetáculos. Atualmente, não estou mais interessado em fazer teatro no sentido comercial, mas apenas em jogar com parceiros de cena e com a plateia. Parece a mesma coisa, mas o que quero dizer é que percebo, no meu trabalho atual, uma volta ao descompromisso mercantil. Posso arriscar sem medo. Mas não sou mais aquele jovem artista subversivo de 22 anos. Acho que é isso que chamam maturidade: descobrir que uma ideia a ser trabalhada não é nova. Ela é um desdobramento da mesma ideia de sempre, é um novo passo na procura pelo preenchimento da falta. Mas com uma grande vantagem em relação à juventude: há uma disposição mais leve nos processos de trabalho. E um diálogo mais efetivo. Procuro, com calma, ter um ouvido mais atento em relação aos parceiros. Aquela antiga ansiedade que acompanhava o trabalho – será que teremos uma boa crítica? Será que vou conseguir vender esse espetáculo? Será que teremos público na temporada? – se transformou no prazer de continuar pensando e encontrando novos parceiros que, provavelmente, já estão por aí, mas eu ainda não aprendi a ouvi-los.

ANEXO B - O Processo Criativo da Primeira montagem de A SERPENTE, em Teresópolis.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistadas: Liliane Xavier e Priscila Amorim

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 15/10/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através de *live* no aplicativo ZOOM.

Tema: O Processo Criativo da Primeira montagem de A SERPENTE, em Teresópolis.

2ª Entrevista: 15/10/2021

MF - Você trabalhava na coordenação das artes cênicas da prefeitura de Teresópolis. Como foi isso? Você já conhecia o Tuninho (Antonio Guedes)?

LX – Eu assisti *Penélope*. E começamos a conversar. E falei pra ele deixar um material pois eu estava na coordenação poderia ser interessante levar o espetáculo pra lá ou algum processo da companhia. Porque já achava que seria interessante ter essa perspectiva de pesquisa. Eu já morava em Teresópolis e havia algumas pessoas interessadas em estudar e havia poucas oportunidades. Foi um momento difícil. Eu esperava que o poder público pudesse colaborar mais, mas o orçamento era ínfimo. Fiquei um pouco frustrada nesse lugar de não ter tanta ação e em algum momento eu pedi pra ser deslocada. E aí eu fui deslocada pro ateliê e fiquei anos dando aula na prefeitura. Mas a questão do Tuninho (Antonio Guedes), a gente fez uma oficina e a partir dessa oficina ele fez essa proposta da montagem da *Serpente*.

PA – Porque na verdade o Antonio trabalhava um texto curto do Nelson. Ele já tinha isso engatilhado.

MF – Ah, ele trabalhava os textos da *Serpente* na oficina?

PA – Na aula. E aí ele pensou. Foi despertando nele. Ele já estava a fim de montar e aí a gente já começou uma sementinha. A vontade dele já existia e ele aproveitou a galera a fim.

MF – Essa oficina durou quanto tempo?

LX – Eu não lembro mesmo.

PA – Acho que era aos sábados. Porque eu lembro de ia fim de semana.

LX – Não, acho que isso foi depois, no processo.

MF – Você fez a oficina, PAscila? E os meninos também fizeram a oficina?

PA – Eu fiz porque era amiga da Lili (Liliane Xavier). A gente fazia outra oficina na Martins Pena e a Lili falou: eu estou levando o Pequeno Gesto pra *Terê*. Acho que vai ser legal. Eu nem conhecia o Antonio, nem nada do trabalho, não tinha visto a *Penélope*. Mas eu também era ávida por conhecer coisas bacanas. E aí eu fui pra ver qual era. Me fiando no gosto da Liliane. Porque a gente sintonizava. Desde sempre. Eu ficava na casa dela e fiquei nesse grupo. E os meninos são de lá mesmo.

MF – Você subia pra Teresópolis pra fazer a oficina?

PA – Sim. Ficava lá na Lili. Agora eu não lembro se a oficina foi assim corrida, alguns dias na semana ou se foram dias pontuais, espaçados no fim de semana. Os ensaios pra montagem eu lembro que eram nos fins de semana porque eu fazia faculdade, eu lembro que eu ia pra lá, ficava sexta, sábado e domingo e voltava.

LX – A gente trabalhava em uns turnos longos.

PA – A gente ficava um tempão juntos pra otimizar. Tipo o dia inteiro. Lá na Casa de Cultura. E aí a gente começou a usar o espaço pra isso também.

MF – A Casa de Cultura foi onde foi a peça?

LX – Não. A Casa de Cultura era um espaço da prefeitura.

PA – A gente nem chegou a apresentar lá.

LX – Não, a gente apresentou sim. Num espaço alternativo. Num espaço que era meio bar, meio boate. Eles tinham um palco no final e eles começaram a fazer shows e eventos ali. Era um lugar alternativo.

MF – 901 Estação das Artes. Esse 901 era um bar?

LX – Ele era uma espécie de bar, boate e virava um local de apresentações também. Era um local alternativo.

PA – De performance?

LX – É. De performance. Porque ele tinha um palquinho no final. No fundo da sala.

PA – Eu não lembro nem da cara desse lugar. Não lembro nada.

LX – Ele tinha um pé direito alto. Tinha uma entrada de pedra. Lembro que o Renato caiu da escada. O cenário da Dóris. O Renato foi fazer montagem e em algum momento ele caiu de uma altura de três metros.

PA – Porque o cenário já era esse desde o começo. A montagem que foi se transformando muito.

MF – O cenário da Dóris já foi pensado pra lá. Já era a janela, já tinha todo aquele esquema.

LX – Já. E ele foi pensado para ser um cenário de viagem. Não só pensado naquele espaço, mas que ele coubesse em espaços múltiplos. Que a ideia já era circular, viajar.

MF – O Tuninho fala que ele pensou naquelas treliças porque tinha de caber dentro de um carro. Pra poder viajar. Engraçado isso, né? Porque como a gente tá falando dos anos 90, a gente não tinha ainda nenhuma política pública que veio com o governo do Lula depois e a gente corria atrás de tudo. Não tinha nenhum tipo de edital, de patrocínio, de nada. Então tinha de correr atrás da Werner pra conseguir os tecidos, tinha que conseguir apoio de restaurante, cenário e tudo.

LX – E tinha uma coisa que era a política cultural de balcão nessa época. Você levava o seu projetinho debaixo do braço. Você batia na prefeitura, conversava com o prefeito, conversava com o vereador, com o secretário. Era bem isso.

MF - E essa coisa de botar os anúncios no programa. Isso fazia parte. Era a nossa moeda de troca. Vendia espaços no programa. Só a gente viveu isso.

LX - A gente fazia a boneca, com os espaços.

MF - A boneca do programa.

LX - Uma boneca com tamanhos. Anuncio desse tamanho, ou desse.

MF – Isso é muito doido. Porque depois a gente esqueceu que fazia isso e agora está voltando a fazer. Esse escambo. Passar o chapéu pra poder montar alguma coisa. Os meninos também fizeram a oficina do Tuninho. Vocês lembram de quantas pessoas fizeram essa oficina?

PA – Olha, eu não consigo lembrar os outros e não lembro porque ficamos só nós. Se foi o Antonio que escolheu...

LX – Sim, foi o Antonio que sugeriu.

PA – E aí ele pensou na Vilma (Melo) como uma atriz que ele chamaria. Que ele trabalhava na época com o *Oikoveva*. Ela tinha recém chegado da Itália e estava disponível. E ele pensou nela como uma participação especial.

MF – É, tanto que no programa tá escrito “participação especial Vilma Melo”

PA – Ela não ia nem pra todos os ensaios. Ela era destacada. A crioula não tava dentro do que rolava.

LX – Do processo de criação.

MF – Mas não tinha a cena do Décio com a Crioula?

PA – Tinha, mas era um outro lugar de cena.

LX – Teve um momento de pesquisa de encenação como um todo que esse grupo participou junto com o Tuninho. Esse núcleo inicial que ficou discutindo tudo. Desde o estudo do texto, encenação. Lembro que a Fátima foi trabalhar com a gente como dramaturg já. Se não me engano a Ângela também chegou

a ir fazer alguma coisa. A gente teve esse processo todo de pesquisa. Tanto que eu acho que esse início, a questão dos pezinhos que a gente trabalhava tinha mais a ver com esse germe inicial da pesquisa e depois a coisa foi se reconfigurando ao longo do tempo, precisando se reajustar.

PA - Ficou orgânica talvez, ficou enquanto espírito, aquela urgência, aquele nervoso e a situação que não podíamos nos manter, o chão era quente.

Porque isso estava muito obvio. E era difícil de trabalhar. Era tudo coreografado. Era uma dança. Toda coreografada. Não só as passadas de cena. Que depois isso foi sendo limpo e foi ficando pras passadas de cena.

LX – Na verdade todo o ritmo, a dinâmica de ritmo, de passagens – você sai de um ponto e vai pro outro – tinha dinâmicas diferentes nessas trajetórias. Isso tudo foi construído ali. Quando a gente secou pra outras encenações, isso já estava lá.

MF – Vocês passavam a peça inteira com esses pezinhos.

LX – Mesmo que a gente tivesse parado... era como se o chão tivesse brasas. Existia uma instabilidade. Mesmo quase parado. Sempre ali, se movendo. E a partir do estado emocional do personagem, isso ia se transformando e crescendo. Era muito interessante. Eu acho que era não só uma metáfora, mas um acionamento de energia pro texto, pro ator, pra esses estados emocionais bem eficiente. Mas era muito cansativo.

PA – E a gente tinha de destacar isso dos pés com o resto do corpo. Podia fazer um movimento assim... mas os pés estavam loucamente em movimento.

MF – Agora, tinha também uma coisa que a gente levou pra segunda montagem e que logo depois caiu, que era a ideia das bacias. Da água. De se lavar.

PA – Você lembra que no começo a gente teve uma ideia de ficar dentro das bacias. Depois a gente saiu.

MF – Dentro das bacias? Eu não lembro disso.

LX – Sim. Totalmente. Era tudo dentro das bacias.

MF – Mas vocês saíam completamente molhadas então.

PA – Sim. Mas aí era de um determinado momento a gente entrava nas bacias. A gente não saía de cena, ficava sapateando nas bacias.

Eu – Saía do pano vermelho. Isso eu lembro porque a gente fazia isso no Museu da República. Mas eu não ficava dentro da bacia. Eu ficava do lado de fora e a gente se lavava.

LX – Tinham quatro pontos de bacia.

MF – Nos quatro pontos do palco. A Cinthia Vasconcelos fez essa preparação corporal dessa primeira montagem

PA – Sim.

MF – Depois foi a Julia Merquior.

LX – A Cinthia é uma bailarina. Fez dança contemporânea durante muitos anos e ela foi morar em Teresópolis. Então era uma pessoa interessante que tinha um trabalho corporal. Mas aí quando a montagem foi pro Rio, acho que foi outro staff. Vamos procurar pessoas que estejam por aqui que já fossem do núcleo do Tuninho.

PA – O figurino também mudou. Acho que o primeiro foi da Priscila Duarte. Eram vestidos longos.

LX – Não, a Priscila fez o segundo.

PA – O Primeiro foi quem?

LX – Não é da Doris também? Dá uma olhada no programa.

MF – É, da Dóris.

LX – Eu achava lindo o figurino da Doris. Eram vestidos pesados. Tinha cortes de alta costura. Na época a gente procurou uma costureira que fazia alta costura. Tem cortes específicos. Ele tinha todo um peso.

PA – Tinha uma diagonal.

LX – Mas enfim, era pesado. Acho que a primeira montagem foi mais dramática. Ela foi pra um lado mais dramático do Nelson. Na segunda, acho

que o Tuninho conseguiu chegar numa coisa mais do cotidiano. Da tragédia carioca. E esses já ficaram mais curtinhos, mais levinhos.

MF – Era quase uma camisola.

PA – Era uma roupa quase de dormir. Mas os homens não. Os homens se mantiveram a mesma coisa. Basicamente. Uma calça estilo de terno e uma camisa social meio que com umas mangas dobradas. Acho que o Décio tinha um suspensório.

MF – Tinha sim!

LX – Eu não consigo me lembrar qual foi a mudança dos figurinos dos rapazes.

PA – Pro final, a gente mudou de novo. Lembra? Ficou outra coisa. A das mulheres era uma sainha. Não sei quem fez a final? Foi a Mariana?

MF – Ah, você diz a de 2013? Sim, foi a Mariana Mileco.

PA – Essa ficou completamente diferente. Aí já era um joguinho de blusa e saia. Prás meninas. E para os homens...

MF – Era parecido. Mas com uns tons mais pastéis. E a Caixa de Pandora? Era um grupo?

LX – Era uma Companhia que eu criei lá em Terê. Surgiu como um núcleo de pesquisa. Era eu, A Tatiana, o Adriano Guedes, Marquinhos...era um outro núcleo. A gente precisava de alguém. Quem assina? Ah, vamos botar pela Caixa.

PA – O Antonio pediu a produção.

LX – E eu assumi a produção do trabalho. A Caixa de Pandora entrou como minha produtora. Mais do que como uma Companhia. E a Priscila... eu não lembro se a gente já tinha feito "*O Afogado Mais Bonito do Mundo*"...

PA – A gente já tinha feito "*O Afogado*".

Eu – Então vocês já tinham trabalhados juntas.

LX – A gente já estava enrolada.

PA – Lili foi amor à primeira vista. Eu conheci a Lili no curso do Vitor Villar na Martins Pena.

Eu – Foi meu professor. Ele trabalhava com Commedia Dell'arte. Lembro bem dele.

PA – Eu fiquei trabalhando com ele depois um tempo. E a Lili tinha a Caixa de Pandora e eu fazia algumas coisas com ela.

(...)

MF – Acho que *A Serpente* é uma peça emblemática pra todos nós. Acho que pra mim foi uma mudança na carreira. Embora eu fizesse as peças com Aderbal (Freire-Filho), *A Serpente* me colocou em outro lugar no teatro. De entender a pesquisa. Porque no Aderbal, era o Aderbal lá e os atores aqui embaixo. E o Tuninho e a Fátima que trouxeram a gente pra dentro da pesquisa. De discutir muita coisa, de conversar. E aí eu acho que me entendi um pouco mais como artista no Pequeno Gesto.

LX – Eu acho muito legal você falar isso. Porque agora fazendo uma revisão, faz muito sentido pra mim também o que aconteceu contigo. Pra mim também. Acho que tem uma trajetória bem parecida mesmo. Teve essa coisa de uma passagem do teatro amador pra uma vontade de profissionalismo, nessa ideia de criar seu próprio grupo pra fazer uma pesquisa. Acho que eu já vinha nesse caminho, nessa vontade. Porque eu não estava encontrando nos grupos em volta o caminho que eu gostaria. Mas não tinha ideia do que eu estava Tateando. De como fazer isso. E aí o Tuninho, a Fátima, foram um encontro. De Mestres. De pessoas que estavam à frente. E aí foram viabilizando esse caminho. Não só pra eles. Mas acho que da própria vida. A gente pegou o circuito do SESC. O Palco Giratório. Acho que mudou a vida de um monte de gente. Cair nessa estrada. Foi uma escola pra todo mundo.

MF – O Palco Giratório foi uma coisa incrível. Eu falo que foi o Teatro que me fez entender como um cara de esquerda. Um cara que pensa o Brasil de uma maneira diferente. A gente sai do umbigo da gente e vai ver o tamanho desse país, as diferenças, as desigualdades dele. Isso o Palco Giratório nos deu. A possibilidade de conhecer um Brasil que a gente jamais conheceria se não

fosse o teatro. E gente pegou o início do palco giratório. Isso fez uma grande diferença porque a gente não teve a estrutura que hoje em dia tem. A gente fez peça em clube, com pessoas socando as paredes pra entrar. Lugares que não viam teatro. E a gente estava proporcionando isso.

ANEXO C - O Processo Criativo da montagem de A SERPENTE.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistadas: Alexandre Dantas, Antonio Guedes, Claudia Ventura, Priscila Amorim, Vilma Melo

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 11/11/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através de *live* no aplicativo ZOOM.

Tema: O Processo Criativo da montagem de A SERPENTE.

3ª Entrevista: 11/11/2021

MF - Gente, a ideia aqui é fazer umas provocações para trazer algumas memórias, algumas lembranças e a gente entender esse percurso que foi *A Serpente*, que acho que foi uma peça que foi um marco na vida de todos nós (...) então, vamos começar? Uma pergunta para o Tuninho (Antonio Guedes) que é nosso capitão aqui. Tuninho, no programa da peça que você fez lá em Teresópolis, você diz que “a experiência no teatro pode proporcionar uma leitura sobre aquilo que somos. Que essa experiência é ver na nossa frente a reinvenção da linguagem” e dizia também que montar *A Serpente* significa um retorno a uma determinada maneira de contar, onde as formas que os autores assumem em cena amplia o sentido e oferece outros significados para esses indivíduos no palco. Eu queria perguntar para você o seguinte, como é que *A Serpente* se tornou um desdobramento dessa sua pesquisa que já vinha com outras peças do Pequeno Gesto acerca da ideia da experiência como linguagem.

AG - É.. eu estou esperando perguntas mais fáceis. (Todos riem). Na verdade, *A Serpente* é a retomada de um trabalho que eu fiz, que é um trabalho de pesquisa que eu fazia no Fórum de Ciência e Cultura há alguns anos antes, que tentavam pensar a cena como uma concretude. Um coisa que não tivesse a

serviço da linguagem, mas que fosse ela própria a coisa que quer ser dita. Não sei se fica claro. Não era usar a cena como uma ferramenta para falar coisas e, sim, uma estrutura que coloca uma coisa.

PA - Que a cena falasse por ela mesma.

AG - Por si própria. Era como se fosse um veículo para falar alguma coisa que não está ali. Então, assim, isso era uma ideia que vinha sendo trabalhado fazia muito tempo lá no Fórum de Ciência e Cultura, que deu uma suspendida nesse trabalho durante um período. E *A Serpente* acabou sendo um momento de retomar um trabalho com Nelson Rodrigues e eu considero o Nelson um cara que trabalha, principalmente, pensando a linguagem como estrutura e não a linguagem como ferramenta. É uma máquina de sentidos. Eu queria trabalhar essa máquina expandida para toda a cena. Ou seja, o Nelson me trazia as palavras e eu tentava contribuir com essas palavras trazendo cenário, a luz, o figurino, a música...

PA - O desenho.

AG - A música que era muito importante. A música que era fundamental no espetáculo que ela acontecia o tempo inteiro. Então, eu tentava trazer os outros elementos como elementos de linguagem, como elementos que, de alguma maneira, se colocam para a plateia como uma estrutura, como uma proposta de produção de sentidos. Então, essa era a ideia. É pensar que a música contínua, por exemplo, é uma coisa que traz uma certa sensação de ansiedade. Alguma coisa que não para. Algo que roda, roda, roda, roda. Eu queria que essa sensação de ansiedade fizesse parte do espetáculo. Isso era mais uma camada de leitura do próprio espetáculo. Então, assim, toda a cena, todo o espaço, se constituía em uma linguagem e essa linguagem que se mostrava para a plateia. A ideia era essa.

MF: Você começou essa pesquisa, na verdade, lá em Teresópolis, né? Com a Lili, com a Priscila.

AG: Exatamente. Começou em Teresópolis. Eu tinha... é... vou contar uma historinha que é engraçada que para os estudantes é sempre divertido. Então, na verdade, estava num limite, num limiar entre.... é... tendo que decidir entre entrar na profissão e ganhar dinheiro com isso. E aí, eu passei em 96 um ano muito bom, viajando pelo Brasil, dando oficinas e, pensei: não vou mais ralar montando espetáculo. Vou fazer oficina, vou virar professor e vou viajar o Brasil

dando aula e vou ganhar minha vida dessa maneira. E aí, apostei isso para 97. Pois em 97 eu não trabalhei, ninguém me contratou, fui abandonado. Duro para cacete, sem ter onde tirar para sobrevivência. Aí, a Lili Xavier me chamou para dar uma oficina em Teresópolis e eu gostei muito da Lili. A Priscila estava fazendo essa oficina, eu não fui muito com a cara da Priscila, não, era muito chata. Mas, assim, ela estava sempre junto. E foi muito legal, eu adorei a Lili. Ai eu fiz uma proposta para a Lili: “não precisa me pagar nada. Tô doido para montar um espetáculo”. Tinha chegado à conclusão de que, se era para ganhar dinheiro não montando espetáculo, eu não vou ganhar dinheiro montando espetáculo que é muito mais divertido. E aí, resolvi propor esse espetáculo para ela e falei: “Você produz. Você levanta o cenário, o figurino, a minha vinda para cá a cada vez, hotel... você banca isso, mas não precisa pagar cachê nenhum”. Aí fizemos a serpente ao longo de, sei lá, não sei quanto meses foram, mas a gente só ensaiava no final de semana. (...) Eu aproveite esse espaço, que eu tinha proposto para a Lili, para realmente fazer um espaço de pesquisa como eu já tinha tido há um tempo atrás. Ou seja, não tinha nem um compromisso com um espetáculo que vai dar certo, é um espetáculo que ia atender os meus desejos de pesquisa naquele momento. E aí, bom, resultou no espetáculo que eu acabei gostando muito, enfim.

MF: Ficou quanto tempo em cartaz em Teresópolis?

AG: Quatro apresentações, se não me engano. Foi um final de semana só em Teresópolis, a gente nem lembrava, a gente fez outras apresentações depois.

PA: Foi no Espaço das artes, lembra?

AG: Não lembro o nome, mas era uma boate que tinha um palco e o cara queria movimentar teatro lá e tal. Era um lugar muito precário, não tinha nada... não tinha nada muito estruturado. Não era um teatro. E depois eu já tinha pensado o espetáculo para viajar, tanto que o cenário tinha sido construído em pedacinhos de um metro, porque tinha que caber dentro do meu carro. Depois, passou a carregar no carro do Xande (Alexandre Dantas). Tive que chamar o Xande porque ele tinha um carro bom. Cabia o cenário perfeitamente. E aí, a gente chegou a fazer algumas apresentações. Não sei se você lembra, Priscila, a gente apresentou em Araruama. A gente fez em algum outro lugar, não lembro onde.

PA: Com o elenco de Teresópolis?

AG: Com o elenco de Teresópolis.

MF: E a Claudinha (Claudia Ventura) já estava lá também, né?

AG: Não. A Claudinha acompanhou o processo como amiga. Ela foi assistir ao espetáculo, chegou a ver o espetáculo lá, nenhuma ligação com a produção.

MF: Ela vem para produção quando a gente começa a ensaiar na sala paraíso?

AG: Exatamente. Depois, dentro dessa história de “se eu não ganho dinheiro sem montar, é melhor não ganhar dinheiro montando”... Dentro desse espírito, eu preparei um ano super maluco, assim, pra 98 que seria remontar *A Serpente* no Rio, montagem de *O Jogo do Amor* e lançamento do Folhetim. Ou seja, era um pacotão, assim, era companhia chegando, uma coisa de... a ideia era essa, chegar com um pacotão.

AD: Quebrando o cofrinho.

AG: Quebrando o cofrinho. Não tinha nada dentro do cofrinho, era só pelo prazer em quebrar o cofrinho. (risos) E, assim, tinha mais um quarto espetáculo que a gente não conseguiu fazer, agora não me lembro o título, era alguma coisa comédia clássica, não lembro. Enfim, a ideia foi essa e a gente realizou essa parada. E aí, sim, a Claudinha fazia parte desse projeto inteiro, ela já chegou para *A Serpente*, sem fazer parte da *Serpente*, porque de Teresópolis eu trouxe a Priscila, porque aí eu já gostava dela (risos), e a Lili. Os dois meninos eu queria substituir. Eu achei que valia a pena trazer atores do Rio. E chegou o Xande, chegou você e a gente compôs o elenco aqui e eu lembro que a Claudinha veio comigo para trabalhar na produção e divulgação

MF: E o lembro que na primeira... no primeiro encontro lá no Carlos Gomes, lá em cima, o Xande não estava ainda, a gente ficava pensando em nomes, de vários atores, aí acho que foi Claudinha que trouxe o nome do Xande talvez, não lembro. E, na semana seguinte, o Xande já estava lá com a gente. E como é que foi essa experiência, porque você já tinha uma peça pronta, na verdade, né? E chegaram mais dois atores novos. Isso teve alguma mudança na sua... na estrutura da peça?

AG: Teve uma primeira mudança básica que era uma dúvida que eu tinha já de Teresópolis, até cheguei a conversar com Claudinha sobre isso, que era pezinhos, os atores ficavam batendo os pezinhos o tempo inteiro. Eu já tinha conversado com a Claudinha, achava que aquilo era um pouco excessivo, que não tinha necessidade que a ansiedade já estava bem... presente no todo. A Fátima, que acabou entrando nessa parte já como dramaturgista... também

conversei muito com ela sobre essa questão dos pés e, aí, comecei a achar, concordar que realmente era desnecessário. Estava ali sobrando, só criava uma estranheza desnecessária. Não contribuía, na verdade, criava um desvio.

PA: E era um desafio pra gente. Manter a parte de lá fazendo uma coisa e a parte de cá...

AG: A parte debaixo, fica no pezinho. Em cima...

AD: A gente chegou a ensaiar com esse pezinho?

MF: Eu acho que a gente... Logo no começo, mas logo caiu. Acho que a gente reclamou muito também.

AG: Na verdade, o pezinho também era uma ideia de trabalhar no *Jogo do Amor*, que era uma brincadeira de uma técnica de entrar em cena. No *Jogo do Amor*, ficou um pouco. Ficou bastante até. Já na *Serpente* acabou caindo, acabou não vingando. Foi um amadurecimento do espetáculo, na verdade. Foi como se fosse um espetáculo ainda pensado. Quando vim pro Rio com atores ainda mais próximos da discussão, que foram vocês dois que chegaram, a coisa começou a não fazer muito sentido. Agora, nesse momento, foi a única coisa que caiu, em um primeiro momento. Porque todo o resto, toda marcação foi trazida exatamente.

PA: A gente teve as danças, Antônio.

AG: Isso que eu ia falar, salvo a dança inicial. Só a dança inicial, aquela abertura, é que foi construída pela Júlia (Merquior). Mas todo o resto foi uma marcação feita em Teresópolis, junto com a...

PA: Cynthia (Vasconcellos), a preparadora corporal.

AG: Cynthia, exato.

AG: Mas eu lembro de ter criado, junto com a Priscila, uma coreografia que... eu lembro que, nessa época, eu fazia aula de dança de salão. Então, eu trouxe algumas coisas da dança de salão. Toda aquela cena que eu seguro você, jogo você. Tudo isso veio a partir de um movimento da dança de salão que eu estava fazendo. Foi criado ali.

AG: Eu sou um diretor esperto, costumo aproveitar o que vem de coisa boa.

PA: Mas, Antônio, outra coisa que eu acho que os meninos não pegaram no começo eram as bacias, a gente ficava dentro... fora de cena...

MF: A gente pegou! A gente estreou com isso.

PA: A gente ficava dentro daquelas bacias de metal e depois colocavam aquelas coisas de vidro que ficavam fora, a gente só se molhava. Mas, em Teresópolis, a gente ficava dentro.

AG: Mas aquilo não tinha nada de vidro, era bacia mesmo.

PG: Não. Antes era bacia de metal e depois ficou vidro. Era vidro.

AG Não. Era bacia. Aqui era bacia.

AD: Quando a gente fez era bacia também. E eu lembro que a bacia caiu, principalmente, porque, como a gente fez ao ar livre ali no museu, e a gente pegou um início de temporada que chovia muito. Então, não fazia muito sentido a gente tá molhando numa bacia, enquanto aquela chuva molhava a gente. E teve outra que caiu também que foi o Marcos, que escorregou no pano e acabou caindo também (risos).

MF: Levei um tombo que não sei como não me quebrei todo. Eu lembro das pernas para cima e caí de costas. Lembro da plateia abrindo o guarda-chuva.

AG: Eu estava viajando no espetáculo que o Marcos levou o tombo. E aí, a gente decidiu: começou chover a gente para. E, um dia, a gente estava fazendo espetáculo e começou a chover, o Xande empolgadíssimo, eu entrei no palco e falei "Xande". O Xande me olhou e achou estranho, quem é essa pessoa? Foi pra parar o espetáculo.

AD: Mas isso era uma coisa muito difícil. Parar aquele espetáculo, porque ele tinha um fluxo que, depois que ele começava... Eu, com os meus monólogos interiores na coxia, também não parava. Era muito pouco tempo de coxia porque era uma *roda viva* ali. O que eu acho que tem muito a ver também com essa decisão de tirar os pezinhos. Ele já tinha uma tensão muito grande, já tinha um ritmo para frente. E aí, eu fiquei pensando nisso que você acabou de dizer. Sobre a cena dizer sobre o espetáculo e não ser só um veículo. E esse seu olhar sobre o Nelson (que) constrói essas cenas que também dizem. Realmente qualquer coisa a mais parece tirar a atenção para essa estrutura tão bem armada.

MF: Eu lembro que nos ensaios, lá na (Sala) Paraíso, eu insisti para o Tuninho colocar a segunda cena com o Décio e com a Crioula, porque acho que na montagem de Teresópolis não tinha essa cena, aquela cena final.

PA: Mas tem no final, como crédito, como bônus.

MF: Exatamente, eu usei esse exemplo.

Antônio: Essa cena acontece no meio da peça: tem a cena da Crioula, tem uma outra cena e, em seguida, essa cena que eu cortei, tinha cortado. Ela ali, pra mim, era um apêndice, desnecessária completamente.

MF: Inclusive, a crítica do Macksen (Luiz)²⁴⁵, critica essa escolha. Fala que a gente meio que... diz que o Antônio remontou a peça, que o Antônio remontou o texto. Faz uma crítica muito elogiosa, mas dá essa alfinetada, dizendo que a gente não precisava mudar a ordem das coisas. Mas eu sei legal porque você achava que era uma apêndice, então eu disse: vamos colocar com uma apêndice, vamos colocar como um final. Como se fosse um crédito dos filmes. Quando acaba os créditos e vem aquela cena extra, aquela cena de bônus, um brinde que a pessoa não espera. E ficou. E é muito interessante que eu acho que ela, de certa forma, revela um percurso do Décio e da Crioula de felicidade. Porque são os únicos personagens que exercem o sexo plenamente, sem culpa, todos os outros estão super culpados. E o Décio e a Crioula são os que não tem nem um tipo de culpa nisso. E a história continua a partir disso. Acho interessante porque se a gente olhar para onde iriam esses personagens depois do fim da peça, acho que o final feliz tá no Décio e na Crioula.

AG: São os únicos que têm vida posterior porque o Xande (como Paulo), vai ser preso, a Claudinha (como Guida) morre. (risos) Na Companhia, os atores sempre... sempre, não, mas muitas vezes decidiram o final. No caso desse final, foi você a Vilma que trouxeram essa ideia que eu adorei. Na *Filha do Teatro*, foi a Vivi (Viviana Rocha) que trouxe a ideia de fazer o agradecimento virtual. E o Xande que deu a ideia final da *Medeia* que era girar ao contrário o círculo do centro do cenário. Enfim, muito bom ver os bons finais.

MF: Vocês lembram mais algum episódios desses ensaios, porque foram ensaios curtos com a gente, né?

AG: Não foi tão curto. Talvez tenha durado dois meses. Teve o episódio da entrada da Claudinha que eu acho que é legal falar dele, né? A Claudinha não estava no elenco, faltava uma semana para a estreia. Foi quando a Lili (Liliane Xavier) veio com uma notícia que estava com hepatite, isso há uma semana da estreia quando ela tinha beijado o elenco inteiro. E agora? Bom, vou pensar em primeiro substituir e depois a gente pensa no resto do elenco. O elenco vai ter

²⁴⁵ Macksen Luiz, crítico de teatro do Jornal do Brasil.

que fazer exame primeiro. Eu fiquei pensando que a pessoa natural para entrar no lugar da Lili seria a Júlia que acompanhou os ensaios todos, fez minha assistência. Mas, assim, em uma semana...

PA: A pessoa com potencial era a Claudinha...

AG: A única pessoa pra substituir em uma semana o personagem que eu conhecia era a Claudinha. E aí, conversei longamente com a Júlia, a Júlia entendeu, é uma graça de pessoa. E chamei a Claudinha. A Claudinha, em uma semana, estreou como se tivesse ensaiado um mês. Decorou o texto em tempo recorde. Ela é uma máquina. É uma figura. Impressionante. Reestudou. Acabou indicada como melhor atriz. Reestudou bem para caramba.

MF: Aí ela dividiu o personagem.

AG: Aí, ela passou a dividir com a Lili, quando a Lili ficou boa. Elas revezavam. Tinha uma ordem de revezamento, mas eu não lembro mais o modelo.

AD: Você falou que era impressionante o tempo dela decorar o texto, mas nesse caso especificamente, não só os textos como as marcas, porque o espetáculo é muito desenhado. Não tem espaço para “aqui eu vou fazer o que vier na hora”. Não tem esse espaço. Então, isso foi muito marcante. E o espetáculo dependia dessas marcas para tudo isso que a gente estava falando antes, para a aflição, esse *timing* que o espetáculo tinha de movimentação.

MF: Era uma coreografia. Não tinha pausa nenhuma.

AG: Depois que vieram as indicações é que eu conversei com a Lili e a Claudinha começou a assumir completamente o espetáculo. E aí, comecei a usar as indicações para vender o espetáculo, usando os argumentos possíveis, conversei com a Lili e ela acabou saindo do espetáculo.

MF: Tem uma coisa que, essa montagem de *A Serpente* traz, e a Roberta Oliveira fala isso numa matéria. Ela fala que *A Serpente* está trazendo O Pequeno Gesto para o mercado. Como se o Pequeno Gesto fosse um grupo ligado à Academia, e como se *A Serpente* tirasse o grupo de um circuito alternativo e trouxesse para um voltado para o Mercado. Como é que você vê isso, Tuninho?

AG: A Roberta era uma parceira no final das contas, que a gente conhecia pouco, mas ela sempre acompanhava de perto o Pequeno Gesto. Ela foi casada, durante muito tempo, com o Luiz Fernando... Luiz...

MF: Luiz Fernando Viana.

AG: Viana! Que foi um cara que a gente conheceu muito tempo antes, na época da ocupação do Teatro Duse. Em 92, ele veio para um debate e começou a acompanhar mais de perto o trabalho da gente. Bom, se casaram depois e ela também acompanhava o trabalho da gente. Ela conhecia o trabalho do Pequeno Gesto não necessariamente com a academia, porque não estava ligado a academia. Quando o Luiz conheceu a gente, a gente já estava dentro do Teatro Duse, fazendo teatro para cidade, mas não era um teatro voltado para o grande público. Era um teatro de pesquisa, que tinha a intenção de trabalhar uma ideia, uma coisa para um público pequeno, restrito. Eu acho que o que ela quis dizer foi isso: como se *A Serpente* estivesse abrindo nossa pesquisa para um público mais amplo. Tinha mais a ver com isso do que, propriamente, com uma relação entre circuito teatral e a academia. Não era isso. Era muito mais uma pesquisa que se abria para um público maior. *A Serpente* se oferecia a um público mais amplo do que os espetáculos anteriores do Pequeno Gesto.

MF: Mas você percebe que há uma mudança na história da Companhia com *A Serpente*? Você percebe essa virada?

AG: A Companhia passa a ter visibilidade a partir *A Serpente*. Com *A Serpente*, por exemplo, (e acho que essa foi a grande virada que *A Serpente* proporcionou do ponto de vista da produção), o Macksen Luis que era curador do Festival em Curitiba, que naquela época, nos anos 2000, era o grande festival do país, indicou a estreia de *Henrique IV* para o Festival de Curitiba. Ele indicava um espetáculo do Rio, e indicou o *Henrique IV*. Talvez vocês não tenham participado integralmente da parte de produção. Mas a quantidade de entrevistas que eu dei para jornais do país inteiro, na época da estreia do *Henrique VI*, era absurda. Eu estava dando entrevista para uma repórter que estava recusando outra entrevista com o Gerald Thomas, só para dar uma ideia. Eu ficava perdido. Meu Deus! É uma... o Festival de Curitiba era uma máquina que eu não conhecia. Assim, *A serpente* proporcionou a estreia do *Henrique IV*, no Festival de Curitiba, e o Festival de Curitiba proporcionou uma visibilidade monumental para o trabalho do Pequeno Gesto. Se a gente já tinha uma certa visibilidade no Brasil inteiro, por conta das oficinas que eu dava, com o *Henrique IV*, isso explodiu... explodiu dentro dessa dimensão pequena que o trabalho de pesquisa. E foi *A Serpente* que proporcionou isso.

MF: Eu queria só retomar um pouquinho a ideia da primeira temporada. A gente não tinha teatro na cidade vago, não tinha pauta. E o Antonio Carlos Bernardes ofereceu essa oportunidade de fazer nos jardins do Museu da República. Naquela época, o Museu era um centro cultural incrível. Tinha o Aderbal (Freire Filho) lá dentro e o Bernardes meio que coordenando toda essa parte cultural do Museu da República. E a gente montou um palco, a plateia, iluminação. Queria que a gente lembrasse dessa aventura. Lembro do Xande subindo para afinando a luz junto com o Binho (Scheafer). A gente montando aquelas cadeiras e desmontando a cada espetáculo. Aquela coxia improvisada numa sala.

PA: Uma espécie de sala multiuso.

MF: Sala multiuso.

PA: Não tinha banheiro.

MF: Eu queria que vocês falassem um pouco sobre essas lembranças. Sobre essas memórias dessa primeira temporada.

PA: Fala aí, Xande.

AD: Essa foi uma experiência única na minha vida, arrisco a dizer que na vida de poucos artistas, que foi essa de montar um espaço de espetáculo. Enfim, a gente fazia no palco giratório. A gente adaptou para os espaços que levávamos, mas ali no Museu da República, a gente levantou um palco, a gente correu o cabo de aço entre muros vazios e paredes para colocar os refletores. A gente montava as cadeiras para esperar o público chegar. Eu acho que por trás, nos bastidores, essa relação foi muito importante.

(Vilma entra na sala)

AD: E essa sensação, para mim, ouvindo o Tuninho falar agora, relembrando dessa nova etapa da companhia, que foi quando entrei, eu sinto que tem muito... vocês sabem que eu não sou nada esotérico, nada espiritual, não é isso não, é força de trabalho mesmo. Acho que aquela coisa de montagem daquele espaço, para nós fazermos nosso trabalho, ela trouxe um significado, acredito que especialmente para mim, pro Marcos, pra Priscila, que estávamos entrando na companhia, conhecendo o Tuninho. Acho que aquele mutirão todo deu um diferencial na hora de entrar em cena, o que eu acho que acabou influenciando na transformação do Pequeno Gesto.

PA: É isso que eu sinto também. Engraçado que eu tinha vivido ali no Museu da República uma experiência anterior com o Victor Villar, lembra Marquinhos? Mas

em uma espécie de teatro amador, na varanda do Museu da República. A gente chegou a fazer um espetáculo de comédia dell`arte ali e tinha essa coisa de montar o cenário, a plateia. Mas nem se compara com o que experimento com o Antônio, com a Companhia, o Pequeno Gesto. Ali eu vivi aquela coisa que você tá dizendo, que o teatro parecia que começava dali. A gente esticando aquele pano, toda a *sofrência*. Enfim, toda... não sei dizer. A peça vinha de antes.

AD: Foi uma escola que a gente fez para tudo que veio depois com *A Serpente*: as viagens, o Palco Giratório, o segundo ano de Palco Giratório. Palco Giratório esse projeto incrível, que ainda estava começando a se estruturar.

PA: Levando a peça para os lugares mais diversos.

AD: Aí eu acho que o Pequeno Gesto levou essa experiência ali do Museu da República para essa viagem que a gente fez.

MF: Meu próximo ponto era o Palco Giratório porque acho que teve essa experiência, maravilhosa e depois fizemos o Teatro Delfim.

PG: E a gente fez grandes em grandes espaços também, né? Chegamos a apresentar para plateias enormes.

AG: Em Londrina no FILO. A gente fez em um teatro de dois mil lugares no FILO.

MF: Você fez.

AG: Até me senti ator. Saí de lá me sentido um *atorzão*.

MF: Tuninho, você fez a peça em duas viagens que eu não pude fazer. Foram as duas vezes que eu não fiz *A Serpente*.

AG: Londrina e acho que João Pessoa.

MF: João Pessoa!

AG: Que foi onde teve “o homem que já morreu”. Eu tive um branco, falei muita besteira. Fiz o pior improviso. Se eu não tivesse em cena, teria dado um esporro monumental no ator.

AD: Essa foi a verdadeira adaptação.

AG: Tem uma história que veio daí muito louca. Dez anos depois, eu dei uma oficina no festival em João Pessoa e alguém me perguntou: “professor, você trabalha como ator?”. Eu falei: “João Pessoa, exatamente essa cidade, foi a última cidade que me viu como ator. Porque eu cheguei aqui, fiz uma merda danada. Tive um branco e decidi que nunca mais entrava em cena.”. Aí, lá no fundo da sala, o cara fala: “Eu vi”. Alguém tinha visto aquela merda.

MF: Mas, no Palco Giratório... realmente foi a segunda edição que a gente participou. A gente ficou vinte dias viajando. Foram dez cidades que a gente fez. Eu acho que ali foi uma experiência única para todos nós. O Tuninho fala em algum momento, acho que depois daquele segundo programa da peça que a gente fez quando foi para Portugal, por ocasião dos cem anos do Nelson, que teve a certeza que ali a gente tinha uma companhia. Porque a gente brigou, a gente se resolveu e a gente passou por um momento de muito cansaço. A gente quase não dormia, a gente chegava, montava o espetáculo... fazia a peça, desmontava a peça. Ia para o hotel, voltava quase de madrugada para ir para outra cidade. E eu acho que esse momento... fez da gente um coletivo, de fato. Foi muito importante. Eu sempre falo que aquela experiência do Palco Giratório me fez entender como artista também. Conhecer esse Brasil, a grandiosidade desse Brasil, a desigualdade. A gente fazer peças em lugares sem qualquer estrutura. Vilma vai lembrar de uma cena que a gente... onde foi aquilo? Uma cidade que as pessoas cercaram o prédio e queriam entrar.

VM: Acho que era Juazeiro (do Norte). A gente interrompeu o espetáculo até. Teve uma hora que (o iluminador) começou a diminuir a luz, diminuir a luz...

MF: Porque a Vilma entrava de calcinha e sutiã, uma cena muito sensual. E aquilo virou uma comoção. O beijo na boca na peça era uma grande comoção para pessoas que nunca tinha visto teatro.

AG: Na verdade, ali... aquilo fazia parte de um momento que o Palco Giratório estava começando a se estruturar. Eles, certamente, devem ter corrigido isso depois. Porque as pessoas apareciam do nada, sem saber o que iam ver. E, como era uma peça super sexualizada desde o princípio. Nem era só quando a Vilma entrava. Quando a Vilma entrava, o Binho chegou e abaixou a luz para segurar a onda, porque a coisa estava descontrolada desde o início. A gente nem chegou a interromper o espetáculo. No fim que eu dei um esporro no público e falei "gente, isso...", tentando explicar.

VM: A gente não fez a última cena.

AG: Mas eu acho que o Palco Giratório resolveu isso depois. Tentando preparar a plateia porque ia assistir. Formação de plateia. E o que aconteceu ali era muito casual, juntou uma garotada, uns adolescentes que estavam... querendo se pegar.

AD: Tinha um colégio do lado, né?

AG: Era um colégio. Era um auditório de um colégio.

AD: Apesar da cidade ser pequena, o auditório também era muito pequeno. Não tinha ar condicionado, então as janelas tinham que ficar abertas.

AG: Quando a gente chegou nesse lugar, eles levaram a gente para conhecer o teatro que a gente iria se apresentar. Era um cinema que estava fechado há não sei quantos anos. Quando a gente chegou, era fungo... Aí, eu falei: “aqui não dá, vamos arrumar outro lugar”. Aí, arrumaram esse auditório de uma escola estadual.

VM: Chamavam *auditórium*, lembra?

MF: E as janelas para a rua. Iam para a rua.

AD: As pessoas agarradas na grade.

VM: Tinha uma praça. E um homem foi chamando o outro por causa da temática da peça. Foi quando eles começaram a se pendurar na grade, achando que era uma outra coisa, né?

AD: É que eu acho que isso que a gente está falando sobre *A Serpente*, esse acontecido, tem muito a ver com aquela sua pergunta sobre Academia e mercado. Eu acho que o Nelson e, especificamente *A Serpente*, tem muito essa peculiaridade: é uma história muito direta. Muito reconhecível e apelativa por falar de família e ter essa sexualidade, não ser *Álbum de família* que é mais fantástico, é muito mais direto. Então, toda pesquisa de linguagem fica mesclada com essa história fácil e gostosa de acompanhar. Quer dizer, gostosa entre aspas. Eu acho que o Palco Giratório mostrou isso para gente. Porque em todo lugar que a gente foi, a pessoas adoraram. Não só quem já tinha conhecimento de teatro, pela linguagem e a gente via isso nos bate papos do final, mas pela história, pelos personagens.

PA: Eu ia falar do termômetro da relação da plateia na cena da morte da Guida, quando o Paulo jogava ela da janela, e a gente avaliava: caramba! O grau de “Oh” ou silêncio absoluto que acontecia, não ouvia nem uma alfinete. Mas também era uma reação...

MF: Uma reação muito diferente do público carioca. Pro público carioca, desse eixo Rio-São Paulo, da capital era só uma peça de teatro, ok. Agora, esse público do *interiorzão* tinha outra relação com a peça, a ponto de quando o Paulo jogava a Guida, de ter uma reação... a gente até estranhava de tão forte que era.

AG: Eu queria falar só que, assim, só voltando um pouquinho quando você falou essa história que a Companhia começou ali... no Palco Giratório. Na verdade, Marcos, não sei se a Priscila vai lembrar, já no Museu da República, eu dizia que a Priscila e a Lili ficavam muito recolhidas e eu sempre dizia para as duas: “Se juntem com a galera, isso é um grupo que tá se formando”, “isso é um grupo que vai se consolidar, se abram, não fiquem fechadas entre vocês”, “Abram o jogo. Abram para todos. Vão conhecer as pessoas todas”. Para mim, já no Museu da República, já configurava como um grupo. Isso que eu quis dizer. Eu acho que se consolidou com o Palco Giratório. Ali, a gente passou por várias tribulações barra pesada. E a gente segurou a onda muito bem. Ali o grupo se consolidou.

PA: A companhia era tudo que eu sonhava do teatro, que era um trabalho de pesquisa mesmo continua, né? A Sala Paraíso foi o paraíso, pelo tempo que durou. Estar ali naquele pedaço de... em cima do teatro, ali onde era o Carlos Gomes. Pensando. Fátima junto, Antônio... a gente trabalhando, se debruçando sobre o texto. Mas, assim, deu esse norte de estudo, de progresso. Para mim, era o máximo! Viver e ter experimentado isso. Eu me lembro de estar com a Lili porque no começo foi um pouco difícil, porque eu era... não sei... menos formação de atriz. Não tinha nenhuma.

AD: Eu acho que isso diz muito sobre aquele lugar comum que grupo não se forma obrigatoriamente, objetivamente: vamos montar um grupo. Como um decreto. Foi oficina que em um determinado momento, o resultado ficou interessante e precisou de um outro tempo; aí entramos nós que não nos conhecíamos, só conhecia Claudinha e Vilma da Unirio. E, de repente, a gente encontrou ali um lugar. E mais do que de pesquisa de linguagem, um lugar de experimentação do nosso artístico. Não só a linguagem, como a forma de lidar com a gente. Eu concordo com o Tuninho, montar aquele palco, aquele espaço todo ali foi fundamental. Acho que Tuninho já vislumbrando uma Companhia, procurando isso, viu que são pessoas que podem não ser os melhores atores e atrizes, mas tem um carro que carrega o cenário e carrega o cenário também. (risos) Isso é fundamental para uma companhia ser montada, mais do que bons atores.

MF: Acho que tem a ver com o ofício do ator. Entender que, como a Priscila falou, a peça começa no dia anterior. E aí é chegar, varrer o palco, esticar o pano, colocar cadeira. E que acho que isso fez parte da nossa geração que se formou

com grupos de teatros. A Vilma no Oikoveva, eu lá com o Aderbal. Então, nós somos atores que aprenderam que não basta estar em cena, a gente aprendeu que tudo fazia parte...

(Cláudia Ventura entra).

VM: Marcos, não sei que ponto vocês tão da conversa porque eu cheguei bem atrasada e já vou ter que sair. Só ouvindo o que vocês estão falando. Acho que não foi só uma junção de pessoas para trabalho, foi uma junção de pessoas para a vida. De alguma forma, acabou existindo um elo entre nós. Por exemplo, você tem uma amizade muito grande com Tuninho; o Tuninho é padrinho dos meus filhos; Xande é casado com Claudinha. Ou seja, acabou se costurando dentro de nossa vida, marcas que não vão sair nunca mais. Eu casei dentro da companhia. Casei com o iluminador da companhia. Eu estava grávida, durante o período da companhia, comecei a namorar o Binho durante *A Serpente*, durante um retorno do Palco Giratório, porque Priscila ficava falando: “Olha... olha...”. Isso marcou muito nossas relações pessoais e como a gente lidava com elas. Como atriz, não consigo desvincular meu trabalho da minha relação pessoal. E o Pequeno Gesto foi uma escola muito grande para isso. Eu lembro que quando Tuninho falava “eu quero trabalhar com meus amigos. Com quem eu gosto.” Talvez eu não tivesse a dimensão do que isso significava e, conforme os anos foram passando, eu vi que cada vez mais eu quero mais trabalhar com pessoas tem afinidade comigo, que também vão ter afinidade com o trabalho, teremos a mesma ideologia, pensaremos coisas parecidas. E, naquela época, lembro que a gente queria mudar o mundo. E continuo querendo mudar, com minha arte e trabalho de professora. Ali, no Palco Giratório, foi muito impressionante da gente levar (a peça) em cada buraco... pendurar calcinha no ônibus... papel higiênico no ônibus... não se vocês já falaram sobre isso, porque não tinha lugar nem para fazer xixi. E, com nossa arte, mudar a realidade daquele lugar. Claro, a gente era muito jovem. Tuninho talvez tivesse essa ideia por ser diretor. Não por ser mais velho, não. É por ser diretor. Eu não tinha. Eu achava, sabia que era importante ir. Sabia que aquela história dos caras pendurados na grade iria me afetar minha vida, minha postura em cena. Mas eu não sabia o quanto aquilo significava. E eu lembro como entrei na Companhia. Eu entrei na companhia falando que eu não era da Companhia e que não iria fazer parte da Companhia. Que a Companhia iria continuar fazendo espetáculo,

mas que não me considerassem da Companhia, porque eu não era da Companhia. Mas estava todo o dia ali. Varrendo o chão, fazendo telemarketing. Eu e a Claudinha fazendo painel, porque não existia banner. A gente planejava o espaço... Priscila esticava o pano com os pés e eu e Claudinha íamos planejar o espaço que, geralmente, não tinha estrutura. Então, acho que a gente foi muito feliz na trajetória. Cumpriu a trajetória na juventude e eu sou muito grato por ter passado por essa escola. Que é uma escola que está em mim e nunca vai sair. Eu falei para caramba.

MF: Foi lindo. Você falou uma coisa incrível, uma coisa que eu percebi em mim. Que é a coisa do afeto. Eu só sei trabalhar no afeto e foi uma coisa que descobri fazendo esse mestrado, pensando sobre isso, elaborando sobre isso. Só sei trabalhar no afeto. Todas as coisas que fiz, na minha vida, foi com pessoas que amava muito, confiança plena de estar com essas pessoas. A gente construiu isso belissimamente, a gente foi uma família durante muito tempo. E continua sendo uma família com tudo que uma família acarreta, com as brigas, as discussões. Mas é isso. É um lugar do afeto. Foi uma grande escola para gente *A serpente*. E é isso. Agora, só para não perder o fio, eu falei desse desdobramento quinze anos depois, que é essa montagem que a gente fez por ocasião do centenário do Nelson e a gente vai para Portugal com essa peça. De certa forma, a gente vivencia em Portugal algumas reações da plateia muito parecidas com as do Palco Giratório. Não sei se vocês lembram das pessoas levantando da peça, indo embora, chocadas com o Nelson Rodrigues ainda, porque eles não imaginavam que o Nelson chocasse tanto. Mas a gente descobre, em Portugal, que o Nelson ainda é um autor que mexe terrivelmente com as pessoas. Queria que falassem um pouco dessa situação, como foi a transposição de fazer essa peça quinze anos depois. Quinze anos depois, montar essa peça, o mesmo elenco. Como foi para vocês isso? E sobre as lembranças que vocês têm dessa viagem para Portugal, dessa temporada que a gente fez.

VM: O que eu sei dessa viagem de Portugal, eu já não fazia mais de calcinha e sutiã e, sim, de camisola. (risos)

PA: Mas não porque ela não pudesse.

AD: Já era uma mulher pública.

VM: Não. Era porque eu já não tinha mais corpo para isso mesmo, eu lembro.

AD: O cara fazendo um trabalho de mestrado e a única coisa que eu lembro era que eu já não tinha tanto cabelo como a última vez. (risos)

PA: Realmente, Marcos, o que me veio era que a gente já não tinha mais o folego de antes. A gente envelheceu.

AD: Isso eu acho que foi também mais uma das coisas marcantes e posso dizer que únicas que O Pequeno Gesto trouxe para mim: que foi esse processo de quinze anos depois, voltar a fazer a mesma peça, do mesmo jeito, não era uma outra montagem...

PA: Porque estava tão bonito. Eu peguei aquele texto para redecorar e descobrir que eu sabia ele.

AD: E isso, eu tinha... tenho até hoje o texto original com minhas indicações, minhas marcas. Então, voltar ler o que o ator de quinze anos atrás pensava... as próprias marcas, com que jeito eu fazia esse trabalho com o texto. E chegar num lugar muito interessante de jogo com os parceiros de cena, muito diferente, porque a gente já sabia fazer. Eu lembro que uma vez, em uma das viagens do Palco Giratório, alguém perguntou ser aquele espetáculo muito marcado não imitava o ator. E aí a Claudinha deu uma resposta muito legal... falou que é justamente o contrário, justamente porque a gente sabia o que tinha que fazer, a gente não precisava pensar o que fazer em cena que a nossa liberdade total era em fazer aquilo. Isso sempre ficou reverberando dentro de mim. E, quinze anos depois quando a gente voltou a fazer, isso ganhou um outro sentido. Porque a gente tinha um jogo em cena que era: já conhecemos isso, já conversamos sobre isso e somos outras pessoas hoje. Então, a gente precisa estar livre para se reencontrar nesse lugar que a gente já conhece. Isso foi incrível. E, a outra coisa em Portugal, foi em Braga. Não tinha muita gente, estava um frio e as poucas pessoas não reagiram tanto, a gente pensou "Putá merda! Não gostaram!", saímos cabisbaixos do teatro e tinha um poste, uma cena de filme, tinha um poste com luz e meia dúzia de pessoas em rodinha conversando e, quando passamos, nos chamaram: "Olha, nós assistimos o espetáculo".

CV: "Esse espetáculo é top!"

AD: "Estamos até agora falando sobre o impacto, uma coisa, olha sinceramente, não tínhamos reação durante o espetáculo". E aí, eu fiquei assim... "Caramba! A gente achando que o espetáculo é uma merda, mas não." Mais uma vez, um

novo público, assistindo de uma outra maneira e nós bobos achando que entendemos tudo que esse espetáculo provoca e não entendemos nada.

MF: E a gente também estava acostumado com a reação carioca que o pessoal aplaude, levanta. E lá não, é aplauso contido e nós achando que estava muito ruim. Mas, não. Tuninho, como foi essa relação para você montar quinze anos depois. Porque você decidiu convocar a gente para essa aventura.

AG: Bom, na verdade, eu resolvi porque sou um viciado em edital. Apareceu um edital. Era esse edital. Diante de tudo, diante de todas nossas brigas, desavenças, reencontros e tal. Resolvi sondar todos: dá para fazer? É possível fazer? Só me interessa fazer se for com o mesmo elenco. Fazer a mesma montagem. Se não for a mesma, eu não vou nem apresentar como proposta. E vocês toparam. Rolou um “claro” geral. E aí, eu fiquei um pouco nervoso porque eu não sabia se... quinze anos depois a parada funcionava ainda. Nem se eu gostava ainda. Porque uma coisa é ver o vídeo, no o vídeo você dá uma jogada no passado, agora ver no concreto... Aí, bom, pensei em cenário... perfeito, fica esse. Trilha sonora é minha, é ela mesmo. A minha dúvida é se a dinâmica do espetáculo funcionava. E a gente foi para o primeiro ensaio, depois que ganhamos o edital e eu estava muito nervoso, sem lembrar de porra nenhuma, levei um computador com um DVD para gente ficar conferindo as marcações, porque a ideia era montar o espetáculo exatamente como era antes e ver como era. Será que eu vou gostar disso? E foi super impressionante, porque eu não mudei nada. A única coisa que foi mudada foi o figurino e a Vilma já adiantou: que as meninas todas pediram. O figurino original são vestidos curtos. Enfim, a única coisa que mudei foi o figurino. Fiz até um concurso de figurino lá na EBA com os alunos. Aí, o melhor ganhou...

MF: Foi a Mariana Mileco, né?

AG: Foi a Mariana. E ela ganhou e fez os figurinos mais discretos. Mas, assim, a sensação de retomar o espetáculo foi a de nunca ter me separado dele. Foi muito engraçado porque quando vi que as marcações eram perfeitas no sentido de eu gostar delas, pensei: “Caraca! Eu não tenho o que mexer!” Acho que as mexidas que tinham que ser feitas, foram feitas naquela época. Tiramos bacia, tiramos os *pezinhos*. Sendo com o mesmo elenco, não há o que modificar. As modificações já tinham sido feitas e a gente amadureceu o espetáculo por muito tempo, a gente amadureceu de um jeito que não envelheceu, isso foi uma

surpresa, quando vi. E foi muito emocionante. Retomar não somente o espetáculo, mas uma época. Foi... de uma forma muito legal, em Portugal, consegui uma pequena turnê. Fizemos em outras cidades. Foi incrível.

PA: Teatro de verdade, luz maravilhosa.

MF: Acho incrível o que a Priscila falou de como a peça estava muito orgânica na gente.

AG: É impressionante nos ensaios... porque no primeiro dia de ensaio, foi um caos. No segundo dia de ensaio, vocês lembraram de todas as marcações. Muito impressionante isso. Veio inteiro o espetáculo. Sem ritmo, mas com as marcações corretas. Isso me impressionou muito. Esse pessoal de corpo fala de memória corporal, esse negócio é de verdade. Funciona mesmo.

AG: O ator não dúvida disso, Antônio. O ator tem memória corporal. É o que me salva! Se eu dependesse da memória... não tinha mais nenhuma.

VM: Eu, particularmente, tinha muita energia há quinze anos. Agora a gente tá falando de trinta anos. Quando a gente começou a fazer, particularmente, eu tinha muita energia. E eu lembro que, quando a gente voltou, eu já tinha dois filhos nas costas e já não tinha mais a mesma energia que eu tinha antes, mas me deu uma outra maturidade que eu não tinha antes para fazer o personagem. Então... eu acho que para todos nós. A gente acabou encarando os personagens com outro olhar porque corporalmente... as marcas estavam ali. Fisicamente aconteceu comigo, não sei se aconteceu com todos, a gente já não correspondia o que fazíamos há quinze anos atrás. Porque muda muito... muda muito. Mas a gente ganhou outro tipo de qualidade. Qualidade talvez de outras nuances de interpretação que a gente não tinha quinze anos antes.

MF: Verdade.

AG: Eu queria fazer só um registro que acho muito importante. Eu considero a companhia ter iniciado os trabalhos em 91 e A serpente aconteceu em 98. Um bom tempo e foram alguns espetáculos aí nesse intervalo, quatro ou cinco. E eu nunca tive coragem de entregar a iluminação do espetáculo para ninguém. Na época da faculdade mesmo, tive um professor, Jorginho de Carvalho, e eu considerava a iluminação uma parada fundamental para o diretor. O diretor que não domina, que não tem habilidade de enxergar a iluminação de um espetáculo, ele tem uma deficiência na questão visual, porque é muito importante a iluminação. Afinal de contas, a iluminação que vai determinar o que o espectador

vai ver. E eu tenho uma questão visual muito forte. Desde a faculdade, eu tinha já essa questão e nunca entreguei nem uma iluminação para nem um outro profissional. Eu iluminava meus espetáculos. Fiz isso em *A valsa*, *Penélope*. Mesmo no Ibsen que eu montei que era uma luz muito complexa e eu trouxe uma equipe: o Cobrinha. Ele foi meu principal assistente técnico que comandou a montagem de luz. Mas eu não entregava a luz para ninguém. Para mim, era fundamental fazer a luz. E *A Serpente* foi o primeiro espetáculo que entreguei para alguém fazer a luz, que foi o Binho Scheafer. E o Binho fez todas as luzes dos espetáculos a partir dali. Ele, na verdade, passou a ser um parceiro. Eu tô falando disso para falar que isso é uma parceria que vai além de um trabalho técnico, não é simplesmente uma parceria profissional, tinha uma compreensão do que estava sendo feito em cena e eu confiava completamente no Binho. E o Binho passou a iluminar todos os espetáculos dali até, inclusive, o último que eu fiz que foi em 2018. Eu só queria registrar isso.

AD: Voltamos ao que Priscila falou, Vilma falou e você também falou, Marquinhos. Eu acho que a matéria que a gente trabalha é a relação humana, entendeu? Então é obvio... e vocês me conhecem, eu sou escroto o suficiente para dizer: isso não é determinante. Tem relação escrotas entre pessoas que montam espetáculos e obras incríveis. Mas eu acredito nesse trabalho. Nesse resultado. Que é um resultado de processo. De processo que envolve... que não envolve só a compreensão profissional, artística, mas um processo que envolve a construção de relação humana, porque a gente trabalha com isso. Salve Binho!

MF: Acho que a gente, como a Vilma falou, construiu uma família com Dóris, Fátima. Todos nós um pouco misturados.

AD: Dóris (Rollemberg) um pouco menos porque aquele cenário... mantém ela como uma prima um pouco afastada. Então, ela não é da família, não. Com aquele cenário... (risos)

MF: A gente sempre xingava a Dóris na montagem do cenário, porque a gente cansava muito para montar. A gente sempre brincava com o cenário de *A Serpente* com a Dóris. Mas, Claudinha, você que chegou depois, queria que falasse também um pouquinho de como foi *A Serpente* na sua trajetória e como foi esse lugar, porque você pegou um personagem de um dia para o outro praticamente. Como foi esse processo e como hoje você pensa *A Serpente* na sua trajetória como atriz e como artista.

CV: Eu acho que a experiência de *A Serpente* é... bom, eu não tive um processo de trabalho. O processo se deu no fazer a própria temporada. E eu vivi, além da histórias que vocês já narraram, a experiência, a emoção de ter sido indicado pela primeira vez na minha vida para um prêmio. E dessa forma, indicada pro Shell como uma substituta, sabendo que a Lili iria voltar e que isso era o certo, já tinha sido combinado. Então *A Serpente* entrou assim na minha vida. Eu já tinha uma relação muito grande com a Companhia, pelo Ibsen, pela *Valsa n.6*, pelo *Marinheiro* e por todas coisas que eu fiz além de estar em cena. Eu lavava os copos do espetáculo da Helena, da *Penelope*, eu vendia programa de *A Serpente*, quando estrearam em Teresópolis. Então, essa ideia de Companhia sempre esteve muito plena na minha vida. Estar na Companhia é estar para além da cena. E assim foi. *A Serpente*... eu era divulgadora na temporada, essa era minha função, cada um tinha uma função. Então, eu conheci o espetáculo, mas não tinha muita intimidade. Foi uma substituição muito tensa, muito corrida, mas foi lindo. Foi uma experiência profissional como atriz, mas também humana. Porque por mais vontade que eu tivesse de continuar na peça, quando a Lili ficou boa, ela voltou a fazer. E aí, a gente passou a dividir temporadas. Lembro que o Tuninho falou: "Pô, mas você foi indicada, vamos dividir!" Até quando Lili deixou de fazer o espetáculo e eu passei então a ser a titular da personagem. A gente viveu muita coisa linda, muita coisa especial, de um trabalho de atriz que começou todo meio torto e que se encaixou muito bem. Eu gostava muito de fazer. Eu tenho uma relação com o Tuninho, já tinha uma relação de trabalho e tudo e a confiança que ele teve de que eu era capaz de fazer. E me desafiava sempre a fazer mais. Então, *A Serpente* não foi meu primeiro espetáculo na companhia, foi o espetáculo que mais fiz e foi o espetáculo que mais colecionei aventuras, histórias. Até quando eu achava que ele não existiria mais e a gente foi para Portugal. Foi lindo, minha família indo lá me ver, foi muito especial.

AD: E é engraçado isso porque a gente hoje tem uma Companhia que a gente faz espetáculos só nós dois e viajamos. E é impossível não lembrar disso tudo porque quando a gente entra no teatro, no final das contas, todo vocês, todo o Pequeno Gesto tá com a gente. A forma que a gente tem de entrar no teatro e montar o cenário: "aí quando o elenco vai chegar?", "não, desculpe o elenco somos nós mesmos". Isso a gente leva até hoje. E teve uma história muito interessante. Alguns anos depois, a gente foi participar aqui no Rio de uma das

etapas do Palco Giratório, não como atores, o *Pensamento Giratório* que é quando o grupo tá na cidade bate um papo com grupos daquela cidade. E, quando a gente entrou, os atores falaram “que bom que vocês vieram e tal” e a gente tinha acabado de fazer um Palco Giratório com *Amor Confesso* e a gente estava achando que eles estavam cumprimentando a gente sobre esse espetáculo mais recente que tínhamos feito no Palco Giratório. E aí, começou o bate papo, a gente estava falando sobre diferenças de regiões, de como o teatro funciona nos lugares e um dos meninos do grupo falou: “eu quero dar um depoimento aqui. A gente tem hoje presente aqui duas pessoas que fizeram parte de um grupo muito importante para nossa história, no somos do Crato e assistimos uma apresentação de *A Serpente* do Teatro do Pequeno Gesto que a Cláudia e o Alexandre fizeram parte. E essa apresentação mudou a cabeça da cidade em relação ao teatro porque a gente estava acostumado a ver peças, principalmente do Sudeste de superproduções. Então a gente achava que nunca iria conseguir fazer um projeto simples que tivesse uma qualidade artística. E, quando *A Serpente* apresentou aqui, eu lembro que todos os grupos se reuniram em barzinhos e disseram ‘caramba! Eles não têm nada! Eles não têm figurino, não tem cenário e fizeram um espetáculo incrível. A gente também pode fazer’.” E nós ficamos, assim, num estado de... caramba! Como, a gente já comentou isso aqui, Vilma já falou... como o que fizemos nem nós sabemos exatamente o tamanho. E aí, mais uma vez, rendendo todas as homenagens ao Palco Giratório. Como é fundamental em um país como o nosso para que as pessoas se vejam, conversem.

MF: É muito legal o que você falou porque quando entrei no mestrado, na minha turma tinha um colega mestrando da Paraíba, esqueci o nome dele agora, mas ele, quando entrei na sala ele falou: “você não é do Pequeno Gesto?”. Eu falei: sou, sou, sim. Aí cada um se apresentou na turma e ele falou assim: “eu fiz teatro por causa do Pequeno Gesto. Fui fazer teatro porque eu vi *A Serpente* e agora eu tô aqui, fazendo mestrado.”. Ele veio da Paraíba e estava fazendo mestrado aqui, é professor hoje de teatro. E é incrível isso, perceber a grandiosidade de que foi esse trabalho e de como ele mexeu com tanta gente, da força que ele teve e continua tendo porque transformou a vida de muita gente. Vamos partir para as considerações finais. Queria agradecer demais a todos vocês. Obrigado. Vilma já teve que gravar. Claudinha teve que sair correndo para vir para cá.

Xande, Priscila, Tuninho... Gente, obrigadão de verdade. Essas memórias me ajudam muito a me entender como artista... acho que fiz o mestrado para entender um pouco minha trajetória, minha história. Qual foi o percurso que eu fiz até aqui. E, sem dúvida, vocês fazem parte dessa história. Meu muito obrigado por fazerem parte dessa família.

PA: Que lindo. Eu queria dizer que amo todo mundo.

AD: Eu quero só me despedir. Vocês sabem que eu falo muito, foda-se, mas algum tempo atrás tive conversando com uma pessoa de teatro, um artista um pouco mais jovem que a gente e, no meio da conversa, ele falou assim: “ah! você é mais velho, você ainda tem essa coisa cafona de grupo, tal.” (...) E eu falei: “É. Sou cria do teatro de grupo”. (...) Acho que a gente nunca conseguiu fazer um trabalho de pesquisa mais aprofundado porque a gente não conseguia se encontrar, bancar um encontro que não rendesse alguma coisa que pudesse gerar um produto. Então eu acho que fomos a geração com essa última possibilidade. Não generalizando, claro, acho que tem gente guerreira, mas esse papo com essa pessoa me deu essa sensação triste, que o imediatismo dos nossos tempos tá impedindo esses encontros profissionais, artísticos, humanos. Dessa construção mais profunda do que é a arte, que não é só o objeto final, é o que a gente constrói. A gente falou o tempo todo disso.

CV: Lamento não ter conseguido chegar mais cedo para ter compartilhado mais coisa, mas eu acho que o Pequeno Gesto, além de *A Serpente*, é um espaço de trabalho, de pensamento e eu sou fruto desse grupo, desse coletivo, dessa forma de fazer teatro, pensar teatro. Não à toa que fui fazer mestrado, porque eu achava que assim que era, porque era assim que Tuninho estava fazendo, era isso que a Fátima tinha feito, era isso aí, era meu grupo, minha turma. Agradecimento a essa história que a gente... tanta coisa... Caramba! Uma *Caixa de Pandora* isso aqui. Tanta coisa que vem de memória, tanta gente que cruzou pelo nosso caminho, tanta gente que marcou e que segue com a gente para sempre. Enfim, obrigada.

ANEXO D - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Antonio Guedes

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 24/10/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através de e-mail.

Tema: O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

4ª Entrevista: 24/10/2021

MF - SOBRE LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA

Em resposta a Sábado Magaldi, que lhe perguntava em que medida considerava a linguagem fundamental na sua obra, Nelson Rodrigues respondeu, simplesmente: “no próprio sentido da linguagem”. (LOPES P.113)

Depois da sua montagem de *Valsa N.6*, você escolhe *A Serpente*, última peça de Nelson, para transpor para a cena sua ideia do Teatro como Experiência de Linguagem. Angela Leite Lopes, em seu livro “Nelson Rodrigues: Trágico então Moderno” defende que há nas peças de Nelson, uma visão da teatralidade, que representa “uma busca de autonomia do teatro como mundo próprio, linguagem e experiências específicas”. E diz ainda que a questão central de sua obra é uma experiência artística e teatral como experiência humana, social e política original. (LOPES, P.35) No programa da montagem de Teresópolis, você diz que a criação cênica deve ser o espaço de pensamento sobre o mundo e sobre as relações humanas. E confessa que a experiência do teatro pode nos proporcionar uma leitura sobre aquilo que somos. Uma leitura QUE NADA MAIS É DO QUE uma experiência de linguagem.

Foi essa ideia de experiência como linguagem que o fez montar *A Serpente* após a *Valsa N.6*?

AG - Não conhecia aquela resposta de Nelson à pergunta de Sábato. É por esse tipo de abordagem sobre sua própria obra que Nelson desmente aqueles que acham que teoriza-se sobre um Nelson que não existiu; que alguns acadêmicos trazem muita filosofia para onde só havia observação do mundo. Mas em suas peças – diferentemente dos contos – o mundo rodriguiano é um mundo essencialmente teatral. Isso equivale dizer que é um mundo que se revela como linguagem.

A Ângela (Leite Lopes) usa uma passagem de *Doroteia* para falar de linguagem e de tragédia. É quando D. Flavia revela que Das dores não existe porque nasceu de 5 meses e morta. Ao que Das Dores responde: (espantada) Nasci de cinco meses... (desesperada) Então este gesto... (esboça, no ar, um movimento com a mão) Não tenho mão para fazê-lo? Um personagem que não existe descobre que não existe dizendo, surpresa, que não existe; que gesticula dizendo que não tem mãos para gesticular. Essa passagem é a própria resposta de Nelson.

Da mesma forma, Sônia, da *Valsa (N.6)*, não existe. Ela está morta. Em cena, temos apenas a possibilidade de haver alguém... e percebemos essa possibilidade a partir das falas de Sônia cujo sentido mistura realidade, lembrança e invenção.

Mas *A Serpente* pra mim era uma experiência de linguagem cênica, para além das palavras. Eu percebia que ao compor as falas dos personagens com frases curtas, Nelson imprimia uma velocidade, uma sensação de ansiedade, uma nervosidade que eu precisava de alguma forma imprimir também na cena. É uma questão de linguagem, mas que não se limitava às palavras. Daí o Piazzolla que toca insistentemente durante todo o espetáculo sob o texto. As passagens de cena sempre corridas. A exploração das frases curtas que davam velocidade aos diálogos. Já vi montagens da *Serpente* com 1h20... a nossa tinha 50 minutos. Sem nenhum corte... Ou seja: Ainda que a abordagem da experiência da linguagem não estivesse exclusivamente ligada às palavras, a busca ali era para expandir a experiência para a música, o movimento e ritmo das falas.

MF - SOBRE O DESTINO TRÁGICO

A Filosofia diria que a tragédia, hoje, é impossível. Angela Leite Lopes em seu livro sobre o autor de *A Serpente*, diz que o trágico se define como o desenrolar de um conflito insolúvel e que a filosofia teria o poder de resolver esse conflito, por isso a impossibilidade da tragédia nos tempos atuais. (LOPES, p.127) O trágico, continua Angela, se inscreve numa ordem específica: a do homem entregue à fatalidade de um destino que lhe é imposto pelos deuses e diante do qual é impotente. (LOPES, p. 128) Esse destino, se define, como você diz em seu artigo “Sobre tragédia... afinal, são tragédias”, é aquilo sobre o qual o homem não tem qualquer ingerência. “É a trajetória que os deuses determinaram para o personagem”. E continua “Quando Nelson Rodrigues diz que sua peça é uma tragédia, ele está propondo um diálogo com uma certa dimensão temporal” (GUEDES, P. 13.)

No caso das tragédias cariocas, o destino surge como desejo ou paixão. No caso de *A Serpente*, a paixão ou o desejo aparecem em estado bruto. Ninguém escapa ao seu desejo. O ato de Guida ao conceder uma noite de amor com Paulo para a irmã desencadeia um movimento que só cessará em sua morte. Ou como diz Sábado Magaldi: a tragédia carioca se manifesta na violência da paixão desencadeada, até o assassinio final. (MAGALDI, p.180)

A pesquisa sobre o trágico também sempre interessou ao Pequeno Gesto. De que forma esse desejo de montar uma tragédia (só concretizada com a montagem de *Medéia*) foi fundamental para a escolha de uma tragédia carioca?

AG - Desde muito cedo eu perseguia uma tentativa de construir uma ideia do trágico. Minha primeira encenação, *O Olhar de Orfeu*, já trazia essa busca. A peça trabalhava sobre a ideia de perda. Não uma perda qualquer, mas uma perda irremediável como o que acontece com Orfeu ao perder Eurídice. Ainda quando trabalhei o Ibsen, a impossibilidade de reconciliação entre os protagonistas de novo trazia a ideia de perda de um sentimento que houve no passado, mas que não tem como ser recuperado. Acho que a perda é o núcleo de uma ideia do trágico. Da perda que leva à desapareição, à morte. Uma morte nem sempre física.

Dois autores foram muito importantes para minha compreensão da tragédia ligada à linguagem. Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet, que escreveram *Mito e*

tragédia na Grécia Antiga, demonstram em um capítulo surpreendente como o poeta grego joga com a imprecisão das palavras, com a ambiguidade dos sentidos e com a sonoridade. As palavras não estão a serviço da fábula. Elas são uma estrutura que produz o efeito trágico. O outro autor é Walter Benjamin que em algum lugar diz que “a tragédia é um fato linguístico”. A partir dessa compreensão comecei a me sentir mais preparado para encarar uma tragédia grega. Mas não sem antes experimentar essa ideia do trágico em outros autores mais próximos como Pirandello e o próprio Nelson.

MF - SOBRE A PALAVRA E A CONCRETUDE DA CENA

Sua primeira experiência com Nelson é a montagem de *Valsa N.6*. uma peça que Sábado Magaldi diz ter o estatuto de obra de vanguarda. Sábado diz que na *Valsa* não importam a luz, o cenário, o tempo e o espaço. A peça repousa sobre a palavra, trabalhada dramaticamente.

Uma palavra que revela uma construção, por assim dizer. Você diz que quando comprou o direito de montagem de *A Serpente*, o Nelsinho Rodrigues pediu para que você não mexesse nas falas pois, segundo ele, seu pai havia passado muito tempo para escolher aquelas palavras.

Lembro de você nos ensaios, pedindo para nós, atores, atentarmos para a exatidão das falas. Dá Fátima anotando cada “caco” fora de hora e nos chamando a atenção. “Nelson não permite que o ator acrescente um “que” ou um “mas”, como às vezes se faz depois de reticências. Nelson constrói uma fala muito precisa, uma fala para ser dita exatamente desta maneira. As rubricas dão o sentido da interrupção. (...) Essa escrita é uma partitura”. (GUEDES, P.387)

Angela Leite Lopes diz em entrevista para Fátima Saadi (Folhetim 29), que há uma relação entre o trabalho de Nelson Rodrigues e Novarina: ambos acreditam que o foco do teatro está na sua estrutura e não em algo que o teatro possa expressar. (p.363)

A palavra para Nelson serve como elemento concreto para a cena, assim como a palavra é a matéria de Novarina. Em que medida os dois autores se aproximam pra você?

AG - Quando o Nelsinho me falou da construção das falas, não entendi imediatamente. Saí do encontro apenas decidido a obedecer. Mas mais tarde,

ao descobrir com Vernant e Vidal-Naquet como o poeta trágico compõe sua tragédia, pude entender com mais profundidade. Na tragédia as palavras têm não apenas um sentido, mas às vezes mais de um e, levando em consideração a falha natural no texto falado, a sonoridade de uma palavra pode soar como outra mudando ou ampliando o sentido. A partir daí não pude deixar de pensar na semelhança entre o nome de Sônia e a palavra sonho ou sonha. Um personagem impotente se chama Décio e um vigoroso se chama Paulo. Há claramente um sentido que está além (ou aquém) do sentido. É uma palavra que não está a serviço da história. Ela REVELA a história. Não apenas a contada, mas aquela que cai no palco como uma pedra.

Novarina trabalha as palavras com a mesma intenção. Ele diz que adora uma palavra alemã que significa ao mesmo tempo crepúsculo e alvorecer. No francês, ele adora usar a palavra PERSONE que significa alguém e ninguém. Sem contar que Novarina gosta de eventualmente inserir um neologismo no meio de uma frase que já não fazia mesmo muito sentido. Ele diz que o ator não deve perseguir o sentido das palavras, mas seguir seu ritmo. Não deve buscar a intenção do personagem, mas a intensidade na relação com as palavras.

Ambos, Nelson e Novarina, jogam com as palavras de uma forma concreta, material. A estrutura de *O Beijo no Asfalto* – peça que tenho muita vontade de encenar um dia – é um primor na medida em que ele efetivamente constrói uma partitura musical. Com interrupções das frases com ponto final e não com reticências... é uma partitura escrita. Se o ator seguir a pontuação, não tem como errar...

Quando a Ângela fala que o foco do teatro está na estrutura e não em algo que o teatro possa expressar é muito importante. Porque o teatro não é um lugar para ensinar coisas. Claro, aprende-se muito no teatro, mas não é para dizer coisas que faço teatro. Não sei mais do que o público. Qualquer público. Não tenho nada para dizer. Mas tenho um jogo para propor. E nesse jogo, eu não sou dono do sentido. Este, se houver, será construído pelo espectador. Um dia, numa entrevista, o entrevistador queria encerrar com uma fala bonita e me perguntou o que minha obra queria dizer. Eu fiquei aturdido... e disse que não era pastor pra ter o que dizer... (risos)... tenho mais perguntas para fazer do que verdades para dizer. Pensar a cena como linguagem concreta é passar ao largo dessa “sabedoria” pretenciosa de ter o que dizer.

MF - SOBRE A MODERNIDADE e TEATRALIDADE

Vestido de Noiva é a peça que insere o teatro brasileiro na modernidade. Angela em seu livro diz que “Nelson Rodrigues (...) tornou-se autor de um tema único: as paixões da carne e da alma. O amor, o sexo, o pecado, a morte, o desejo, o desejo da morte – obsessões. (LOPES, p. 57)

É interessante notar como em *A Serpente*, última peça de Nelson, todos esses temas estão presentes: o amor de Guida pela irmã; o sexo pleno (o único isento de culpa) de Décio e a Crioula, o desejo da morte de Guida, o pecado de Lígia e Paulo.

Em seu artigo sobre a “Precisão das Falas e a concretude cênica”, (FOLHETIM 29) você defende a modernidade no teatro como um contraponto ao lugar da simulação da imagem do mundo evocado pelo naturalismo. E diz da “questão da teatralidade que pensa a cena não como um espaço de representação da realidade, mas como um espaço que se mostra com uma realidade própria. (GUEDES, p.384)

Se em *Vestido de Noiva* essa modernidade se apresenta na própria estrutura em 3 planos da peça, em *A Serpente*, ela está inserida na própria narrativa. São personagens que saem da cena para se confessar para a plateia, o que Nelson chamava de “monólogo interior aos gritos”. E também a velocidade da peça, forjada pelos diálogos curtos, pelas cenas curtas, tudo isso mostra o quanto Nelson trabalhou a narrativa, numa enorme capacidade de síntese. Sábato Magaldi diz que não se lembra de outra obra que tenha sido tão trabalhada pelo autor e que é testemunha de que Nelson fez ao menos três versões de *A Serpente*.

Você diz que é a estrutura de *A Serpente* que “revela uma certa urgência, uma ansiedade latente, que não se localiza em nenhum personagem isolado, mas na peça como um todo. A história não fala dessa velocidade, é a estrutura que a realiza” (GUEDES, p. 394)

Até que ponto essa síntese, essa estrutura elaborada por Nelson foi determinante para a escolha do último texto de Nelson pra você?

AG - Acho que já falei disso numa pergunta anterior. Poderia acrescentar uma fala do Nelson à ideia de que a cena não é o lugar da reprodução do mundo.

Está no Teatro desagradável. Acusado de ter criado Ismael um personagem que não existe em lugar nenhum, Nelson responde que é claro que não existe. Ele foi criado para existir exclusivamente no palco. Ali Ismael encontra sua realidade que é cênica. Pirandello explicita essa ideia de autenticidade da cena no *Seis Personagens...*

MF - SOBRE O IMPACTO ORIGINAL DE KANTOR

“O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora”. (RODRIGUES, P.297)

Angela Leite Lopes diz que “os personagens de Nelson Rodrigues são desenfreadamente apaixonados. Mas o que se vê no palco é o desenrolar de uma experiência específica da paixão (ou de qualquer outro aspecto da vida) que só é dada pelo teatro”. (LOPES, p. 42)

Sobre a força da palavra no texto de Nelson, Angela diz que “Se nos debruçamos sobre a substância concreta de um texto dramático, encontramos aí a construção de uma linguagem específica. Palavras, em suma, que não estão ali para dizer uma ideia, mas que são elas mesmas ideias (...) O ato de nomear parece reger o mundo. O ato de nomear tomado ao pé da letra, no teatro, revela uma certa experiência originária do mundo”. (LOPES, p. 96)

Isso nos remete a Kantor, que dizia que é nossa obrigação, dos que fazemos teatro, de fazer renascer o impacto original do surgimento do primeiro ator – àquele que se desloca de outros e tem o poder da palavra. De uma palavra que provoca uma experiência estranha. “No momento em que o homem se destaca da comunidade, ele se torna outro homem, um homem outro, um estranho (...) É este movimento que impulsiona a obra de Nelson Rodrigues. O personagem de Nelson Rodrigues é esse homem – esse estranho – que se encontra no limiar de uma experiência única e primeira: o teatro”. (LOPES, p.192)

Angela diz que “quando a tragédia opera o questionamento de um estado de linguagem, ela se reporta ao próprio movimento que permite que a linguagem se desenrole”. (LOPES, p. 190)

Isso nos remete a Blanchot que diz que a narrativa não é o relato de um acontecimento, mas precisamente esse acontecimento.

Você concorda que o texto de Nelson tem essa capacidade de instaurar uma nova realidade e de causar um estranhamento ao espectador que remete a este momento original do teatro?

AG - Sim. O exemplo do Ismael que só existe em cena é a explicitação dessa ideia. As peças de Nelson são um convite ao espectador para que ele penetre nos domínios de um lugar que é essencialmente teatral. *Álbum de família* tem aquela atmosfera soturna na qual o “pecado” persegue a todos. *O beijo no asfalto* cria um pesadelo no qual Arandir se enreda movido pelo impulso de beijar alguém que está morrendo. Não são personagens tirados da vida. Mas são personagens que nos dão a sensação de que os vemos pela primeira vez, mas já os conhecíamos. É originário na medida em que nasce para nós no momento da cena. Brota no palco.

MF - SOBRE O CENÁRIO

Em seu artigo *Teatro Desagradável*, Nelson diz que os críticos o acusavam de ser como um Picasso ou um Portinari, como se isso fosse uma injúria. De fato, a estrutura que Nelson propõe em *Vestido de Noiva* é por poucos compreendida: “Eu me propus a uma tentativa que há muito me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente.” (RODRIGUES, FOLHETIM N.7 p.7)

Já em seu artigo sobre “A Precisão das falas e a concretude cênica”, ao falar sobre a modernidade, você cita Brecht e faz um paralelo nas artes plásticas também citando Picasso, sobre a necessidade do artista de “abarcá-la figura em todas as suas dimensões, de dar conta do que a perspectiva linear não dava: expor todas as faces de uma figura” (GUEDES, p.385)

Dóris Rollemberg, cenógrafa de *A Serpente* e das peças do *Pequeno Gesto*, em seu artigo “A cenografia além do espaço e do tempo. O teatro de dimensões adicionais” defende que “o estudo da cenografia hoje deve ultrapassar a tridimensionalidade do espaço da cena, incorporando a quarta dimensão, o tempo, gerado por sua utilização, seu funcionamento a partir dos deslocamentos do ator no espaço, deve trabalhar a multiplicação de focos de observação do espectador, para quem a encenação é criada”.

Para ilustrar isso, ele também se remete à Picasso. “Como se as pinturas de Picasso rejeitassem a perspectiva e, as faces de mulheres vistas simultaneamente de vários pontos de vistas, e não de um único, parecem ter sido pintadas por alguém na quarta dimensão, capaz de ver todas as perspectivas ao mesmo tempo.

O cenário desenhado por Dóris para a sua montagem aponta para um único signo – uma janela esticada sobre um pano vermelho – que se instala na cena como um elemento concreto, aberto à leitura do espectador e serve de suporte para os deslocamentos do ator.

De que modo se deu essa elaboração do cenário junto com Dóris? E de que forma ele dialoga com essa modernidade de Nelson pra você?

AG - Trabalho com Doris desde o início. O cenário de *O Olhar de Orfeu* já era dela. Temos uma enorme afinidade na hora de pensar o espaço. Doris foge da tentação (para alguns) de ilustrar a encenação com o espaço. Ela procura uma outra dimensão do espetáculo para propor o espaço. Lembro que no início das nossas conversas sobre *A serpente*, eu propus um ponto de partida: uma grande cama com cordas que lembrariam um ringue de boxe. Claro que ela achou a ideia uma merda... muito ilustrativo. E fomos avançando, limpando a ideia, simplificando, procurando encontrar a forma adequada à montagem. Não abrimos mão de um espaço único: a cama se tornou o trapézio vermelho no chão e o elemento através do qual a tragédia iria se realizar, a janela, ficaria em evidência durante todo o tempo do espetáculo. Como um spoiler que finge não ser.

Justamente por não ceder à tentação de construir dois quartos contíguos, por não criar uma área exterior para a realização de apenas uma cena – o encontro furtivo de Paulo e Lígia – justamente por pensar o palco como lugar não de ilustração, mas de potencialização dos sentidos é que esse cenário dialoga perfeitamente com a modernidade de Nelson. Não é cubista porque não se inspirou em Picasso, mas se beneficiou das ideias do pintor e de muitos outros modernistas.

Uma observação interessante: Nelson não propõe uma cenografia no texto. Deixa essa tarefa para a encenação e para a cenografia. Ocupa-se exclusivamente das palavras.

MF - SOBRE A MONTAGEM DE TERESÓPOLIS

A montagem de Teresópolis surgiu a partir de uma oficina de teatro proposta por Liliane Xavier, que trabalhava na coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura de Teresópolis, na década de 90. Liliane me conta que se interessou pelo Pequeno Gesto porque buscava um grupo que ancorasse suas montagens em uma pesquisa. A montagem de Teresópolis ocorre após o fim dessa oficina (que durou dez meses) e guarda algumas características distintas da montagem carioca, que estreou no Museu da República. Você diz no programa da peça que a montagem de *A Serpente* significava um retorno a uma maneira de contar. “Uma maneira onde a forma que os atores assumem em cena amplia o sentido, oferece outros significados para estes indivíduos no palco”. (GUEDES, programa de *A Serpente*)

Uma dessas características diz respeito a ações dos atores, que não paravam em cena, estando sempre com os pés em movimento. Você diz no programa que é como se a paixão tirasse o chão de nossos pés. E que é sobre esse chão instável que os personagens atravessam a história: “suas pernas não param porque o chão não pra de se mover.

Este movimento dos pés ficou em Teresópolis e não se incorporou à montagem carioca. Outro elemento que estreou em Teresópolis, se manteve na estreia carioca e depois desapareceu eram as bacias do cenário. Quatro bacias cheias d’água que ficavam dispostas nos quatro pontos do pano que estabelecia o espaço cênico. Ao sair do pano, os atores não iam para a coxia, mas ficavam (fora da cena) lavando-se. “O frenesi da cena é contemplado com placidez pelos atores em suas bacias” (SAADI, programa da peça)

Por que essas ideias não foram levadas adiante? Em quanto tempo a montagem de Teresópolis foi levantada? Qual a frequência dos ensaios?

AG - Eu realmente não me lembro quanto tempo durou o processo de montagem. Foi longo porque a frequência dos ensaios era muito pequena. Eu ia para Teresópolis no sábado, ensaiávamos à tarde e no domingo pela manhã e eu voltava para o Rio após o ensaio. Gosto de ensaiar dessa forma: por um longo período, mas com encontros breves que vão se ampliando ao longo do processo. Ana Kfoury também gosta desse método e foi assim que trabalhamos juntos em

dois monólogos: *O Animal do Tempo*, de Novarina foram uns 8 meses de ensaios e *Primeiro Amor* que também foi por aí... talvez um pouco menos.

Foi um grande prazer conduzir esse processo porque eu voltava a experimentar uma movimentação específica, estranha. E levamos a sério essa proposta experimental. Quando trouxe a montagem para o Rio, comecei a questionar a estranheza dos movimentos dos pés. Achei que a atenção da plateia ficaria mais na busca do motivo que levava os personagens a ficarem quicando do que para o resto da cena. Comecei a achar que não acrescentava nada ao espetáculo, ao contrário, desviava a atenção. Então tirei. É um amadurecimento da pesquisa. Com relação às bacias, eu tinha uma ideia de que os personagens ficavam o tempo todo tentando limpar uma culpa, um pecado, que estava entranhado no corpo. E fizemos a primeira temporada ainda assim... ao ar livre com o elenco, às vezes, tremendo de frio... Então, iríamos para uma segunda temporada no Glauce Rocha. Lá, eu precisaria dar um jeito de não encharcar o palco todo dia. E comecei a fazer o que fiz com os pés: pensei na real necessidade de manter essa ideia. Comecei a achá-la um pouco como a ideia inicial do cenário, a cama. Era uma ilustração de uma culpa que já estava presente nos diálogos e na movimentação ansiosa da marcação. Então cortei também. Isso facilitou muito nossas viagens. Esse foi o espetáculo do Pequeno Gesto que mais viajou. Depois desses cortes, mesmo quando retomamos o espetáculo 12 anos depois para integrar a homenagem da Funarte ao centenário de Nelson e para ir a Portugal, fizemos um primeiro ensaio no qual eu estava um pouco tenso... não tinha certeza de que eu aprovaria ainda a movimentação do espetáculo. Pois não mudamos nem uma vírgula. Só os figurinos das atrizes que, afinal, já maduras com o passar do tempo, não ficariam bem naqueles vestidinhos de menina.

MF – Mas a estrutura da peça, toda a sua movimentação, tinha um porquê de ser. Era uma peça muito desenhada, cada movimento era minuciosamente construído, quase uma dança. Como isso dialoga com o texto de *A Serpente*?

AG - Nelson trabalha, nos diálogos de *A Serpente*, uma fala que, imediatamente, identificamos com a fala cotidiana. Entretanto, a exemplo das falas de *O beijo no asfalto*, é uma fala absolutamente construída. Para além do sentido, o jogo entre os personagens acaba sendo pautado pelo ritmo. São falas curtas, palavras

escolhidas. Esse trabalho resulta no que eu chamaria de uma fala construída que não revela imediatamente seu caráter artificial.

Eu quis trazer essa ideia para a movimentação dos atores. Trabalhei na fala uma certa urgência, uma certa ansiedade, pedindo aos atores para não correrem com suas falas, mas para que o próximo ator inicie sua fala colada no final da fala anterior. Sem pausa – salvo onde definirmos que haveria ali uma pausa. E nos movimentos, buscamos desenhos coreografados. Um pouco artificiais. Buscando tornar aquela partitura textual em um espetáculo essencialmente teatral. Para cada cena marcada eu levava para o ensaio o desenho que cada ator faria em cena. Uma diagonal, um círculo, uma corrida até o proscênio, as duas irmãs girando no centro, uma de frente para a outra, quase avançando uma contra a outra. Depois de aprendidos os movimentos, buscávamos ajustar as falas às movimentações – que já foram criadas prevendo as falas, claro. Nesse ajuste, encontrávamos a medida exata da intensidade da fala e da movimentação.

Eu não gostava muito, mas algumas pessoas consideravam o espetáculo um trabalho de teatro-dança. Não concordo. É teatro que tem uma característica especial na movimentação.

Na montagem do Rio, pouca coisa foi ajustada, mas houve ajustes à qualidade de movimento dos atores.

ANEXO E - O Processo Criativo do TEATRO DO PEQUENO GESTO

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistada: Fátima Saadi e Doris Rollemberg

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 07/12/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através de *live* no aplicativo ZOOM.

Tema: O Processo Criativo do TEATRO DO PEQUENO GESTO.

5ª. Entrevista: 07/12/2021

MF - Eu vou começar esse papo falando sobre essa parceria. Vamos lá. Eu acredito que o Pequeno Gesto se estabeleceu muito em cima de quatro pilares: a direção do Antônio Guedes, o trabalho de *dramaturg* da Fátima, a composição do cenário da Doris Rollemberg e desenho de luz do Binho Scheafer. Sendo que o Binho veio depois, com *A Serpente*. Principalmente, são esses os quatro pilares. Eu não lembro de nunca ter participado de uma primeira leitura do Pequeno Gesto sem que já tivesse um esboço do cenário da Doris, uma ideia do cenário da Doris, já vinha meio que pronto para gente como ator. Quando a gente chegava para ler o texto, você já tinha muito encaminhado toda uma proposta de encenação, uma proposta de cenário, uma proposta de linguagem para aqueles textos... (praticamente em todas as peças do Pequeno Gesto teve essa equipe que trabalhou previamente, com poucas exceções, como *A Navalha*, por exemplo) E eu queria que vocês falassem um pouco dessa parceria e desse processo de criação, de como vocês estabelecem.

DR: Posso começar, Fátima?

FS: Até prefiro.

DR: É interessante que a gente tenha conversado antes sobre essa pré-Companhia, esse começo do começo, porque eu acho que realmente tudo começou ali, meio sem saber que estávamos começando. Eu acho que era um início da nossa carreira. Éramos recém saídos da escola ainda. Enfim. Eu acho, Marcos, que tem uma coisa bacana - e isso até a minha dissertação de mestrado - eu acho que qualquer processo, para construção da cena, ele parte de um espaço anterior, um espaço prévio que é a construção de uma relação entre o encenador e o cenógrafo. A Fátima estava na minha banca. É óbvio que a minha dissertação não é boa, eu também não estava preparada, mas eu acho que eu estava ali já construindo uma ideia que eu percebo - e que eu acredito muito - que é essa construção prévia, mesmo antes do projeto cenográfico. Estou falando de uma relação de parceria, de entendimento de linguagem, entendimento de um pensamento, de uma proposta do que é fazer teatro. Por isso que eu acredito ainda, apesar de tudo, no trabalho de Companhia, porque tem essa questão de continuidade, tem um... entendimento. Você falou muito da gente, desse núcleo de criação com o Binho. Eu acho que é aí que a gente vai construindo, na verdade, uma forma de trabalhar, não só um processo de trabalho, processo de produção de pensamento e tal, mas vai construindo uma identidade, mesmo quando a gente tá fora desse núcleo, mesmo quando a gente tá fora desse lugar. Então, eu participo de alguns outros trabalhos assim, com o João Batista, por exemplo, e eu acho... Eu acho que a cena ela é antevista - até falei isso no doutorado - por essa relação ente encenador e cenógrafo. Essa antevisão da cena acontece nesse momento da criação do projeto da cenografia, porque o projeto da cenografia é, antes de mais nada, um projeto de espacialidade, de uso, de ocupação do espaço, da cena. Então, essa antevisão do que será, (óbvio que há a chegada de todos os outros criadores da cena, os atores da cena, os atores), mas geralmente nasce desse pequeno núcleo. Geralmente nasce dessa relação ainda sem chegar tão diretamente e vai chegando um pouco depois o iluminador, até mesmo o figurinista, o que no Pequeno Gesto tem uma variação muito grande. Mas em outras situações eu percebo também que esse pequeno núcleo, esse pequeno encontro, e o grande diferencial dentro do Pequeno Gesto é que dentro desse pequeno início da

construção da cena, da espacialidade da cena, existe a Fátima (Saadi), existe a figura que é rara, pelo menos nas encenações que eu participei - já são trinta e sete anos - da figura do dramaturgista ou o *dramatur*. Então, eu acho que é interessante, Marcos, quando a gente tem essa possibilidade de construção anterior de um pensamento para pensar o espaço, para antever essa cena que está construída, que vai ser construída, mas já tem um esboço, uma indicação, uma proposta. E o Tuninho é bom nisso porque ele tem uma relação muito estreita... muito disposto a pensar, a trabalhar a relação espacial, a relação do uso do espaço, não tanto como uma ideia de cenografia ainda, no sentido mais conhecido da palavra, mas principalmente a ideia da espacialidade. Então, o Tuninho tem essa disposição, esse interesse, essa relação que a gente foi construindo ao longo dos anos. E eu acho interessante quando a gente chega com o projeto e vê que essa ocupação antevista acontece, mas ela também nos surpreende com a sala de ensaio, com a chegada dos atores e que passa a ser um convívio, uma coabitação, então, é um momento muito bacana, porque esse espaço parece que vai ganhando outros usos, né?

FS: Sobre o meu trabalho, eu acho que ele também... A parceria com o Tuninho começou nessa pré-história, porque - não sei se alguém recuperou isso, mas vou recuperar brevemente - a Ângela Leite Lopes trabalhava no Fórum de Ciências e Cultura, no setor de teatro, em um projeto integrado que se chamava "Projeto transdisciplinar de estudos avançados", a ideia era assim, as iniciais não tinham muito a ver com o nome fantasia que se criou. Mas, enfim, ela convidou o Tuninho para montar lá o que depois foi o *Orfeu* em duas partes, *O Esboço do olhar de Orfeu* e *O Olhar de Orfeu*.

MF: O Tuninho ainda era um aluno, né? Nessa época, ele estava se formando.

FS: Acho que ele já tinha se formado. Ou não, ainda estava pendente, era a última montagem na Unirio, depois tem que ver as datas com ele, não sei dizer bem precisamente. E aí, Tuninho decidiu me convidar. Como eu conheci Tuninho: primeiro, ele era meu aluno em história do teatro lá na Unirio, mas basicamente o que nos uniu - e o que me uniu às outras pessoas ao longa da vida de profissão - foi que eu fui uma das primeiras professoras de teoria a

acompanhar montagens. Então, meus alunos de teoria acompanhavam as montagens dos meus alunos diretores, mas eu não deixava tudo na mão dos alunos e abandonava, eu ia nos ensaios e, basicamente, eu também mexia nas traduções, quando os alunos precisavam. Então, foi assim que estreitei minha relação, por exemplo, com o Sidney Cruz. Por isso, não exatamente pelo projeto da escola, que comecei a traduzir do francês por obra de Luiz Antônio Pilar. Eu nunca vou poder escrever minhas memórias sem mencionar Luiz Antônio Pilar, pediu para eu traduzir "Os negros" do Genet,- que hoje eu acho que, se eu traduzisse, traduziria para "Os pretos", nem sei, teria que ver. Na época coloquei "Os negros". Eu falei: "Não vou saber traduzir", ele falou "Vai, vai, sim"; eu falei "eu traduzo, mas você vai arranjar uma revisora do francês porque eu não fico segura o suficiente para fazer isso sozinha". E aí, ele arranjou uma revisora maravilhosa, Celina Moreira de Melo, que me ensinou muita coisa de tradução e que também me disse que eu não tinha talento nenhum. Eu fiquei arrasada, ela me disse que eu não tinha talento poético nenhum. Não ia ficar brigando por causa disso, ela provavelmente tem razão. Mas, enfim, comecei a trabalhar por esse viés das traduções. Muito interessante como cada um põe a seu serviço e a serviço dos seus projetos as habilidades que tem. Então, as habilidades que eu tinha eram essas: a vontade de trabalhar no teatro, a curiosidade de ir, ver, de me expor mesmo com medo, mesmo insegura numa função nova, não sabia exatamente o que era, isso foi ficando mais claro ao longo do tempo. Então, Angela (Leite Lopes) convida o Tuninho para fazer um projeto, Tuninho me convida para fazer a assessoria teórica e o Alberto Tibaji, que escreveu o texto da peça que a gente ia montar, já tinha ideia que seria *Orfeu*, e convida Angela. Assim, se formou uma equipe dupla. Antônio na direção, eu e Angela na dramaturgia e Alberto e Cristine Lopes no texto, depois a Cristine saiu e o Alberto escreveu o texto sozinho. Então, ali começamos com essa mesma coisa: discutir os conceitos, ler os textos, eu muito perdida ainda. E assistia-se aos ensaios. E aí, nessa coisa de assistir os ensaios e todas as reuniões de produção, ou quase todas, eu fui começando a entender como as redes se formavam, como os trabalhos iam ganhando corpo. Reuniões com a Doris, reuniões com os músicos, reuniões com os atores e cada equipe trabalhava independente uma da outra e, na sexta-feira, todo mundo se encontrava. E, para mal dos meus pecados, quase todas as sextas, Clarice tinha dores de dente, tinha que levar ela no dentista. Eu

já não tinha mais cara de tanta vergonha de que eu tinha que faltar, o que eu ia fazer? E aí, os trabalhos foram se ajudando, e aí, essa perspectiva - como diz a Doris - da importância do espaço, da importância do conceito; antes até da importância do espaço, há um conceito que nos abriga a todos e que vai se manifestando em cada uma das áreas, a primeira dela - sem dúvida - é o espaço, é a coisa que a gente primeiro pensa, como vai ser isso? E, no caso do Fórum foi uma luta, primeiro a gente fez na capela e o cenário da Doris era muito bonito. Eram tapetes, passarelas de uma espécie de um brilho que o próprio contrarregra montava e desmontava. Mas, quando a gente foi para o pátio interno, aquilo foi uma loucura porque a concorrência era um céu estrelado com as árvores todas, distância porque os espectadores ficavam no alto, porque o prédio tem um pé direito muito alto e tem espectadores que ficavam num primeiro andar, no segundo e no teatro de arena, era uma espécie de plataforma...

DR: Eram passarelas, né.

FS: Passarelas, dessa vez, construídas em madeira. Então, assim, essa parceria não só com o Tuninho, mas com toda a equipe, eu acho que é a coisa mais rica do trabalho do dramaturgista. No caso, volto a dizer, o que eu posso oferecer, desde o início é: ou a tradução ou a adaptação; e sempre a discussão de conceito, mas tem um trabalho que eu gosto muito de fazer com a língua, seja com a tradução, seja com a adaptação do texto para embocadura dos atores. E a ideia, o conceito básico é fundamental porque, entre três sinônimos, eu acabo escolhendo uma palavra a partir da ideia que a gente quer construir e transmitir. Então, isso é uma coisa importante nesse primeiro momento. Quando a gente chega na leitura já com a equipe com um todo, efetivamente o conceito, que pode ser simplesmente o motivo pelo qual tivemos vontade de fazer aquele espetáculo, de trabalhar aquele texto, de construir um texto novo, seja o que for, mas isso já tá dado. Quando a equipe inteira se une, o Tuninho já conversou, provavelmente com a Doris, provavelmente com o Binho... com o figurinista. Mas, basicamente, com a Doris. Com certeza com a Doris e comigo.

DR: Tem uma coisa também, Fátima, que você não falou, mas que eu acho que é importante. A função da Fátima ou a presença da Fátima, melhor dizendo, eu

acho vai além dessa questão da dramaturgia, da palavra ou eventualmente de uma tradução e tal. Eu acho que tem duas coisas importantíssimas na presença da Fátima nessas reuniões. Primeiro, é que ela tem uma capacidade de organização, de coordenação desses pensamentos que estão ali naquele momento em *brainstorming* ou ainda nesse momento de jogar conversa fora. Então, a Fátima, naquele caderninho minúsculo, vai organizando esses pensamentos de todos. E uma outra função, uma outra presença também que é importante nessas reuniões da Fátima, é uma capacidade de provocar, de provocadora, de levantar bola, de incentivar ou de promover uma provocação mesmo, uma proposição, que sempre é interessante, porque nos dá a possibilidade de estar não só atentos, mas de querer responder - mesmo que não seja naquele momento - aquela provocação. Então, eu acho que essas duas funções se somam as outras que a Fátima acabou de falar.

FS: Eu queria complementar um pouco que, no início, ficava muita insegura, porque eu achava - não sei por que diabos - que eu tinha que saber como o processo ia se desenvolver. Ou seja, o que Tuninho ia dizer a cada ator, a cada momento. E óbvio que não era isso. Como eu poderia saber o que estava na cabeça dos outros? Não só com ele, quando trabalhei com Angela também... Eu ficava achando que eu era insuficiente porque eu não sabia isso. Mas, na verdade, a ideia do que é o trabalho do dramaturgista, ia amadurecendo. No início... eu fiz vários trabalhos com cenas cariocas que é um projeto da Rio Arte nas praças do Rio de Janeiro e, ali, eu trabalhei com diretores Luís Antônio Martinez Corrêa, Domingos Oliveira, Bia Lessa que me pediam basicamente o que eu chamo de secretaria teatral: eu era uma ponte entre a biblioteca, a pesquisa e os atores, a equipe como um todo. Só quando comecei a trabalhar com Tuninho e com a nossa equipe, que depois virou a equipe do Pequeno Gesto, que eu percebi que minha interferência ia se dar sobre a cena, porque quando a gente discute o conceito e acompanha o desenvolvimento desse conceito em cada uma das áreas, espaço, figurino, luz, atuação, música, seja o que for... vídeo, o que houver, a gente vai vendo o conceito em ação e vai conseguindo podar o que não está de acordo ou até incorporar coisas que a gente não imaginava que poderiam surgir e que enriquecem muitíssimo nosso trabalho. Então, quando a gente viu o trabalho no *Orfeu*, realmente... eu olhei

aquilo e falei: "as ideias que nós discutimos estão em cena". Então, isso foi muito, muito interessante para mim. Eu fico pensando, o amadurecer. Agradeço a Doris por essas observações tão elogiosas. Eu, realmente, procuro ter clareza nas ideias. Às vezes, falo bobagem, claro. Mas eu procuro sintetizar o que todo mundo vem trazendo à luz da ideia mestra da encenação.

MF: Você fala muito dessa história do... naquele artigo "A prática do dramaturg"²⁴⁶ e é logo no primeiro ou segundo Folhetim, você fala que foi a primeira vez que você viu (no Orfeu), seu trabalho realizado. Muito interessante isso.

FS: Para mim, foi um êxtase. Fiquei: "Meu Deus! Eu sou capaz!". Agora, eu já trabalhei de todos os modos. As pessoas me chamam, às vezes, para.... Por exemplo, eu trabalhei na Ópera de Fidelio, no Municipal, eu fui chamada, claro, porque eu tenho um olhar para a cena, mas porque eu sabia alemão. Mas foi uma coisa muito bonita também. Eu trabalhei um pouco a consistência da cena em relação à época, o autor, nem tanto ao conceito da encenação, porque eu não participei da criação desse conceito.

MF: Eu queria continuar fazendo uma pergunta para a Doris agora. Tuninho me contou que em uma das primeiras reuniões sobre o cenário de *A Serpente* que ele trouxe uma ideia de uma grande cama com cordas que lembrava um ringue de boxe e você achou essa ideia horrorosa.

DR: É tão horrorosa que eu nem me lembro disso.

MF: Mas entendeu, a partir do que ele trouxe, essa proposta de um espaço único, que seria um único elemento que a tragédia iria acontecer. Já o cenário de *Henrique IV...* são as peças que eu tô falando, tô falando da *Navalha*, do *Henrique* e da *Serpente*. No *Henrique*, você propôs uma grande escultura inspirada nas escadas. Eu queria que você falasse um pouco como chegou nesse elemento único de *A Serpente* e nessa ideia da escadaria de *Henrique IV*.

²⁴⁶ SAADI, Fátima. *A prática do dramaturg*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto nº 03.

DR: Eu me não me lembro dessa história. Provavelmente, eu apaguei porque também tem muito tempo, né?

MF: Era tão ruim que você apagou.

DR: Mas talvez ela tenha ficado, obviamente, com a proposta, com provocação do Tuninho, porque eu acho que o cenário de *A Serpente* tem um conceito que eu gosto muito de trabalhar sempre - ou quase sempre - que é a ideia da área de jogo do Brecht: tá dentro e tá fora, quem tá dentro de uma área delimitada está em jogo. Então, eu acho que isso talvez tenha sido uma das questões porque tinha um desenho de movimento muito determinado, muito dançado, coreografado pelo tango e porque vocês faziam mesmo quando estavam fora, estavam em cena, mas com outro corpo, com uma outra relação. E eu acho que tem uma coisa na *Serpente* que acho que é determinante, é que a gente precisa ter a janela. E a gente vive fugindo do realismo, de uma construção cenográfica de janela, porta, a gente nega muito isso. Mas ali precisava ter a janela. Então, eu acho que tem como pontos de partidas - não só essa ideia de uma área de jogo, porque já, desde o início, Tuninho já sabia que iria trabalhar com a direção de movimento, direção... uma espacialidade muito desenhada, muito marcada - e tem essa janela. Então, é uma grande cama, mas pode ser um chão e uma parede que engole, que abraça dentro dessa cor dramática, a moldura da janela é verde que é complementar, então, é marcar. É escolher marcar o quadro da janela. Então, eu acho que tem essa síntese - que é uma característica que eu sempre persigo - acho que tem essa questão da cama, da grande cama, ou da casa, chão e paredes, tem a dramaticidade do texto e de toda proposta da encenação que tá nesse sangue, nessa cor, nesse... que é muito dramático e muito teatro, né? Do vermelho. E eu acho que tem uma coisa também que é interessante pensar, é que tem “um fora” dessa janela que, lá no início eu não consegui realizar tanto por uma questão de execução. Que é ter, lá atrás, um indicativo do tempo. Da passagem do tempo dado pela janela que tem lá atrás, com a luz. Assim como tem o “dentro-fora” de uma área de jogo, da teatralidade do chão, marcado pelo chão, que é um trapézio no chão da lona, tem uma outra área - que eu acho que acabou sendo pouco explorada - que é o “fora do

apartamento”, o “fora da casa”. Então, assim, eu hoje pensaria mais sobre esse vão, essa abertura, não só pela necessidade do jogar, mas também do que tá lá atrás, do que tá fora desse apartamento.

MF: E o Henrique?

DR: O Henrique, eu acho que era uma brincadeira que eu e Tuninho conversávamos muito desse desequilíbrio do Henrique, desse falso desequilíbrio, e essa construção daquele castelinho que as irmãs fazem para ele viver nesse mundo construído. Então, a ideia era que tudo isso fosse, não só uma cenografia desequilibrada - ela não tem simetria, um lado é bastante diferente do outro, dos tecidos, dos candelabros, eles têm uma diferença grandes - a gente teve sorte de ter palcos grandes que foram pensados nessa ideia daquele nucleozinho ficar pequeno, ficar ridiculamente projetado. É um castelo construído falso, pequeno, ridículo no sentido que ele tem que subir, descer, subir, descer para ter essa ideia majestosa de um castelo que é ridículo, falso, pequenininho. Então, acho que é mais no sentido dessa escadaria, desse símbolo que a gente tem do castelo, de grandiosidade, de uma construção também, de uma construção no sentido de ser construído pelas irmãs em um lugar para que ele consiga realizar lá a... essa loucura, sei lá que nome.

MF: Essa narrativa que ele constrói no próprio discurso dele. Pegando esse gancho que você falou, queria fazer uma pergunta para a Fátima sobre o Henrique também que é sobre a questão dessa tensão entre realidade e ficção que vocês tanto falavam na época - e que, na época, eu não entendia muito bem. Eu achava que entendia, mas não entendia muito bem. Logicamente que a gente estava falando de uma teatralidade da cena, de uma concretude - uma palavra que vocês usam muito, "a concretude da cena". E vocês falam também que o que mais interessou na montagem do Pirandello foi a possibilidade de discutir o teatro a partir dessa irrecusável força de realidade, uma realidade inventada. Então, queria que você falasse um pouco dessa questão de realidade e ficção na trajetória do Pequeno Gesto e como isso desencadeou no *Henrique IV*.

FS: Olha, a gente sempre trabalhou com isso, sempre foi um mote até um certo ponto, até o *Henrique*. Primeiro, a gente trabalhou, por exemplo, no *Marinheiro* que é uma peça da pré-história, ela foi montada no momento que estava construindo a companhia. E ali toda a realidade é inventada pelo marinheiro que sonha e ele sonha com tanta minúcia a vida dele na ilha e antes da ilha que, no fim, ele não sabe o que viveu ou o que sonhou. Eu tô lendo agora o Fernando Pessoa, o livro do "Desassossego"- eu até pensei que você faria um belo espetáculo com trechos do livro do "Desassossego". São muitos fragmentos, são mais que quinhentos fragmentos. É uma coisa de bonito. E toda a vida desse personagem, que é o Bernardo Soares - que o Fernando Pessoa não considera um heterônimo dele, não sei bem o porquê - enfim, toda a vida dele é apenas imaginada. Ele é funcionário, ele cumpre horário, ele guarda livros, mas tudo que efetivamente importa para ele é o que ele imagina, porque ele escreve a noite, são os sentimentos sonhados, a vida mesmo dele ele desdenha. E aí, pegando o norte do Pirandello, a forma é o que é real, é aquilo que não passa, aquilo que não se degrada e o fluxo da vida é o que é precívél. Então, a gente começa por uma inversão que é poética, no nosso caso, cênica, porque a gente vai considerar que a verdadeira vida é o que a gente constrói na cena e o que estaca fora é o que está sujeito ao fluxo, ao perecimento, a passagem do tempo. Então, essa tensão entre a cena, que é concreta e que as ideias tornam matéria de exibição, porque a gente exhibe isso, o corpo do ator, a atuação dele, a superfície do cenário, as coisas da luz, os sons da música, isso tudo é concreto. Isso tudo não preexiste, só existe quando está em cena, por isso, é concreto. E a vida é fluída, a vida é fluída, não é precisa. É esse sentido que a gente trabalhava. Às vezes, esse trabalho é temático: como no *Henrique IV*, como no *Marinheiro*, por exemplo. Às vezes, isso é uma reflexão sobre esse mote, como na *Filha do Teatro*, por exemplo. É um dos cenários da Doris junto com *A Serpente*, o *Henrique*, que me deixam assim... E tem a *Medeia* também, nem sei de qual gosto mais. Enfim, são lindos e inteligentes, funcionais e concretos. Então, é isso. Acho que nos últimos tempos o Tuninho tem trabalhado com Novarina, em que a concretude se dá muito na palavra, no uso da palavra que é absolutamente um uso antimetafísico, não é alguma coisa que está fora da cena, nem fora do nosso mundo, num outro lugar. Não. Isso só faz sentido ali, encarnado naquele ator diante daquela plateia. E o Tuninho tem uma fala muito boa, quando ele diz

que tinha vontade que as pessoas fossem uma vez, pagassem ingresso e assistissem, e depois voltassem de graça, porque cada vez que as pessoa veêm, ouvem ou assistem o espetáculo, elas vão ter uma nova apreensão dessa concretude da palavra, metafísica, não pré-existente à cena. Então, acho que a gente veio trabalhando nessa maneira. No início, acho que com uma influência muito grande tanto do simbolismo, como de tudo que é anti-naturalista, mas também com a influência do Tadeusz Kantor, com a ideia da concretude da cena. E depois a gente foi, claro, metabolizando isso e isso se tornou um modo dele de encarar o teatro, a cena em relação com os espectadores, o trabalho dele como um todo. E agora eu li, recentemente, uma tese de doutorado de um dramaturgo do Teatro da Vertigem e eu acho muito interesse que o eixo mudou um pouco, o eixo é mais uma discussão ética, muito mais do que uma discussão estética, é o sinal dos tempos.

MF: A gente tá vivendo no momento do teatro da ética, das questões éticas.

FS: O rapaz, o autor, se chama Antônio Duran e achei muito interessante o trabalho dele com os três últimos espetáculos do Vertigem, uma discussão como o signo artístico que não se submete a nem um controle de significado pode ter o seu significado trabalhado numa direção política e de reflexão que interessa o coletivo.

MF: Interessante isso. Depois me passa.

DR: Eu também fiquei interessada.

FS: Vou mandar para vocês. Ele é uma pessoa muito acessível, muito inteligente e vale a pena ler a tese dele.

MF: Fátima, você meio que respondeu uma pergunta que ia fazer para você e eu só vou complementar ela. Você falou do Novarina, eu comecei a pensar essa trajetória do Pequeno Gesto e, na minha concepção, eu acho que a montagens finais do Novarina pela Companhia, elas respondem algumas indagações iniciais, lá do início do Pequeno Gesto, de uma realidade que remete à esse

momento originário do teatro que o Kantor fala, dessa vida que acontece na cena. Como se a *Novarina* fosse uma resposta ao começo das pesquisas originárias do Pequeno Gesto, com *O Marinheiro*, com *O Olhar de Orfeu*.

FS: Eu acho que sim, mas eu acho que a concretude do trabalho dele é muito mais do que a concretude cênica que *O Marinheiro* tinha, a palavra dele é como se fosse uma palavra encarnada, ela só tem o valor quando proferida, não é uma coisinha que você lendo vai levar você a outro universo, vai fazer um sentido quase de imagens coerentes, construídas, porque, por mais que Fernando Pessoa diga que todo mundo dele é imaginário, você consegue imaginar a ilha do *Marinheiro*, o escritório onde o Bernardo Soares no livro do "Desassossego" trabalha. No *Novarina*, não. É uma coisa em que a palavra cria um volume, uma espessura, uma coisa interrompida. É exatamente cem anos depois, né. Quase cem anos depois. É toda essa virada que o mundo deu. Mas eu acho que sim. Ele responde muito mais plenamente àqueles anseios, do que os autores que a gente veio tateando, como Fernando Pessoa, como Pirandello, enfim.

MF: Muito legal, muito legal. Doris, agora você. Naquele seu artigo "A cenografia além do espaço e do tempo": teatro das dimensões adicionais"²⁴⁷, você fala a ideia de cenografia como lugar do espectador. Eu acho muito interessante isso, até porque a Fátima fala no programa do *Henrique IV* que a peça começa antes dos atores entrarem em cena, porque o cenário já é o elemento teatral, teatralizado, que já traz uma teatralidade. Então, queria que comentasse como você imagina que o cenário do *Henrique IV* e da *Serpente* dialogam com a cenografia como... o lugar do espectador.

DR: Isso, Marcos, é um conceito, uma ideia, que fui tentando pensar e menos resolver no sentido de prática da situação, mais uma ideia de um conceito ideal, eu fico muito pensando que a gente usa muito cenografia ou cena "tracinho" espectador, cena x espectador. Fiquei pensando que a gente vinha sempre pensar cena + espectador. É usar o símbolo da adição. E esse conceito veio a

²⁴⁷ Rollemberg, D. (2013). 1. *A cenografia além do espaço e do tempo*. O teatro de dimensões adicionais - Scenography beyond Time and Space. Theatre of additional dimensions. O Percevejo Online, 4(2). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%p>

partir até de uma oficina que fiz um Jean-Guy Lecat, que é arquiteto, foi cenógrafo do Peter Brook por muitos anos, e ele deu uma oficina enquanto eu estava fazendo o doutorado. E ele falava muito da cenografia. De que o teatro era teatro cenografia, do caso das modificações arquitetônicas que ele propunha antes de o Peter Brook chegar num espaço para trabalhar. Ele tem um livro chamado "Círculo Aberto" que eu li e que falava muito desse espaço da cena que abraça e que é desenhado em um círculo e só o que cabe no círculo pe que interessa como cena e uma relação de aproximação muito grande com o espectador. Fiquei muito interessada nessa ideia de pensar que a cenografia - não é só porque eles têm, eles podem, literalmente, demolir e construir um teatro e tem muita reforma nos Estados Unidos numa época que o Peter Brook fez muitas apresentações lá - literalmente, reformando, reconstruindo os espaços. E eu fiquei pensando como poderíamos ter um conceito, mesmo que idealizado, de trazer a ideia do espectador não só mais próximo fisicamente da cena, mas também pensar como esse espectador poderia estar somado à cena, mesmo que idealmente pensando. Então, essa cenografia como lugar do espectador é sempre para que a gente pense para cena - eu tento projetar sempre pensando nisso, mesmo que não consiga por uma questão não só econômica, não só porque a gente tem mais de noventa por cento dos espaços no Brasil em uma separação cena e plateia - mas pensar como idealmente como poderíamos construir um pensamento, montar um projeto cenográfico, a partir da ideia que essa cenografia, essa cena é o lugar do espectador e não apenas uma relação de observador e observado, não uma relação de separação, mas de construção de uma ideia cenográfica que traga, que já desde seu pré-projeto, apresenta o espectador. Então, é mais um conceito ideal do que realizável. Principalmente, aqui na nossa pobre situação dos espaços, de uma relação de produção, mas isso tudo também porque, assim, como sou professora e como a gente muitas vezes faz várias maquetes, eu mesma fiz várias, a gente esquece de colocar o espectador nessa maquete, nesse desenho, mesmo que a gente: "Ah, mas eu sei que tá lá amarrado, na cadeira dele, separado, na relação frontal", mesmo que a gente saiba que é uma relação de frontalidade, eu acho que é importante representar também, nos desenhos gráficos e geométricos, a figura do espectador para que a gente nunca se esqueça que ele tá ali, para que a gente nunca esqueça para quem a gente faz, qual é essa relação de diálogo. É mais

nesse sentido conceitual, infelizmente, do que em um sentido de construção real do conceito.

FS: Agora, Doris, você fez isso perfeitamente em *A Filha do Teatro*.

MF: Eu ia falar exatamente isso. Em *A Filha do Teatro*, o espectador é o cenário, ele faz parte do cenário também.

FS: Eu acho aquele cenário lindo. Não só as plateias se confrontam, também as projeções entram em cena e as próprias atrizes circulam, se acomodam na plateia, enquanto assistem as partes do vídeo. Enfim, eu acho que tem toda manipulação de todo arsenal de som, luz que é feito pelas próprias atrizes, que estão no extra cena, dentro da cena. Os bastidores também são trazidos pra cena.

DR: Deveria ser remontado, né Fátima.

FS: Eu amo aquela peça, eu amo aquele cenário. Porque ele trabalha exatamente o que eu trabalho, século XVII, a cena italiana, depois a ruptura de tudo isso depois com abertura do espaço cênico.

DR: Tem a perspectiva, um espelho da nossa sociedade contemporânea. Tem muitas coisas ali. Quando a gente tem a possibilidade um espaço não fixo frontal, esse conceito pode até ser mais realizável. Infelizmente, a gente tem poucas oportunidades.

FS: Eu lembro do Amir Haddad contando a dificuldade que foi para convencer as pessoas que iam capitanear a reforma do atual Cacilda Becker para tirar a frontalidade do palco e fazer um espaço reversivo. Foram várias reuniões de convencimento, cada hora conseguiram mudar um pedacinho. Até que conseguiram fazer um espaço reversível.

DR: Eu consegui fazer isso, de certa forma, na última montagem do Miguel Vellinho, *A Última Aventura É A Morte* - não sei se vocês assistiram- eu botei o espectador no meio da cena.

MF: Interessante, muito bom. Não cheguei a ver.

DR: Um pouco essa ideia. O espectador ficava em pé, no meio do espaço. E os atores ficavam nas laterais.

MF: Gente, eu vou começar finalizando para a gente não se alongar muito. Queria fazer uma pergunta que acho que surgiu, fiz uma entrevista com os atores de *A Serpente*, né. E uma coisa que surgiu é - que eu achei muito interessante, que eu acho que vou terminar minha dissertação - falando do afeto. O Pequeno Gesto é quase um filho desse casamento de você e Tuninho, não é, Fátima? E, na verdade, o que me chamou atenção na entrevista que fiz com a galera, como a memória deles trouxe uma fala que diz que o afeto é uma potência criadora. O Pequeno Gesto é quase uma família com todas as questões boas e ruins, com todas as discussões, brigas. E em que medida você acha que esse afeto ajudou nessa relação, nessa construção dessa Companhia, que ajudou no processo criativo? E em que medida - de certa forma atrapalha também? Pergunto porque nós fazemos parte dessa família.

DR: Eu acho bacana, Marcos, essa sua sacação. Eu acho até um mote, uma ideia de fechar uma dissertação que a gente costuma ser tão... eu sempre defendo que a gente devia falar em primeira pessoa, ainda mais sendo você fazendo uma autorreflexão falando... eu acho bacana falar sobre o afeto. Eu acho você que falou uma coisa interessante que é para o bem e para o mal. Tem uma relação de família mesmo, que tem hora que a gente quer ver, não quer ver. Se a gente fica muito tempo se se ver, a gente sente saudade, aí quando encontra, quer abraçar. Tem todas essas questões que se misturam mesmo ao profissional. E eu acho bom porque eu cada vez mais, do alto dos meus quase sessenta anos, quero trabalhar com quem eu gosto. Quero trabalhar em relações bacanas, saudáveis. Não me interessa mais problemas, né. A gente já tem bastante com esse desgoverno e com esse sentimento que a gente tá o tempo

todo aos pulos no mau sentido da palavra. Então, eu acho que é interessante essa sua sacação. Não só formou com esses casais, essas famílias: Vilma e Binho tiveram filhos e são apadrinhados pela Cláudia e pela Fátima, pelo Tuninho. Mas eu acho também que resgata também um... e eu já falei isso aqui. Quando eu ganhei o Shell com a Aventura, eu tinha acabado de brigar com o Miguel (Vellinho). A gente teve uma relação maravilhosa e, no último dia, a gente brigou e eu ganhei depois o Shell. Aí no Shell eu falei uma coisa que ele achou que foi para ele e depois ele tocou que não era, era uma coisa genérica que eu acredito. Eu acredito no trabalho em Companhia e de Companhia. Não só por uma questão de linguagem, de continuidade - porque é a continuidade que faz com que a gente não só melhore no sentido de uma evolução entre aspas, mas de perseguir algumas questões que a gente faz ou não faz e quer refazer de novo de uma forma diferente. Mas eu acredito que os núcleos - e, principalmente, os que eu participo que são mais focados numa equipe criativa - que a gente vai construído essa afinidade, essa relação à qual falei no início, entre o diretor e o cenógrafo. Mas eu acho que isso é construído. Fátima falou da Vertigem, são as companhias que vão contando um pouco a história do teatro. Claro que tem os episódios, mas a gente lembra e marca muito pelas Companhias. Então, isso quer dizer alguma coisa. Então, eu acho que essa ideia do afeto nesse momento é super importante, porque é um momento de ódio, um momento de... que a gente tem que levantar as bandeiras óbvias do amor. Eu acho, Marcos, uma grande sacação, quero ver isso.

FS: Eu pego o norte da Doris. Eu gosto de trabalhar em Companhia, mas em boa companhia. As minhas experiências fora da Companhia não foram tão satisfatórias. Claro, porque o trabalho do dramaturgista tem o tamanho do espaço que dão a ele. Se ele tem um espaço só de pesquisa, só vai atuar ali... não vai ter contato com o restante da equipe, praticamente. Essa questão do afeto é fundamental, eu sinto também as pessoas da companhia com um laço muito forte de amor, de carinho. São como... são como, não. São a minha família, a família que eu escolhi. A família com quem eu posso falar o que me interessa, me dar prazer, do que dá sentido a minha vida. A família que entende aquilo que eu gosto. Eu lembro que, eu sou da Tijuca, e quando eu resolvi que ia fazer escola de teatro, era segundo ano que a escola estava em nível superior, já tinha

feito vestibular, fazia psicologia na PUC e detestava - tinha sido meio que uma imposição da minha família, já que eu não dava para nada -, isso apagou-se da minha mente mesmo. Aí, fiz um vestibular e minha mãe, preocupadíssima, me deu um recorte de jornal de uma gogo-girl que tinha sido jogada da janela na Praça Mauá. De um hotel de má fama. Aí eu falei pra ela: Eu tô estudando Teoria do Teatro, não vou parar na praça Mauá. Meu tio Nazinho de tanto saudosa memória, que tanto nos ajudou, quando soube que eu entrei na escola de teatro falou: "Mas você não é bonita, não canta, nem dança". Aí, um dia chegou na casa dele, aqueles livros lindos com as capas vermelhas, falei: "Tio, nas férias você me empresta alguns desses livros", ele falou "Empresto, você gosta de ler, né", "Gosto, gosto muito", ele olhou: "Moça que gosta de ler não casa". Aí, na festa do meu casamento com o Tuninho, quando ele chegou aqui, foi convidado, veio, eu trouxe ele bem pertinho, mostrei as estantes de livros, mostrei o Tuninho, falei para ele: "Olha, demora, mas casa". A minha mãe chamou o padre da igreja para falar comigo que fazer teatro não era profissão, no argumento que o padre que já não mais padre falou: "Essa gente de teatro é igual gente de circo. Vira um vício. Nunca mais conseguem se livrar. E só casam entre si, porque ninguém compreende esse trabalho." Eu adoro essa história. "Só casam entre si". Quem é que vai ter paciência para você fazer: "tô ensaiando de segunda a segunda, acaba meia noite. Tenho que chegar em casa e direto dormir, porque no outro dia eu acordo cedo porque vou dar aula, vou levar criança para escola". Então, assim, é isso, né. E, nesses afetos, eu acho que tem uma coisa que acho muito importante. Tem um certo à vontade, uma certa intimidade, como se eu pensasse que... faltou água aqui em casa, vou tomar banho na casa da Doris. Passei um perrengue aqui, posso chegar na casa do Marcos e dizer Marcos "o que você tem aí para comer, tô morrendo de fome, tem uma maçã, por favor?". Sabe, tem isso que se cria que é extra formalidade, porque quem passa o que a gente passa, os sufocos das estreias, os perrengues dos ensaios, as brigas de ego, todas as fofocas de camarim.

MF: Montar o cenário da Doris todo dia.

FS: Então, assim, as viagens, né... As saias justas que a gente passa em festivais, sendo mal compreendidos ou elogiados pelos motivos errados. Então,

tudo isso vai estreitando uma amizade, um carinho que eu acho que fica para a vida, é o que eu gostaria de levar, sabe, comigo. Uma coisa que acho muito bonita, quando a o Amir (Haddad) ensaia, quando tem produção, ele sempre ensaia com uma mesa de lanche que é uma coisa que sempre gostei, que é da tradição árabe, essa fartura com a comida; essa coisa a pessoa tem que tá bem alimentada para trabalhar direito. Isso é uma coisa que eu fazia muita questão de manter até quando Tuninho me permitiu, porque ele reclamava que as pessoas paravam para comer. Enfim, eu fazia muita questão. O Guga, que vinha fotografar as entrevistas do Folhetim, ele dizia que só vinha porque tinha pudim. Então, assim, são as pequenas coisas, no fim, é o que a gente guarda. Eu lembro da minha alegria no dia que nós fomos votar, Tuninho e eu, para tirar esse infeliz do Crivella, e nós encontramos a Doris e o Renato na rua, gente, que alegria aquilo, depois de não sei quantos meses isolados, só tendo notícias tristes. E a notícia mais triste de todas na pandemia foi a morte do Binho, né. Uma coisa da qual eu ainda não sei como.... ainda não vi a Vilma depois disso, pessoalmente. Acho que no dia que eu a ver, vou desabafar.

MF: Parece que a ficha não caiu, né.

FS: Apesar de, todo dia nove, eu falo com ela, porque o Binho morreu no dia nove de abril. Então... dia nove de maio. Então, todo dia nove a gente se fala, lembrando. E a Cris (Cristine Ágape) também, né, que também se foi tão cedo. Então, tem isso é uma família, né. A gente perde, a gente ganha. Agora já os netos, eles nem puderam aproveitar muito, desde que nasceram, não houve muito trabalho da Companhia, a gente foi para Portugal. Depois veio a pandemia, então, é uma pena, eles não vão ter o que a Clarice (Saadi) teve.

MF: Para terminar mesmo agora, só uma pergunta. Que vocês acham que é o futuro do Pequeno Gesto? Para onde vai essa companhia?

FS: Eu acho que ela vai se tornar cada vez mais o que ela sempre foi, Marcos: pequena com trabalhos muito autorais, muito contra o *mainstreaming*, sem grandes reconhecimentos, mas com um lugar que a gente já tem na história do teatro carioca e brasileiro também. Acho que ela vai... Acho que o Antônio tá

muito mais voltado para essa coisa mais recolhida, menor, mais dentro do que a gente queria lá atrás, no início do que aquele frenesi, grandes espetáculos, até porque a questão da produção tá cada vez pior.

MF: Fátima e Doris, muito obrigado.

ANEXO F - O Processo Criativo da montagem de Henrique IV.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Antonio Guedes

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 28/06/2022

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo WhatsApp.

Tema: O Processo Criativo da montagem de Henrique IV

6ª Entrevista: 28/06/2022

MF- Como foi feita a escolha do texto? Porque montar um Pirandello? Você me disse um dia em uma conversa informal que o Macksen Luiz, crítico de teatro, havia dado uma sugestão. E que havia já nela a possibilidade de estreia no Festival de Curitiba, que na época, era uma grande vitrine para o país.

AG - Na verdade, o Macksen, num dia em que foi até a redação fazer divulgação (eu é quem ia levar os releases... tempos ainda pré-internet) ele, que era na época o curador do Rio para o Festival de Curitiba me disse que pensava em indicar o Pequeno Gesto para estrear no festival. Claro, se fôssemos estrear um novo espetáculo no próximo ano. Isso era no segundo semestre de 1999 e a indicação seria para a edição de 2000. Com uma informação dessa é claro que eu iria estrear algo. Já conhecia o texto de Pirandello e gostava muito. Ainda hoje gosto muito desse autor. Achava longo e confuso com todas as histórias que antecediam a ação, mas nada que alguns cortes não resolvessem. Reli o texto, Fátima também e, como sempre fazemos, conversamos sobre a possibilidade de montar. Curitiba não era um destino certo... foi uma confiança do Macksen sobre uma possibilidade.

Achamos que valia a pena. Decidimos e fui à redação falar com Macksen que iríamos montar e que uma indicação para o festival seria muitíssimo bem vinda. Após alguns dias, a indicação chegou.

MF - Era uma aposta grande da companhia. Quais expectativas você tinha para o espetáculo? Quais foram cumpridas e quais ficaram pelo caminho?

AG - Sim. O Festival de Curitiba naquela época era um festival de estreias e dava uma enorme visibilidade nacional pra que estreava lá. E isso se confirmou. Nunca dei tantas entrevistas para veículos importantes. O Globo, Estadão, Folha, Jornais de Curitiba, de Recife... Acho que a única expectativa que não foi cumprida foi com relação à crítica. *Henrique* tornou o Pequeno Gesto efetivamente conhecido nacionalmente - o que rendeu muitas vendas de oficinas e de espetáculos no futuro.

MF - No texto do programa vcs dizem que há 3 níveis de ficção: “a que se dá na relação entre *Henrique IV* e os personagens que vem visita-lo; a que se estabelece entre esses personagens e o mundo em que vivem e, por último, a ficção que se desenrola no palco, tomada em sua relação concreta com a plateia”.

Em que medida essas diferenças foram usadas pela direção na indicação com os atores. Pois parecem que há também níveis de interpretações bem diferentes. Como você guiou os atores pra que houvesse essa diferença?

AG – Pensamos que cada grupo de atores trabalharia em um estilo de interpretação. Os conselheiros de Henrique de forma mais realista. Já os visitantes trabalhariam em um nível mais farsesco e Henrique, por sua vez, atravessaria esses três estilos de representação: realista, quando em contato com seus conselheiros; farsesca nos diálogos com Matilde, Belcredi e o Doutor quando você propunha uma quebra total com a encenação ao fim do espetáculo, explicitando a concretude e o jogo do teatro para com a plateia.

MF - Vocês já haviam trabalhado a questão realidade x ficção em outra peça: *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Em que medida a montagem de *Henrique* dialoga com *O Marinheiro*?

AG - Nós trabalhamos o tema realidade/ficção em outros espetáculos além do *Marinheiro*. A montagem da *Valsa nº 6* no Teatro Duse também trabalhou com esse foco. Depois veio *Penélope* que também partia de uma convivência entre passado e presente, memória e futuro. *A Serpente* quebrou essa série. Então, com *Henrique*, pensamos em retomar o tema.

MF - *Henrique IV* tinha um cenário grandioso. Era uma peça cara, uma montagem que pedia mais recurso do que por exemplo, *A Serpente*, cujo o cenário foi feito pra caber num carro. E ao mesmo tempo, a peça não teve uma carreira longa. Apenas uma temporada no Nelson Rodrigues e depois outra no Festival Pequeno Gesto e uma terceira no Glaucio Gill. Foi uma peça que, ao contrário da *Serpente*, viajou pouco. Você acha que isso dificultou a carreira do espetáculo? Ou foram outros motivos?

AG - Claro que com aquele cenário seria muito difícil viajarmos como viajamos com *A Serpente*. O cenário da *Serpente* ia no avião como bagagem de mão... somávamos o peso permitido para toda a equipe e seguíamos carregando conosco. *Henrique* demandava um caminhão. Desde o princípio já sabia que não viajaríamos como antes com esse espetáculo mas considero que essa montagem cumpriu perfeitamente seu papel: além de não ter dado prejuízo – o custo de produção foi coberto – projetou a companhia nacionalmente graças à estreia no Festival de Curitiba. Lembro que tivemos matérias grandes em todos os principais jornais do Rio e São Paulo. Acho que tivemos matérias também em Recife, Porto alegre e, claro, em Curitiba. Mas considero uma ótima carreira para um espetáculo fazer 3 temporadas no Rio. Em algum momento, acho que logo depois do Festival Pequeno Gesto, fiz uma comparação do número de espectadores e de apresentações apenas no Rio – sem contar com as contratações, apenas em temporadas – entre o *Henrique* e *A Serpente*. Os atores da Cia, que passaram a ter reservas em relação ao espetáculo após uma absurda crítica desabonando o espetáculo, não acreditaram em mim... (risos)

mas coincidentemente os dois espetáculos tiveram praticamente o mesmo número de apresentações e de público. Claro, isso se explicava pelo fato de que em *A Serpente*, éramos quase desconhecidos ao passo que com Henrique, nos tornamos uma Cia para a qual era necessário prestar atenção.

ANEXO G - O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Antonio Guedes

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 23/08/2022

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo WhatsApp.

Tema: O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.

9ª Entrevista: 23/08/2022

MF – *Navalha na Carne* foi encenada no mesmo ano que *Medéia*. Tenho a impressão que *Medéia* era o “carro chefe” da Companhia naquele momento e *Medéia* foi uma vontade dos atores, que vinham há muito pleiteando alguma autonomia no grupo. Você concorda com essa visão?

AG - Na verdade, *Medeia* estreou no Sergio Porto em 2002 e estreou oficialmente no Maria Clara Machado em 2003. *Navalha* foi em 2003. Na verdade, como eu precisava ensaiar o menor tempo possível porque não tinha como remunerar pelos ensaios, eu iniciava a pesquisa e as reuniões de criação com a equipe técnica muito antes dos ensaios começarem. Então, quando começava a ensaiar, é claro que eu tinha muitas definições já tomadas tanto em relação ao espaço quanto em relação aos figurinos. A demanda dos atores foi com relação a esse processo. Eles gostariam de começar os ensaios do zero. Ou seja, toda a criação aconteceria numa discussão mais ampla incluindo-os. Mas estabeleci como condição um período de ensaios mais longo. Lembro que era 4 X 4 X 4. 4 meses, 4 dias por semana, 4 horas por dia. A gente costumava

ensaiar muito menos... tipo 2 meses. Foi um processo bem interessante, principalmente levando em consideração que nesse momento o Pequeno Gesto estava vivendo uma crise na qual alguns atores resolveram fazer uma queda de braço comigo.

MF - *Navalha* foi um processo atípico do Pequeno Gesto. Um projeto de atores, produzidos pelos atores, de certa maneira, com menos expectativa de um resultado. Acho que isso foi fundamental pra que houvesse a liberdade na criação. Como você diferencia esse processo (*Navalha*) dos outros da companhia?

AG - O processo de *Navalha* foi único na Cia. Algum tempo antes fizemos a leitura de alguns Plínios e ficamos com vontade de montar a *Navalha*. Eu tinha acabado de montar *Medeia* e *Rua dos Cataventos* no mesmo ano (2002). Junto com essa montagem, precisei voltar para a farmácia da família que estava falida e com muitas dívidas. Também foi nesse ano que parei de fumar. Foi um ano muito difícil. Em 2003 você e Xande (Alexandre Dantas) vieram me pressionar para montar a *Navalha*. Mas eu estava exausto. Nosso modelo de processo sempre contava comigo na direção e também na produção. Então propus que esse trabalho fosse inteiramente dos atores. Eu iria apenas dirigir e não me preocuparia com a produção. Vocês assumiram a produção e, pela primeira vez, eu apenas dirigi. E isso deu a vocês uma autonomia sobre o espetáculo incrível. Era uma montagem que me surpreendia sempre com a entrega de vocês, sempre muito intensa. Só quando fomos fazer o Palco Giratório é que eu retomei a produção. Aquele estrado que vocês fizeram era um “elefante branco”, pesadíssimo. Ele precisava ser resistente porque vocês se batiam muito na cama. Fiz um estrado super prático e resistente com madeira toda presa com uma cinta. Então o estrado podia ser enrolado e como a cama desmontava toda, tornou-se possível viajar com um volume pequeno.

MF - Ao contrário dos outros trabalhos do grupo, não tivemos a Fátima Saadi como *dramaturg* nos acompanhando, nem uma elaboração de cenário. Tudo foi feito meio de improviso. O processo de ensaio foi muito colaborativo, de certa maneira.

Começamos a ensaiar sem saber ao certo o que iríamos fazer. Lemos várias peças de Plínio Marcos e mesmo após os ensaios, não sabíamos onde iríamos estreiar.

Foi quando eu dei a ideia de fazer na Casa Rosa, antigo prostíbulo do Rio de Janeiro.

A encenação num espaço urbano, carregado de memórias foi fundamental pro êxito da peça. Como você vê essa lugar do urbano na construção da linguagem cênica?

AG - Não tivemos a equipe do Pequeno Gesto por causa da proposta de ser um trabalho com uma pegada dos atores. Acho que foi muito interessante fazer na Casa Rosa. A memória da casa não me pegava muito porque ela já era uma casa de festas há um tempão. Só era curioso quando algumas mulheres muito bem arrumadas iam assistir ao espetáculo só pra conhecer onde os maridos iam se divertir... Lembro de uma crítica muito divertida que começava dizendo algo como: “um amigo me convidou para ver a *Navalha* na Casa Rosa. Imediatamente pensei: Plínio Marcos na Casa Rosa? Que coisa mais previsível!” Mas a crítica – uma crônica, na verdade – era super elogiosa. Mas acredito que o que realmente foi fundamental para o êxito da peça era mesmo o envolvimento e o comprometimento do elenco. A Casa Rosa era uma curiosidade. Uma azeitona na empada. Tanto que fizemos em São João de Meriti num palco e em Floripa também num palco e a peça guardava completamente seu vigor. Minha ideia de montagem era bem diferente. Pensava em fazer na fábrica (ainda bem detonada, antes da reforma). E pensava que levaríamos o público em uma van que estaria em um endereço da zona sul. A ideia seria começar a peça já na cidade. Saindo da zona sul e seguindo para o Rio Comprido por ruas escuras e suspeitas. Chegando na fábrica, haveria na entrada uma maquete de uma parte da cidade e mostrando onde o público estava e a peça se desenrolaria num canto daquele andar imenso da fábrica. Ainda gosto da ideia original. Mas é claro que essa seria outra peça. E não sei se o principal que era o comprometimento do elenco seria o mesmo. Acho que não.

MF - Uma das coisas que mais me recordo é que toda a violência da peça e do jogo que fizemos com o realismo, só foi possível a partir de uma intimidade

grande entre nós, atores. Ficávamos por horas naquela cama, conversando, juntos, para só depois ir pro jogo físico. E você, como diretor, cuidou menos das marcas, e mais dessa relação. Como foi esse processo?

AG - Lembro que às vezes aquele tempo todo de papo sobre a cama me irritava um pouco, mas concordo com você que foi fundamental para criar essa intimidade. Até porque a Helena não era tão próxima. Isso possibilitou que ela se jogasse tanto no processo. Eu percebia que não era fácil pra ela tomar aquelas porradas todas. Mas o que eu fiz foi apenas valorizar a relação entre vocês, ajudar a fazer com que os tapas não machucassem muito, mas sem perder a violência e a trabalhar a dinâmica do espetáculo alternando momentos menos intensos com outros de intensidade máxima. Foi a peça mais fácil que dirigi. (risos) Mas o espetáculo era vocês.

MF - Você lembra como foi a escolha do texto? Desde sempre foi uma demanda dos atores?

AG - Não lembro bem. Mas no início a Helena não estaria no elenco. Seria Claudinha. Ela esteve, inclusive, nas leituras que fizemos das outras peças do Plínio. Acho que era uma decisão minha mesmo, no início. Mas, na hora de fazer, como eu estava exausto, desisti. Foi quando vocês assumiram a produção e a iniciativa de montar.

MF - Havia algum tipo de aquecimento pra dar conta da violência física que a peça exigia?

AG - O aquecimento era aquela preguiça na cama... (risos) Vocês não eram de aquecimento. Lembro de ensaios à tarde num calor infernal lá na fábrica.

MF - Por que você diz que foi a peça mais fácil que dirigi? E por que o espetáculo era, como você disse, dos atores?

AG - Imagine que foi a primeira peça que primeiro, não era produzida por mim. Só aí já dá uma dimensão do tanto de carga de trabalho que saiu dos meus ombros. Segundo, não era uma peça que demandasse uma pesquisa. Estava tudo nos diálogos, não era necessário buscar contextualização histórica ou artística como foi o caso da *Serpente*, *Henrique* ou *Medeia*. Por isso escrevi no folder que essa montagem era um exercício realista porque não é um estilo trabalhado em outras montagens da Companhia. Terceiro, porque vocês realmente tomaram para si o espetáculo com muito vigor. Era um espetáculo feito inteiramente para vocês atendendo a uma demanda de vocês. Não significa que não me identifico com ele, mas é uma experiência bastante diferente das outras do Pequeno Gesto.

ANEXO H - O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Helena Varvaki

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 31/08/2022

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo WhatsApp.

Tema: O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.

8ª Entrevista: 31/08/022

MF – Neuza Sueli é uma personagem emblemática da história do Teatro Brasileiro. Você topou o desafio de vivê-la numa montagem do Pequeno Gesto, com outros dois atores (Eu e Alexandre Dantas) com os quais nunca havia trabalhado. Eu e Alexandre vínhamos de longos processos, como *A Serpente* e *Henrique IV*. Tínhamos, pois, muita intimidade na cena. Você estava chegando, embora tivesse trabalhado com o Antonio Guedes em *Penélope*. Como foi esse chegar? E quais os desafios que você imaginava teria numa montagem que jogava com o realismo, diferentemente das outras do Pequeno Gesto?

HV - Eu tinha tido uma convivência grande com o Xande (Alexandre Dantas) porque ele acompanhou todo o processo de apresentação da *Penélope* no Espaço III do Teatro Villa Lobos. Então a gente tinha ficado próximo e acho que tinha construído uma certa intimidade de convivência. Também me ocorre que a gente conviveu muito nos *cachorros-quentes* e encontros do Pequeno Gesto e acho que aqueles encontros sociais foram aproximando a gente. E a outra coisa que me ocorre que esse chegar, como você escreveu, ele estava muito envolvido com o nosso desejo de embarcar naquela montagem. Naquele momento em que

a gente fez a *Navalha da Carne* eu estava muito envolvida com as questões da atuação relacionadas ao realismo. Foi um momento também que eu estava descobrindo a atuação pra câmera, então estava se abrindo pra mim toda essa questão da construção de um papel a partir do que tá escrito no texto, da vivência daquele papel e de uma abertura do personagem como um desdobramento de si mesmo. Então a minha chegada na Neusa Sueli e a minha chegada no nosso processo de montagem está muito ligado também a esse meu momento como atriz, que eu estava descobrindo o realismo, a atuação pra câmera e o pensamento do papel como um desdobramento de si mesmo. E essa ideia da dobradura é uma ideia que anda comigo desde então. Que o papel é algo que se desdobra. Que a gente se desdobra, então algo que estava oculto aparece.

MF – Nossos ensaios foram à tarde, na fábrica que virou sede do grupo. Lembro que havia um colchão no chão do espaço cênico e nós passávamos boa parte desses ensaios jogados sobre ele, preguiçosamente, esperando o momento de entrar em cena. Na época, eu achava que era puramente preguiça, cansaço por realizar um ensaio tão exaustivo logo após o almoço, num lugar quente, empoeirado. Porém, com o passar do tempo, vi que esse momento sobre a cama, permitiu uma intimidade entre nós. Como se ali, sobre aquele colchão, pudéssemos nos conhecer, e nos permitir para as cenas extremamente violentas que viriam depois. A intimidade como método de trabalho. Como você lembra desse momento?

HV - Eu lembro muito desse momento e eu acho que esse momento conjuga, dialoga com o que eu vou atualmente trabalhar. Com a ideia de artesanaria. Alguma coisa que você cria pra lidar com elementos da performance, com elementos da atuação. E eu acho que a gente inventou uma artesanaria, acho que tempo que a gente passava naquele colchão deitado, falando besteira, tudo *entre aspas*, era a construção da intimidade e da liberdade que a gente se via impelido a viver pra fazer a peça da maneira como a gente queria fazer. Eu acho que ali, deitado, a gente foi baixando as nossas defesas. Acho que aquele tempo que a gente ficava ali atirado, com a Joana (Lebreiro), que teve um papel muito importante na construção da Navalha... aquele tempo que a gente ficava ali atirado, ele a era construção de liberdade, de intimidade e principalmente, as

nossas defesas iam baixando. A gente ia ficando despido um perante o outro. Eu lembro desse momento com muito carinho e acho ele muito importante. Ele me ensina também isso que eu fui. Isso que eu tenho falado da artesanaria. Que não é simplesmente se aquecer e se aquecer da mesma maneira para qualquer trabalho. Eu acho que o nosso tempo ali era o nosso aquecimento, era o nosso entrar em cena.

MF – Em seu livro “Ator: um artesão de si mesmo” você diz que: “o desafio de aventurar-se em um trabalho corporal quando o corpo tem pouco tônus é exatamente o caminho propício para uma labuto que pode ganhar contornos psicofísico. Há que se desenvolver, junto com a capacidade respiratória e a força, a capacidade de suportar a frustração da queda, do machucado, da falta de precisão. Afetos também tão presentes no processo criativo durante os ensaios, as filmagens e espetáculos. O que está em jogo, mais uma vez, não é unicamente a aquisição de uma desenvoltura corporal ou vocal. É a lida com um campo de afetos desencadeados pelo próprio ato. É poder trabalhar sobre si mesmo, por meio de uma técnica corporal e vocal.” (p.72) Em nosso processo na *Navalha*, não tínhamos muito tempo pra aquecimento, porém o afeto foi importante na criação. Com o tempo, aprendemos a medir a intensidade dos embates corporais que tínhamos uns com os outros, mas isso foi desenvolvido ao longo dos ensaios. Ou seja, creio que no decorrer do processo, fomos entendendo a força e trazendo para algo possível de ser repetido todos os dias. Em que medida a montagem da *Navalha*, diferenciava do seu método de trabalho, tão focado no treinamento do ator?

HV - Como eu te falei na outra resposta, em 2003 que foi quando a gente fez a *Navalha*, eu já estava me afastando já tinha me afastado muito dessa ideia de treinamento, principalmente dessa ideia de treinamento que prepararia um ator para tudo. Ao mergulhar nas questões do realismo, eu já estava também me afastando dessa ideia desse treinamento que prepara para seja o que for. E eu acho que eu me aquecia porque eu fui percebendo que o meu corpo quente alongado me deixava mais solta nas mãos do Xande. E eu acho que isso que você cita do livro, do “Ator: um artesão de si mesmo”, o que estava em jogo exatamente, não era aquisição de uma desenvoltura corporal e vocal, mas sim

a abertura pra uma entrega. E eu acho que os nossos corpos foram se abrindo pra essa entrega. A memória que eu tenho hoje, tantos anos depois, quase vinte anos depois da peça, é que eu me soltava nas mãos do Xande. Quanto mais eu me deixava solta, menos eu me machucava. Eu lembro disso muito claramente, eu acho que o meu processo nos ensaios foi de entrega. Eu me entregava pro Xande (eu lembro que ele era muito bruto e em alguns dias no final do espetáculo eu falava: “Xande, eu acho que hoje foi muito”) e eu sentia que a medida que ele passava um pouco na intensidade dele eu me retraía. E acho que a gente foi encontrando uma medida em que a intensidade dele permitia a minha total entrega naquela cenas brutas, muito violentas. E uma outra coisa que eu acho que vale a pena ressaltar aqui, é que a violência que acontecia nos corpos era a violência daquelas relações. Então não seria pra nós possível, da maneira como a gente embarcou na *Navalha na Carne*, tentar se proteger fisicamente. E acho que a ideia de treinamento me afastaria dessa entrega. Acho que era a ideia da disponibilidade ao corpo do outro, ao seu corpo e ao corpo do Xande, que me possibilitou, que nos possibilitou fazer a peça.

MF – Gosto quando no mesmo livro você desenvolve o conceito de Artesanias. Como esse lugar de descoberta do “embrenhar-se em si mesmo, percebendo seus caminhos e descaminhos, e gradualmente, ganhando intimidade com os trajetos percorridos” (p.79). No livro você também fala sobre a habilidade e a coragem e o prazer de estar vulnerável. A montagem de *Navalha na Carne* foi um momento de muita exposição para nós, atores. Uma exposição que se dava ao lado da plateia, composta por no máximo 20 espectadores, que de tão perto, podiam sentir nosso suor, nossos odores, nossos corpos vivos, numa quase invasão do real mesmo que dentro de uma peça ficcional. Essa proximidade não nos deixava mentir, e nos permitira mergulhar num jogo onde a verdade estava sempre ao lado. Quais os desafios de um espetáculo tão próximo da plateia e tão verdadeiro?

HV - Essa possibilidade da proximidade com o espectador é algo que me acompanha desde muito do início da minha trajetória como atriz. Uma das primeiras peças que eu fiz, a *Via Crucies do Corpo* que foi do corpo que foi dirigida pelo Manuel (Prazeres) que a gente fez em 1998, também já tinha essa

proximidade com espectador e eu sinto que é exatamente essa proximidade com o espectador que me leva pra algo mais conectado com algo mais honesto da atuação, sem truque. E esse espaço íntimo que a gente vivia na *Navalha* era muito propício pra isso. Agora tem aqui uma coisa que eu acho que vale a pena falar, que o que me interessa na atuação é o que acontece *entre*. Aliás eu falo isso, bem no início do livro, atrás da orelha. Essa ideia do que acontece entre um ator e outro, entre o ator e o espectador, esse espaço vazio, supostamente vazio do *entre* é o espaço que me interessa, e numa relação íntima e próxima com o espectador eu acho que isso fica potencializado

MF – Ao contrário de outras peças do Pequeno Gesto, a *Navalha* foi uma demanda dos atores. A direção do Antonio Guedes foi menos marcada, e toda a encenação foi criada por nós, com algumas pequenas orientações do diretor. Lembro que dei a ideia de estrear na Casa Rosa, trazendo a memória de um espaço real da cidade como um dos elementos da cena. Também nós fomos os responsáveis por criar nosso próprio figurino e os poucos elementos do cenário. Os atores como autores e senhores do processo criativo. Gosto de pensar na *Navalha* como um processo colaborativo. E penso que a potência do espetáculo estava nisso, num jogo de atores, cientes de toda a trajetória e entregues numa confiança plena uns com os outros. Em determinado ponto dessa travessia, tínhamos juntos uma confiança que nos libertou. Paradoxalmente, foi o afeto que nos permitiu tamanha violência em cena. Como você vê esse jogo que se estabeleceu entre nós?

HV - Acho que foi é a partir dessa demanda, desse desejo nosso e que a *Navalha* se deu e eu acho que esse trabalho colaborativo. É o que me interessa hoje. Não me interessa muito estar a serviço de uma ideia de outra pessoa. Isso tem relação com o que eu estava falando antes, do que acontece entre. E eu acho na minha experiência, mesmo no audiovisual, que isso é uma atitude do ator, sabe? Eu acho que quando a gente tem uma atitude colaborativa e horizontal com a direção, o trabalho de ambos fica mais potente. É o desenvolvimento dessa ideia horizontal nas relações, desfazendo essa ideia um pouco antiga da verticalidade, do diretor como alguém que detém a ideia ou que detém um certo saber. Eu acredito e busco e acho que foi isso que a gente exercitou ali na

Navalha. E por isso eu acho que ela foi um processo tão potente. Algo mais horizontal de troca, de criação, de co-criação, mas de composição coletiva também, né? Pensando na palavra composição no sentido de compor. De pôr junto. Acho que é mais íntimo. Com todos os riscos que a intimidade pode provocar.

MF – Fale mais sobre o que você chama de “desdobramento de si mesmo”.

HV - Sobre essa questão do papel ser um desdobramento da gente... É muito legal essa frase que você falou do (Augusto) Boal, que é “o personagem que sai do ator”, porque eu acho que ele que entra e bagunça tudo. Tem uma frase que a partir da outra casa eu comecei a falar, que “não é como a gente faz um papel, mas o que o papel faz com a gente”. Acho que é essa a ideia de desdobrar. É no sentido de que na lida com o material proposto pelo dramaturgo, que está condensado naquele papel, ao lidar com esse material algo se revela pra gente sobre a gente mesmo que nem mesmo a gente sabe. Pra mim esse é o rumo do trabalho criativo com o papel. Quando eu permito que ele me revele alguma coisa sobre mim que eu mesma não sei, em atrito com aquele material. Isso tem a ver com o que eu estava falando sobre a diminuição das defesas. Eu acho que isso é possível de acontecer quando a gente não está defendido. Quando a gente não está se protegendo de ser rasgado, no sentido de ser, de algo se abra ali pra gente, sobre a gente mesmo. E se oferecer pra essa possibilidade. Se permitir essa possibilidade.

ANEXO I - O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Alexandre Dantas

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 08/09/2022

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo WhatsApp.

Tema: O Processo Criativo do espetáculo Navalha na Carne.

9ª Entrevista: 08/09/2022

MF - Diferentemente de outros espetáculos do Pequeno Gesto, a montagem de Navalha na Carne foi um ponto fora da curva. Uma peça que jogava com o realismo, feita muito próxima do espectador. Também houve uma maior liberdade para que nós, atores, pudéssemos interferir no processo criativo. Como você lembra desse contato direto com a plateia?

AD - Bom, a montagem da navalha na carne foi realmente um diferencial dentro da companhia, não é? O Antônio Guedes e Fátima Saad vinham há um bom tempo trabalhando com essa tensão entre e realidade e a escolha da navalha levou a gente para essa construção hiper-realista. Eu acho que foi um trabalho muito importante pra nós como atores e que levou a gente a ter uma outra percepção da relação com a plateia. Mais do que a plateia estar no palco, “entre aspas”, com a gente, com o elenco, estava dentro do ambiente. Então tínhamos que estabelecer uma relação que eu nunca tinha experimentado e até hoje também não tive uma outra oportunidade. Que é ver as pessoas, sentir a presença das pessoas dentro do ambiente, dentro da cena, mas ao mesmo tempo ter que negar essa presença. Esse hiper-realismo colocou a gente numa

relação com aquele público tão próximo, de abstração. (...) Então eu lembro que era estranho né? Eu já começava em cena quando o público entrava no espaço. Então, ter essa percepção dessa entrada do público, desse início, era muito diferente de outros espetáculos que eu fiz em que eu já estava no palco quando o público entrava, mas eu tinha uma relação mais direta, dando boa noite recebendo, fazendo esse papel de cicerone. (...) E na navalha foi muito estranho estar ali, no ambiente do personagem, do Vado, perceber a entrada do público e perceber como ator, mas não como personagem, né? (...) A gente trabalhou com essa atenção da não inclusão do espectador, mesmo ele estando dentro da cena. Dentro daquele ambiente daquele quarto na casa rosa. Vinte e cinco pessoas já ocupavam bastante do espaço e a gente ainda tinha que ter essa preocupação técnica, porque é um espetáculo de muita violência física entre os personagens, de não deixar que essa violência alcançasse fisicamente o público. Então, a gente ainda tinha que levar ao extremo essa relação do hiper-realismo entre nós, mas com esse limite da presença do público. Foi um trabalho muito provocador em todos os sentidos. E até hoje foi o único trabalho onde nós três, eu, Marcos e Helena, tivemos que construir essa relação muito diferente, muito especial com a presença desse espectador dentro das cenas, sem fazer parte dela.

MF - Penso que construímos um trabalho a partir de uma intimidade. A intimidade como método. Ficávamos grande parte do tempo dos ensaios sobre o colchão velho que usávamos como cama. E só depois de algum tempo íamos pra cena, violenta, difícil. Em que medida a intimidade foi fundamental pra construir esse trabalho?

AD – Bom, o teatro, o processo de construção de qualquer espetáculo, é um trabalho de muita intimidade. Não só pelo tempo você passa junto com aquele grupo que está montando aquele determinado espetáculo, como pela própria abertura que você é obrigado a dar ao outro que está em cena com você, para que as relações que o texto que os personagens, de qualquer texto, possam acontecer. E a *Navalha na Carne* levou a gente a um ponto extremo. Em todos os sentidos e mais ainda nesse sentido de intimidade. A gente estava falando de relações totalmente fora nosso contexto pessoal, da nossa realidade. De

personagens que a gente conhece de da literatura, da dramaturgia, do cinema, de ver pelas ruas, mas que não fazem parte da nossa intimidade. E que têm uma realidade muito dura, muito violenta. E o Plínio passou isso. Acho que é uma característica de todos os textos do Plínio, essa violência dessa realidade, que ele descreve nos textos dele. E na *Navalha na Carne* ainda propondo uma violência contundente, física, entre os personagens. As cenas de embate corporal que a gente montou na cena são todas indicações do texto. E além da gente precisar de muita intimidade pra que essas cenas acontecessem (Tanto as de violência física, como as de intimidade sexual, porque estamos falando aqui de um cafetão e de uma prostituta que tem uma relação), a gente precisava dessa intimidade e isso foi ficando claro pra mim durante todo o processo. A gente precisava dessa intimidade pra nos protegermos dessa violência proposta pelo Plínio e que o Antônio Guedes quis levar até as últimas consequências, com essa proposta hiper-realista. Eu sempre lembro de um de um momento onde houve a necessidade dessa intimidade, (mais do que a necessidade da intimidade, porque eu acho que a intimidade veio quase por uma imposição do próprio processo). Porque lembro, eu voltava pra casa dando carona ou pegando carona com a Helena (Varvaki) e a gente vinha conversando muito sobre esses personagens. Sobre como eles provocaram esses monstros que todos nós temos dentro e que socialmente a gente aprende a dominar. Então, quando esses personagens nos provocam, vai descobrindo que temos esse movimento violento também dentro da gente. Então a gente vinha conversando muito sobre isso. A gente não falava exclusivamente do trabalho em si, a gente falava das nossas sensações, dos nossos pensamentos sobre das nossas emoções, do que a do que os ensaios, do que o texto, do que a história, do que aqueles personagens provocavam na gente. Eu acho que também aumentou a nossa intimidade. Nós já nos conhecíamos há muitos anos, já trabalhávamos juntos há muitos anos. Com a Helena foi o primeiro trabalho, mas com o Marquinhos (Marcos França) já tínhamos trabalhado na própria companhia. Mas eu acho que essa provocação desse lugar tão distante de cada um de nós, mas tão real, essa proposta de expor essa vida real que o Plínio traz na obra dele, nos fez ficar mais íntimos pra poder lidar também com essas dores, com essa violência, com esse outro lado da vida que não nos pertence. É difícil expressar o quanto a intimidade foi importante pra montar esse trabalho, porque eu não consigo imaginar uma

outra forma. Na proposta do *Tuninho* pra essa montagem, não consigo imaginar uma forma mais segura desse trabalho acontecer a não ser como a gente fez. Nos permitindo esse aprofundamento na nossa intimidade pra que esses personagens tivessem (também) essa intimidade. Desse quarto mínimo, dessa vida mínima, miserável e comum entre eles. E pra que nós também nos protegêssemos dessas sensações, dessas emoções que a gente precisou acessar.

MF - Fizemos a peça num cenário "real". A Casa Rosa, que era um espaço da cidade que trazia uma carga de memórias. As paredes pareciam impregnadas de histórias muito similares às de Vado, Veludo e Neusa Sueli. Pra mim, a peça só fazia sentido ali. E quando fizemos em outros espaços, perdeu um pouco de sua potência. Você percebia isso também? Qual foi o impacto daquele ambiente real pra você?

AD - Sobre o espaço, eu não tenho a menor dúvida de que foi realmente a nossa melhor escolha. No início do processo a gente ainda tinha uma ideia de fazer lá na fábrica, onde era o espaço de ensaio da companhia, com uma ideia grandiosa de ter um ônibus que pegasse o público em determinado lugar da cidade e levasse até a fábrica. E nesse ônibus iria passando algum vídeo, alguma coisa pra já introduzir o assunto, o universo do Plínio, alguma coisa nesse sentido. Tinha uma escadaria na fábrica pra chegar até o nosso espaço de ensaio onde a princípio a gente faria a apresentação. A ideia era ter uma intervenção sonora também na subida do público, pra ele ir entrando no clima. Mas a vida e a arte são muito maiores do que a gente e numa virada de ideia apareceu ali a Casa Rosa. E eu realmente eu concordo com você. As outras apresentações que nós fizemos foram ótimas. Quem assistiu, onde assistiu, curtiu, embarcou na ideia. A gente construiu um espetáculo sólido suficiente pra que ele pudesse ir pra outros espaços, mas realmente, ali na Casa Rosa, com toda aquela memória, com todo o significado daquele espaço e aquele quarto... parecia que aqueles personagens já tinham vivido naquele espaço e que o Plínio (Marcos) só foi lá e fez um documentário sobre eles. A gente teve outras experiências também em alguns bairros de (outras) cidades. Quando a gente viajou com a Navalha a gente percebia isso. A coisa dessa memória afetiva dos espaços. Porque eu

lembro bem de uma cidade que a gente foi, num antigo bordel que estava abandonado... e me marcou esse lugar porque eu lembro, depois conversando com as pessoas, principalmente as mulheres que assistiram, dizendo que sempre tiveram curiosidade, porque sabiam histórias de pais ou de maridos que frequentavam aquele bordel, aquele puteiro da cidade local e isso despertava nelas muita curiosidade. Então o público que assistiu nesse lugar, talvez tenha percebido e vivido a importância dessa memória. Dessa relação com o lugar que nós vivemos de uma forma mais pungente na Casa Rosa. Então, eu concordo plenamente com você, é difícil imaginar fora dali. Eu não conseguiria imaginar no teatro um espetáculo como esse. Em um debate certa vez após o espetáculo, eu cheguei a comentar sobre isso, que é uma característica forte do Plínio. Essa realidade, essa crueza com que ele escreve. Parece que pede que seja feito num lugar mais real, que dialogue mais com a história que ele propõe. E no caso da *Navalha*, que é uma história que não tem começo e fim, não tem exatamente nenhum evento especial, e é simplesmente um recorte da vida daqueles personagens, que provavelmente vivem nesse loop, de todo dia ser mais ou menos o mesmo dia... Então, quando você coloca isso num espaço que traz essa memória, essa identificação... Porque todo mundo que mora no Rio de Janeiro e todos que foram lá de alguma forma sabiam da história da Casa Rosa, então o público embarca nisso e pra nós, claro, é material pra preencher o nosso imaginário. Foi uma experiência realmente inexplicável. Acho só quem viveu mesmo, não só nós, o público também saia muito mexido com tudo. Com o nosso trabalho, com o texto do Plínio e com a vivência daquele espaço, daquele lugar.

MF - Lembro que construímos uma narrativa onde as falas se sobrepunham umas às outras. Uma ideia de sujar e tornar crível aquele embate entre nós. Uma "sujeira" cênica proposital. Ao mesmo tempo, tiramos do texto palavras datadas que levassem a peça pro passado. Todos os espectadores falavam da atualidade do texto e acho que foi o espetáculo onde o diretor deixou que nós tomássemos as rédeas do processo, e até mesmo de toda a produção. Isso me faz pensar que foi um processo colaborativo, diferente de outros espetáculos da Cia que vinham com uma linguagem já elaborada pela direção. Como foi pra você essa possibilidade de criação para além do trabalho de ator?

AD - A *Navalha* veio num momento ideal pra um processo de transformação da própria Companhia. E desde o início a proposta do *Tuninho* foi realmente que a gente fizesse essa transformação, propusesse um texto, uma nova forma de trabalho. O *Tuninho* e Fátima (Saadi) sempre tinham projetos já pré-definidos e apresentavam pra gente. Acho até que foi uma forma também de *Tuninho* e Fátima perceberem outras possibilidades dentro da companhia. E a gente abraçou isso com a maior felicidade e foi muito bom porque eu acho que tem uma coisa muito bacana quando você abre esse espaço dentro da companhia, de qualquer companhia. Porque todo mundo começa do mesmo lugar, e começar do mesmo lugar coloca todo mundo numa posição de investigação, de responsabilidade, de relação com cada detalhe do processo. Desde escolher que textos vão montar, como vamos produzir. Então, como já falei, a primeira proposta do *Tuninho* era, não de uma superprodução, mas de uma produção com esse diferencial - de ter um ônibus com uma intervenção sonora na chegada do espaço pra que (os espectadores) entrassem no clima. Como os outros espetáculos da companhia, *Tuninho* e Fátima sempre vinham com uma ideia, com o texto e já com uma ideia de encenação pré-concebida. Claro que durante o processo as ideias são transformadas, mas com um Norte muito bem definido sempre. E acho que a *Navalha* foi esse lugar de abertura. Desde essa transformação que começou com uma proposta espetacular, no sentido contrário ao não-realismo que o espetáculo se tornou, porque a partir do momento que a gente percebeu a possibilidade de se fazer na Casa Rosa, aconteceu uma guinada que eu ainda não tinha visto acontecer nos processos dentro da companhia. A maioria dos trabalhos tinha uma linha já determinada de encenação e a gente se manteve sempre trabalhando a partir daquele Norte dado. A *Navalha* eu acho que foi isso: a gente sentou mais na mesa pra discutir “e aí o que vamos fazer?”, do que “e aí como como vamos fazer essa proposta que *Tuninho* e Fátima traziam pra gente?”. E isso é incrível porque hoje em dia, pensando sobre isso, foi mais uma semente plantada pro artista que eu sou hoje. Que produzo, que penso nos espetáculos. É muito bom quando o ator é provocado a sair do lugar só de ator. E não digo só aqui diminuindo o lugar do ator não. Mas quando você vai além. Que não deixa de ser um uma característica da companhia. A gente... não só nas viagens, como nos *telemarketings*... a gente ainda fazia rodízio na casa do *Tuninho* e da Fátima pra poder vender os

espetáculos. Nas viagens, nas montagens dentro dos teatros... cada um definiu uma função, além da sua função de ator. Mas na Navalha isso foi mais a fundo por conta disso, porque o início do processo foi o grande diferencial. Então, começar a pensar do zero foi uma experiência que me abriu os olhos e me excitou pra continuar fazendo isso. Pensando nos projetos. Não que eu não pensasse antes, mas quando você tem uma estrutura e uma experiência que te embasa, que te dá um suporte, você consegue botar em prática as coisas e pensar mais profundamente sobre elas. Eu quero só voltar a falar pois você começa essa provocação falando sobre a sujeira, na proposta do texto e coisa e tal. E acho que isso foi o grande barato da montagem da *Navalha*. E meio que a curva fora, esse hiper-realismo, a provocação de ficção e realidade que sempre permeou os trabalhos da companhia estava ali, porque afinal de contas o espectador estava dentro da realidade daqueles personagens, daquele quarto real, mas claro, com a consciência de que aquilo era uma ficção. Mas essa tensão não era uma proposta predefinida. Ela era porque tinha que ser, porque não tinha uma outra forma de acontecer. (...) Essa proposta também foi desse lugar mais real, de diálogos entre pessoas, ainda mais no meio de uma discussão, de uma briga física. Você não tem como fazer um desenho, apesar, claro tudo ali era muito desenhado, muito preciso, até mesmo porque tinha que ser. Porque senão a gente podia realmente se machucar. Mas foi fundamental. Isso que é genial eu acho nesse texto do Plínio, da *Navalha na Carne*, que não tem exatamente uma história, não tem exatamente uma poética no que eles estão dizendo, tirando aquele bife da Neusa Sueli. O resto é a situação que diz por si. Então, essa sujeira de falas que se trepam, de um entra e sai, bate porta, e essa arena que se criou com esse público em volta sem uma preocupação estética de para quem eu estou de costas, pra quem eu estou falando. A proximidade permitindo que a gente não precisasse usar nenhuma técnica vocal para projetar a voz... isso tudo foi muito instigante e importante para este espetáculo acontecer. Foi o trabalho mais completo dentro da companhia, porque a gente começou do ponto zero. Produzimos e construímos. Criamos e interferimos no processo o tempo todo até o nascimento desse espetáculo que, uma pena que nós fizemos tão pouco, mas é isso, né? Como eu já falei também, a gente não controla, as coisas acontecem como tem que acontecer.

ANEXO J - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistada: Cynthia Vasconcellos

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 02/12/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo Messenger.

Tema: O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

Depoimento: 02/12/2021

MF – Em 1997, você fez a Direção de Movimento da montagem de *A Serpente* do Teatro do Pequeno Gesto, em Teresópolis. Gostaria que você me falasse como foi esse seu processo junto à Companhia e na criação de *A Serpente*.

CV - O trabalho com os atores do Antônio, foi intenso, porque ele queria criar um estado de ansiedade na plateia. Então pensamos em minúsculos passos, tipo pisando numa chapa quente e da cintura para cima, o texto transcorria na intensidade necessária à obra, ou seja, "normalmente". Entretanto, a dificuldade era treinar os movimentos dos pés, que saltitavam, freneticamente, e os atores se deslocavam para todos os lados, e precisavam parecer "naturais", os movimentos eram executados com os joelhos frouxos. Foi insano, mas resultou, não sei se para a positiva, mas resultou.

A preparação foi feita, visando mais as pernas e por motivos óbvios, mas a certa altura, praticavam-se os pés, até mesmo numa simples conversa...a ideia era introjetar até que, o corpo e a mente, adotassem o "modus operandi", como um padrão natural. Foi difícil encontrar um jeito de fazê-lo, sem inclinar o corpo à

frente, e convenhamos, nem todos foram bem, mas pelo trabalho hercúleo, e empenho de todos, valeu à pena.

O tango foi feito usando uma "célula coreográfica" simples, mas com planos diferentes... eventualmente a "célula" se desfazia (eu arriscava pequenos duos), e logo voltava à novos planos. No início eu criei uma coreografia grande, e o Antônio foi reduzido paulatinamente e resolvi criar a tal célula de 8 ou 16 tempos, não lembro, mas em planos diferentes, foi uma estratégia à lá Pina Bausch (risos).

Enfim, foi interessante o trabalho, mas depois da estreia não os acompanhei mais.

ANEXO L - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistada: Julia Merquior

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 16/01/2022

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo WhatsApp.

Tema: O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

Depoimento: 16/01/2022

MF – Em 1998, você recebeu a missão de fazer a Direção de Movimento de uma remontagem de *A Serpente* do Teatro do Pequeno Gesto. A ideia de um coreografia baseada no ritmo do tango, veio através da trilha já estabelecida por Antonio Guedes. Gostaria que você me falasse como foi esse seu processo junto à Companhia e na criação de *A Serpente*.

JM - Em 1998 fui chamada pelo diretor Antonio Guedes para ajudar na direção de movimento numa remontagem da peça *A Serpente* do Nelson Rodrigues. A peça já tinha uma movimentação dinâmica bem marcada e uma trilha sonora de Piazzola. Durante conversas com o *Tuninho*, chegamos a ideia de ter uma dança de tango no começo que repetisse os encontros e desencontros das irmãs e seus maridos e cunhados na peça.

Fui pesquisar coreografias de tango, assisti inúmeros casais dançando, escolhendo quais movimentos poderiam ser usados em cena. Durante os ensaios passei as coreografias que criei para os atores e adaptamos à cena e às qualidades de cada um. Assim chegamos a uma dança intensa e bem marcada que resumia tudo que seria desenvolvido nas cenas a seguir.

Uma vez criada a coreografia inicial, sugeri ao Tuninho ter alguma pontuação dela durante a peça para que o começo e o desenlace em cena fossem amarrados, tivessem coerência.

O resultado foi uma tensão montante criada pelos diálogos bruscos, os movimentos muito marcados, a música e a dança, reforçando assim a dramaticidade trágica dessa última peça do Nelson Rodrigues.

ANEXO M - O Processo Criativo do espetáculo A SERPENTE.

Tipo de Entrevista: Temática.

Entrevistador: Marcos França

Entrevistado: Alexandre Dantas e Claudia Ventura

Local: Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Data: 27/09/2021

Entrevista realizada no contexto da pesquisa “A SERPENTE, HENRIQUE IV E NAVALHA NA CARNE: A EXPERIÊNCIA DE UM ATOR COM O TEATRO DO PEQUENO GESTO” – dissertação de Mestrado de Marcos França para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas / PPGAC UNIRIO. Orientadora: Lídia Kosovski.

O depoimento foi concedido através do aplicativo WhatsApp.

Tema: O Processo Criativo de *A Serpente*, do Teatro do Pequeno Gesto.

Depoimento: 27/09/2021

MF – Gostaria que vocês falassem sobre a relação que tiveram com a montagem de *A Serpente*, como compuseram seus personagens, sobre suas lembranças do processo criativo do espetáculo.

AD - Meu processo com a montagem do espetáculo *A Serpente*, da Cia. do Pequeno Gesto, foi muito marcante porque foi a primeira substituição que eu fiz na minha carreira, e isso determinou a forma como comecei a lidar com a abordagem dos processos de substituição e, também, os de construção da personagem desde o início. O espetáculo já estava muito “redondinho” quando fui indicado para integrar o elenco do Rio de Janeiro (a montagem original tinha sido fruto de uma oficina feita em Teresópolis). As marcas, a concepção dos personagens e suas relações, a investigação que a Cia. propunha e, sobretudo, a forma como o diretor Antonio Guedes nos apresentava as propostas, me fez perceber que o caminho a seguir era o da compreensão e “imitação/repetição” do que já havia sido construído para que, a partir deste lugar seguro, eu pudesse começar a propor a minha visão sobre a personagem, no meu caso o Paulo. Eu vinha há algum tempo trabalhando numa investigação sobre a linguagem narrativa, onde a construção da personagem se dá de uma forma diferente da

dramatúrgica. Na narrativa me interessava mais construir a minha opinião sobre o que a personagem estava passando do que a opinião da personagem. Na *Serpente* eu pude experimentar um trabalho de construção do monólogo interior. Como o texto propõe que as personagens dividam uma mesma casa, uma mesma intimidade, e a direção corroborava com essa ideia, comecei a fazer um trabalho de “dramaturgia da coxia”. A coxia passou a ser o ambiente onde Paulo estava ouvindo o que se passava na cena. Esse trabalho só foi possível graças a parceria com o diretor e o elenco. Antonio, compreendendo o meu processo, alimentava-o com a sua visão e conduzia o meu processo na direção da sua concepção, enquanto o elenco jogava com a minha proposta, tanto dentro quanto fora da cena. Isso foi determinante para o meu resultado. A construção da personagem, da cena, do espetáculo em si, se deu através dessa troca de todos os artistas envolvidos na montagem, e assim foi em todas as montagens da Cia. em que fiz parte. Esta forma de trabalho definiu a minha própria forma de trabalho. A experiência com o Pequeno Gesto foi a escola determinante do meu trabalho como ator.

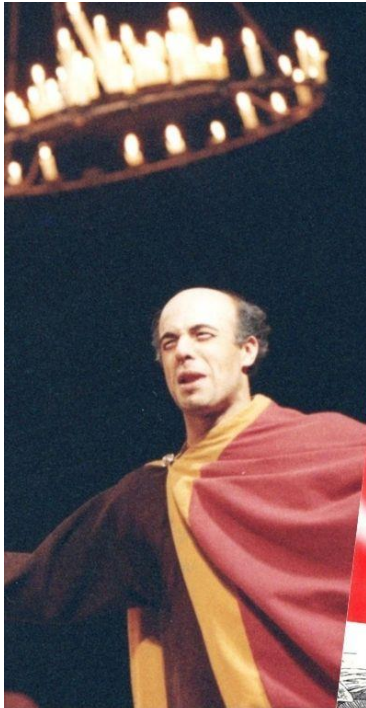
CV - Guida entrou na minha história de uma maneira única. A atriz Liliane Xavier precisou ser substituída a apenas 4 dias da estreia. Eu estava fazendo a divulgação do espetáculo, não havia participado do processo de construção. Foi um susto, uma aventura, um mergulho profundo. Decorei texto e marcação sem poder questionar ou colaborar. Assim estreamos no Museu da República.

Como não tinha assistido a Lili fazendo a Guida, construí a personagem guiada pelas indicações de Tuninho. As marcas foram detonadoras para os sentidos construídos. Como se todos os estímulos tivessem vindo de fora, de uma maneira formal: as palavras do Nelson, o desenho cênico do Tuninho.

O jogo com os atores foi fundamental. Com eles aprendi o ritmo do espetáculo, entendi a relação estreita com o cenário de Doris e afinamos o deslocamento de nossos corpos.

A repetição do espetáculo foi o meu momento de criação. A cada dia uma descoberta: um olhar, uma reação da plateia, uma palavra dita de maneira diferente. A minha experimentação foi acontecendo no dia a dia da vida do espetáculo. E, graças ao processo de trabalho do Tuninho, que consiste em estar todos os dias conosco, anotando, corrigindo, questionando, problematizando,

trocando sensações, foi possível aprofundar meu trabalho de construção da personagem.



Nelson em cena

Último texto de Nelson Rodrigues, *A Serpente* ganha montagens do Teatro do Pequeno Gesto, que estreia no Teatro Glauce Rocha depois de uma temporada no Museu da



COPIANTELA TEATRO DO PEQUENO GESTO

A CAIXA DA PANDORA

A SERPENTE

O AMOR É IRMÃO DO DESEJO,
O DESEJO REALIZADO É IRMÃO DA MORTE.

APRESENTAÇÃO
A última peça
Nelson Rodrigues

Recomendado pelo Conselho Nacional de Cultura

Pequeno Gesto comemora dez anos

Companhia de Antonio Guedes lembra data com festival no Villa-Lobos

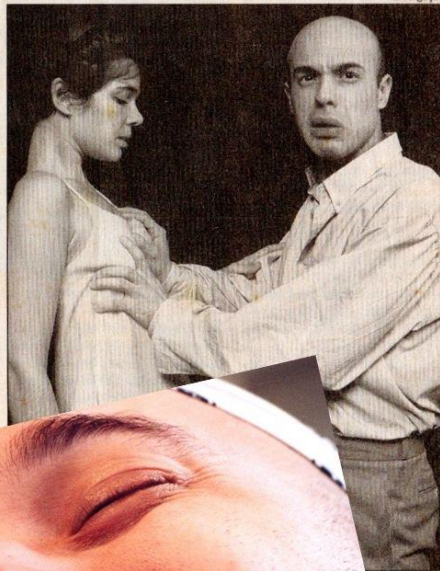
Desde que se formou, em 1991, com a montagem de "Quando nós mortos despertamos", de Ibsen, o Teatro do Pequeno Gesto vem pautando a sua trajetória não apenas em aplaudidas encenações, mas também numa reflexão sobre as formas e os caminhos da produção teatral. Não é de se estranhar, portanto, que o grupo do diretor Antonio Guedes e da dramaturgista Fátima Saadi tenha decidido comemorar seus dez anos de carreira com um projeto que prevê, além da reatuação de três peças — "Penélope", "Henrique IV" e "A serpente" — o lançamento do 10º número da revista "Folhetim", um workshop e um ciclo de estudos, englobando palestras e leituras.

permite uma reflexão tanto sobre o trágico quanto sobre a situação contemporânea do homem diante do seu destino.

"Penélope" é primeira peça a ser reapresentada

O "Festival Pequeno Gesto" tem início no próximo dia 1º de agosto com o lançamento, às 19h, da revista "Folhetim" e segue, até 30 de setembro, nos Espaços 2 e 3 do Teatro Villa-Lobos. O workshop "A construção do ator", dado pelo próprio Antonio Guedes, começará no dia 6, enquanto as palestras e leituras terão início só no dia 14. Entre os espetáculos, o primeiro a ser reapresentado é "Penélope", que ocupa o Espaço 3 entre 3 e 19 de agosto. Seguem-se "Henrique IV" e "A serpente".

— São peças que já foram apresentadas três vezes.



Divulgação

Direção: ANTONIO GUEDES

Elenco: AYRTON REBELLO • LILIANE XAVIER, OZAIR FURTADO • PRISCILA AMORIM

Participação Especial: VILMA MELO

Cenário: DORIS ROLLEMBERG

Coreografia: CYNTHIA VASCORCELOS

Teatropólis Hotel Ltda. Tio Pepe

— Pensamos em algo que retomasse os principais veios do nosso trabalho: a criação de espetáculos, o publicação do "Folhetim" e a realização de oficinas.



Nelson

