UNESP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

LUIZ EDUARDO FRIN

O PROJETO MACHADIANAS: MACHADO DE ASSIS, O ÁGORA TEATRO E A NARRATIVA EM CENA.

São Paulo
2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Frin, Luiz Eduardo, 1972-

F914p O projeto Machadianas: Machado de Assis, O Ágora Teatro e a narrativa em cena / Luiz Eduardo Frin. - São Paulo, 2012.
170 f. ; il. + anexo

Orientador: Profº Drº Alexandre Luiz Mate
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

1. Teatro contemporâneo. 2. Teatro narrativo. 3. Teatro – História. I. Assis, Machado. II. Ágora Teatro. III. Mate, Alexandre Luiz. IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título

UNESP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

LUIZ EDUARDO FRIN

O PROJETO MACHADIANAS: MACHADO DE ASSIS, O ÁGORA TEATRO E A NARRATIVA EM CENA.

Dissertação submetida ao Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2012

Luiz Eduardo Frin

O Projeto Machadianas: Machado de Assis, o Ágora Teatro e a narrativa em cena

Dissertação submetida ao Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate para obtenção do título de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Maria Silvia Betti – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

_____

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez – Instituto de Artes - UNESP.

_____

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate (orientador) – Instituto de Artes – UNESP.

São Paulo

2012

Para a Professora Doutora Karina Passalacqua Morelli Frin, que eu prefiro chamar de Neném, meu grande amor.

AGRADECIMENTOS

A Roberto Lage, Celso Frateschi e Sylvia Moreira pelo Machadianas, projeto no qual profundamente me desenvolvi, artística e academicamente.

A Kon Ayres e Bárbara A. Mazzola, colaboradores do Ágora Teatro e que prestaram inestimável auxílio na consulta dos dados que serviram de base às reflexões contidas nesta dissertação.

A Carlos Alberto Ferreira Lopes e Marcelo Ferreira Lopes, dedicados, atenciosos e sempre presentes colaboradores do Ágora.

A Rubia Reame, Kadi Moreno, Fernanda Catai, Rita Grillo, Lucio Machado e Francisco Wagner, Arô Ribeiro, William Rosa e Felipe Ramos. Atrizes e atores que, juntamente à assistente de direção Carolina Soledad, à operadora de luz Mariana Rosa e aos músicos Xavier Bartaburu, Charles Raszl e Rafael Agra, diretamente trabalharam comigo nos espetáculos *O espelho*, *Um ou dois contos* e *A missa do galo*, no Machadianas.

Agradeço novamente a Rubia Reame e a Arô Ribeiro que juntamente com Andre Piza, Deda Menezes, Fernanda Tabuso, Beatriz Bologna, Mariana Moura, Christiane Galvan e Tânia Granussi participaram do Machadianas como diretores de núcleos e, da mesma maneira que o preparador corporal Johannes Freiberg, forneceram importantes informações para este trabalho.

A todos os atores e atrizes que se dedicaram, com disposição e talento, às investigações do projeto.

A Rodrigo Ramos, Denise Sousa, Adriana Maia, Fernanda Lima, Maurício Inafre, Marlene Salgado, e a todos que em maior ou menor grau contribuíram para o Machadianas, na sua formulação e ao longo de sua realização.

Ao corpo docente do Instituto de Artes da UNESP, pela inestimável contribuição intelectual. Destaco os nomes dos Professores Doutores com os quais me encontrei no curso das disciplinas do Programa de Pós-graduação em Artes: José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez, Wagner Francisco Araújo Cintra, Mário Fernando Bolognesi, João Cardoso Palma Filho; assim como a todos os colaboradores do Instituto pelo apoio nas mais diversas horas e situações que envolvem a realização de um projeto de Mestrado.

A Professora Doutora Maria Silvia Betti da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP e, novamente, ao Professor Doutor José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez do Instituto de Artes da UNESP, pelas contribuições ao trabalho no momento do exame de qualificação.

A Professora Doutora Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira, que iniciou o trabalho de orientação desta dissertação.

A Martha Ueno, pela revisão atenta, dedicada e paciente deste texto.

Ao Professor Doutor Alexandre Luiz Mate, pela maneira sábia e carinhosa, sem em nenhum momento, perder o rigor, com o qual orientou este trabalho.

Ao amigo Albano Sargaço, que me abriu as portas para a atividade teatral.

Ao Mestre Salomon Bernardo Vinitsky (Mestre Lalo). Pelos ensinamentos de Tai Chi Chuan e de vida.

Ao coordenador Maucir Zamberlan Campanholi, professores, funcionários e alunos do Instituto de Arte e Ciência: Indac – Escola de Atores. Instituição na qual aprendi, leciono e aprendo mais a cada dia.

Aos meus pais, Antonio Beordo Frin e Laíde Rodrigues da Silva Frin, por me transmitirem os valores do estudo e da educação. Ao meu irmão Leandro Cesar Frin, pelo companheirismo além da distância.

Pelo amor e carinho, a Karina Passalacqua Morelli Frin, nesse momento que vivemos juntos a espera ansiosa de nosso primeiro filho.

RESUMO

O estudo focaliza o Projeto Machadianas, desenvolvido entre junho de 2006 a julho de 2007 no Ágora Teatro na cidade de São Paulo.

O projeto pesquisou as possibilidades da utilização da narrativa em cena e teve como base literária a obra de Machado de Assis, mais precisamente os seus contos.

Esta dissertação analisa o contexto histórico do surgimento do Ágora Teatro e de outros grupos teatrais paulistanos no fim da década de 1990 e relaciona essa análise com discussão acerca da sociologia da cultura.

Também são feitos apontamentos sobre a teoria dos gêneros literários e seus componentes estéticos, históricos e sociais. A partir desses apontamentos, são apresentados elementos que embasam a revalorização da utilização de expedientes épicos em cena a partir do final do século XIX e reflete-se sobre os porquês da escolha desta utilização na contemporaneidade como maneira de restaurar a qualidade da relação entre atores e público.

Resulta da abordagem de todos os trabalhos resultantes do Machadianas, uma discussão crítica acerca da inclusão do projeto nas teorias da Pós-modernidade.

Por fim, apresenta alguns elementos da obra de Machado de Assis que permitiram que ela sustentasse um projeto que tinha dentre os seus objetivos fomentar a discussão a respeito do homem e da sociedade brasileira no século XXI.

Palavras-chave: teatro narrativo, teatro contemporâneo, Machadianas, Ágora Teatro, Pós-modernidade.

ABSTRACT

The subject of this study is the Machadianas Project, developed between June 2006 and July 2007 at the Ágora Teatro, in São Paulo.

The project studied the possibility of the uses of the "narrative" on stage and was utterly based on the works of Machado de Assis, mostly on his short stories. This dissertation analyses the historical context in which Ágora Teatro and other theatre groups were established in São Paulo, in the 1990s and also relates to discussions on the nature of a Cultural Sociology.

The theory of the literary gender and its historical, social, and aesthetic components are used to present elements and base the upgrading of using epic choices on stage since the late 1800s. These choices, nowadays, help taking back the relation between the theatre and its audience.

This dissertation is the result from the study of all activities of the Machadianas Project, as well as a discussion on its inclusion in the postmodern theories. To sum up, it presents some aspects of the works of Machado de Assis that allows us to assure that it has, in its core, elements to help us discuss men and the Brazilian society in the 21st century.

Keywords: narrative drama, modern drama, Machadianas, Ágora Teatro, postmodernism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Magritte: *Os amantes* 1928 63

Figura 2: Ensaio *de O espelho* 63

Figura 3: Rita Grillo em *O espelho* 63

Figura 4: Sala Edith Siqueira 70

Figura 5: Cenário e figurinos de *Um ou dois contos* 74

Figura 6: Referência ao Machadianas na revista *Bravo* de julho de 2007 75

Figura 7: Destaque a *Um homem célebre* na revista Veja-SP 77

Figuras 8 e 9: Cenário e figurinos de *Flores anônimas* 89

Figura 10: Cenário e figurinos de *A missa do galo* 95

Figuras 11 e 12: Cenário e figurinos de *A missa do galo* (2ª versão) 96

Figura 13: Espaço Ágora 101

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 1

2. O ÁGORA TEATRO E AS PREMISSAS DO MACHADIANAS

2.1. O Ágora Teatro 6

2.2. A aposta do Ágora no teatro narrativo. As premissas do Machadianas ... 16

3. A TEORIA DOS GÊNEROS E A UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS ÉPICOS EM CENA. O PRETÉRITO DA NARRATIVA COMO EXPEDIENTE DE DESVINCULAÇÃO COM O REAL 30

4. O MACHADIANAS, SEUS ARTISTAS, SEUS RESULTADOS E A POÉTICA DA PÓS-MODERNIDADE

4.1. A inserção do Machadianas em seu tempo e em seu espaço 45

4.2. As primeiras e fundamentais experiências (junho a novembro de 2006).

A narração de um processo 50

4.2.1. Os três primeiros trabalhos levados à apresentação pública: dezembro de 2006

4.2.1.1. *O espelho* 59

4.2.1.2. *A alternativa de Pestana* 65

4.2.1.3. *Um apólogo* 66

4.2.2. Alguns apontamentos gerais sobre as apresentações de novembro e

dezembro de 2006 68

4.3. O ano de 2007 – Consolidação do Machadianas 70

4.3.1. De exercícios a espetáculos

4.3.1.1. *Um ou dois contos* 71

4.3.1.2. *Um homem célebre* 75

4.3.2. Uma nova edição 79

4.4. O ano de 2008

4.4.1. Três espetáculos 83

4.4.1.1. *Flores anônimas* 83

4.4.1.2. *O caso da vara* 85

4.4.1.3. *Conto Alexandrino* 88

4.4.2. Cenários e figurinos 88

4.4.3. *Sobre devorar e ser devorado* 89

4.5. A terceira edição 90

4.5.1. *A missa do galo* 90

4.5.2. *GL. – 5,17: Um experimento no purgatório* 97

4.5.3. *Entre amar e desamar* 98

4.5.4. *Por que comer-te os ossos?* 100

4.5.5. *Anedota* 102

4.5.6. *Pai contra mãe* 103

5. UM AUTOR DO SÉCULO XIX PARA FALAR, EM CONTEÚDO E FORMA, AO HOMEM DO SÉCULO XXI 104

6. DAS CONCLUSÕES 113

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. Publicadas 119

7.2. Postadas na internet 124

7.3. Textos não publicados 126

7.4. Relatos 126

8. ANEXOS

8.1. Relato de Roberto Lage 127

8.2. Relato de Celso Frateschi 134

8.3. Relato de Beatriz Bologna 140

8.4. Currículo do Ágora Teatro

8.4.1. Breve histórico 148

8.4.2. Ágora em cena 148

8.4.3. Ágora livre 154

8.4.4. Ágora publicações 157

8.4.5. Ágora formação 158

Grande coisa é haver recebido do céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das coisas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir!

Memórias póstumas de Brás Cubas, cap. CXXVII. Machado de Assis.

1. Introdução

Ultimamente é frequente deparar-se com a expressão “teatro narrativo”. Em apresentações de espetáculos, em debates entre profissionais das artes cênicas, em pesquisas de grupos teatrais e no ambiente acadêmico, as possibilidades de intersecção entre os gêneros épico e dramático encontram-se, mais do que nunca, em voga.

Essa realidade abre um vasto campo de pesquisa que se inicia pela própria discussão a respeito da teoria dos gêneros literários, teoria que pressupõe uma conceituação acerca da origem e da classificação das obras literárias. Essa discussão, que nos seus primórdios remete-se à Grécia de Platão e Aristóteles, avança historicamente e por variados territórios, inclusive, entre tantos outros, o estético e o político.

A respeito da relação entre o estético e o político que comporta elementos da teoria dos gêneros literários, vêm primeiramente à mente os trabalhos de Bertolt Brecht no século XX, com a sua prática e teorizações acerca do teatro épico. Mas, nesse aspecto, também é preciso um olhar muito mais distante que focalize o surgimento e o desenvolvimento das tragédias na Grécia da antiguidade. Processo que encontra o seu apogeu no século V a. C. e que tem nos festivais atenienses, denominados como Grandes Dionisíacas, o seu momento de junção e de síntese. A apresentação das tragédias unia a narrativa dos feitos míticos gregos à dramatização; assim, proporcionava à coletividade um encontro com suas perplexidades ao levá-la à reflexão e à catarse, pela interpretação rapsódica ou mimética.

Também no Brasil, é possível vislumbrar essa intersecção narrativo-dramática ao longo da história de sua produção teatral. Intersecção motivada, também, por diferentes fatores, tais como a catequização no teatro primordial de Anchieta em nossas terras, o posicionamento político frente à ditadura militar iniciada em 1964, além da busca de expansão das possibilidades da atividade teatral motivada pelos desafios que a contemporaneidade apresenta à sua realização.

Justamente para pesquisar e apresentar alternativas para lidar com o desafio do fazer teatral na contemporaneidade, a partir da utilização de expedientes narrativos em cena, foi que o Ágora Teatro[1], situado à Rua Rui Barbosa, 672, no bairro da Bela Vista na cidade de São Paulo, lançou, em meados de 2006, o Projeto Machadianas.

A partir do pressuposto de que o desenvolvimento de outras mídias que também utilizam a forma dramática para a divulgação de conteúdos obriga o teatro a reinventar-se permanentemente, o Ágora Teatro, na época sob a coordenação de Roberto Lage, Celso Frateschi e Sylvia Moreira, lançou o projeto. Como resultante de suas atividades, chegaram à apresentação pública quatorze trabalhos que envolveram diretamente sessenta e cinco profissionais[2] entre atores, diretores, iluminadores, preparadores vocais e corporais, cenógrafos, figurinistas, músicos e escritores.

Basicamente, o projeto determinava que os seus participantes partissem de um mesmo ponto inicial: criar uma apresentação teatral a partir da obra de Machado de Assis, mais precisamente de seus contos. Essa apresentação teria por base a pesquisa de técnicas narrativas de interpretação e, para a sua elaboração, formaram-se grupos a partir de uma estrutura tradicional, ou seja, divididos entre atores e direção que trabalharam com autonomia, de diferentes formas. Esses trabalhos incluíram a escolha dos contos a serem encenados, a adaptação do conto para o palco, a utilização de técnicas interpretativas conhecidas e a busca de novas técnicas de interpretação, além da encenação englobando todos os seus componentes como a cenografia, figurinos, iluminação e trilha sonora. Durante as suas atividades, os grupos se apresentavam para avaliação e orientações da coordenação do projeto, culminando com a apresentação pública dos trabalhos.

Nesta dissertação de mestrado, apresentada ao Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, realiza-se uma análise crítica do Projeto Machadianas. A partir da abordagem do contexto histórico do surgimento do Ágora Teatro e dos porquês da aposta dessa instituição em

---

[1] Para inteirar-se de todas as atividades da instituição ao longo de sua existência, ver o item 8.4 (Anexos – currículo do Ágora Teatro) desta dissertação.

[2] Número de participantes creditados nos programas das apresentações, excluindo os coordenadores do projeto, técnicos e operadores.

desenvolver um trabalho alicerçado na pesquisa das possibilidades de utilização da narrativa em cena, esta dissertação aborda todas as atividades realizadas ao longo dos três anos da execução do projeto e analisa os seus resultados. Nessa abordagem e análise são citados todos os profissionais envolvidos e os contos de Machado de Assis utilizados como base dos trabalhos que chegaram às apresentações públicas.

Procura-se demonstrar, então, a inserção do Projeto Machadianas em um cenário de rupturas com paradigmas culturais que, estabelecidos no mundo ocidental a partir do Renascimento do século XVI, afirmaram-se no Iluminismo do século XVIII e se desenvolveram até serem confrontados a partir de fins do século XIX. Ou seja, passou-se ao questionamento de uma representação baseada prioritariamente na verossimilhança, na exposição de relações intersubjetivas e na estruturação narrativa linear, encadeada, principalmente, em relações de causa e efeito. Como consequência desses questionamentos e seu desenvolvimento ao longo das décadas seguintes até os nossos dias; a atividade artística contemporânea, em um contexto prioritariamente de rompimento, de supressão de referências e fugacidade das relações interpessoais comporta o hibridismo de gêneros e de formas, a fragmentação da narrativa e a eliminação, ou pelo menos a descontinuação das fronteiras entre as diferentes modalidades do fazer artístico.

Assim, conclui-se que o Machadianas apresentou uma contribuição importante para as pesquisas da utilização da narrativa em cena. Contribuição relacionada com o estabelecimento de uma ponte entre a tradição humana ancestral de contar histórias e algumas características significativamente presentes no fazer artístico da atualidade, como a fragmentação do discurso e das personagens, o formalismo cênico e a utilização de tempo e espaços simbólicos que, de certa maneira e em determinadas circunstâncias refletem uma concepção pós-moderna do homem apresentadas em trabalhos de autores como Jean François Lyotard (2009), Zygmunt Bauman (1998), David Harvey (2012), Agnes Heller e Ferenc Fehér (2002), Perry Anderson (1999), Linda Hutcheon (1988) e José Manuel L. de O. Ramírez (2004), entre outros. Concepção que é repleta de contradições, mas que, de maneira geral, inclui o questionamento de paradigmas seculares sustentadores da vida humana, levando o homem contemporâneo aos estados de insegurança e incerteza.

Conclui-se também que essa inserção do Projeto Machadianas em determinada forma do fazer artístico contemporâneo foi facilitada por características intrínsecas ao gênero épico - especificamente ao conto, uma vez que a base de todo o Machadianas foi constituída por contos de Machado de Assis. Características que incluem uma renúncia à representação unicamente por realismo, premido pelo ilusionismo absoluto e por verossimilhança.

Questão importante deste trabalho é a análise da escolha, por parte do Ágora Teatro, de um autor brasileiro do século XIX para estabelecer uma comunicação com o homem do século XXI. A intenção dos idealizadores do Machadianas foi criar nos artistas, e consequentemente no público do projeto, um espaço de reflexão sobre mecanismos da sociedade brasileira que, de diferentes e dialéticos modos, foram perpetuados. Para isso, apostaram em aliar a conhecida habilidade de Machado de Assis em apresentar e discutir questões que, ao mesmo tempo, ocupam a esfera individual e coletiva na formação do que podemos chamar de “homem brasileiro” à utilização dos expedientes narrativos em cena.

É evidente que a construção desse elo entre o século XIX com o século XXI não teria sido possível sem a genialidade de Machado que, com o seu olhar arguto, percebe no homem e na sociedade brasileira do século XIX um deslocamento e uma impossibilidade de pertencimento completo ao seu tempo e ao seu espaço. Por intermédio de duas questões fundamentais, Roberto Schwarz irá classificar esse homem como um homem de “ideias fora de lugar” (SCHWARZ, 2000a: 9-31). A primeira dessas ideias é a pretensão de estabelecer, no Brasil pré-republicano, uma sociedade liberal alicerçada na escravatura e em relações de favor. A segunda, relacionada à primeira, é o propósito de implantar, nos trópicos, uma sociedade seguindo os moldes europeus. Para Schwarz, essas questões levaram Machado a caracterizar o homem brasileiro de seu tempo pela interdição, pela não realização de todas as suas possibilidades, pela dependência de uma memória seletiva e falível que o amarrava em tempo e espaço incertos. Procurar-se-á demonstrar neste trabalho, que a sensação de deslocamento e de não pertencimento foi um importante elo de ligação entre a obra Machadiana e o homem brasileiro do século XXI. Sensação que tomou forma em vários trabalhos do projeto estudado.

Outra questão abordada nesta dissertação será a de que certas características pessoais dos participantes do Machadianas muito contribuíram para a formatação de seus resultados e consequentemente para a formulação das teorizações desta dissertação. Foram selecionados jovens profissionais da área teatral que, embora já formados em escolas ou universidades, ou já tendo atuado profissionalmente na área, buscavam nas atividades do Ágora uma forma de aprimoramento de seu trabalho. Verifica-se que esses jovens profissionais já trouxeram de sua formação uma propensão, potencializada durante o projeto, de construir uma cena com as características contemporâneas já enunciadas aqui.

Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (2006), apresenta significativa reflexão acerca das diferenças pressupostas entre lembrança e memória. Para o autor, e de acordo com certos pressupostos, a lembrança concerne aos procedimentos mnemônicos de um lembrar singular e pessoal; a memória, ainda que fundamentada em lembranças pessoais, concerne ao coletivo.

Nesta dissertação, o pesquisador, que acompanhou todo o projeto, alia as suas lembranças às dos coordenadores e diretores dos núcleos[3] e, juntamente com a análise de documentos[4] e a apreciação da bibliografia, busca contribuir para a constituição da memória do Machadianas.

---

[3] Foram realizadas entrevistas com os coordenadores do projeto e com todos os diretores dos núcleos que se formaram ao longo de sua realização. Nos anexos, encontram-se apenas os relatos cujas reflexões dos colaboradores foram citadas no corpo do trabalho. A confecção desses relatos seguiu a metodologia de historiografia oral do Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo – NEHO-USP. Para maiores informações *cf*. MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

[4] Programas de espetáculos, peças de divulgação, matérias publicadas na imprensa, fotografias e registros em vídeo das apresentações.

2. O Ágora Teatro e as premissas do Machadianas

2.1. O Ágora Teatro

Roberto Lage e Celso Frateschi fundaram, em 1999, na cidade de São Paulo, o Ágora Teatro. Ao associarem a atividade teatral com o nome do espaço físico utilizado para discussões e deliberações pelos cidadãos no centro das cidades gregas da Antiguidade, seus criadores explicitaram a intenção de, tendo como base as artes cênicas, estabelecer um espaço de pesquisa, criação, discussão e de proposições que interseccionassem arte e sociedade.

Ao contextualizar historicamente o momento de sua fundação, aponta-se um claro vínculo entre a criação do Ágora e a efervescência da atividade teatral paulistana naquela época, especificamente por parte de artistas que buscavam alternativas para a realização de seus trabalhos fora dos padrões impostos pelo patrocínio empresarial, cuja principal ferramenta era a lei Rouanet de renúncia fiscal[5].

O encontro de duas vertentes principais caracterizaram aquele momento. Ocorreu àquela época a criação e a consolidação de importantes grupos teatrais como a Companhia São Jorge - fundada em 1988 (CIA. SÃO JORGE, 2011); do grupo Os Fofos Encenam, criado um pouco antes, em 1992 (OS FOFOS ENCENAM, 2011); além do Folias d`Arte, criado em 1997 (ITAÚ CULTURAL, 2011), do Teatro da Vertigem, criado em 1991 e que em 1995 estreou o seu emblemático espetáculo *O Livro de Jó* nas instalações desativadas do hospital Humberto Primo, na cidade de São Paulo (TEATRO DA VERTIGEM, 2011), dentre outros. Em comum, esses coletivos associavam a busca por novos caminhos estéticos com a procura por estratégias de sobrevivência que permitissem a realização continuada de seus trabalhos. Outro ponto importante, foi que alguns desses grupos tiveram sua origem ligada a universidades, como é o caso da Companhia São Jorge e do Teatro

[5] Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991). Possibilita às empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) aplicarem uma parte do Imposto de Renda devido em projetos culturais. Os incentivadores que apoiarem um projeto, submetido previamente à aprovação e aprovado pelo Ministério da Cultura, poderão ter o total ou parte do valor desembolsado deduzido do imposto devido, dentro dos percentuais permitidos pela legislação tributária. Para empresas, até 4% do imposto devido; para pessoas físicas, até 6% do imposto devido (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2012: *internet)*.

da Vertigem, relacionados com a Universidade de São Paulo e dos Fofos Encenam, originado na Universidade Estadual de Campinas. Fato importante, pois a relação com a academia inseriu a preocupação com a pesquisa, de procedimentos de encenação e de expedientes para a preparação dos atores, entre as prioridades desses grupos.

Relacionou-se com a criação ou consolidação desses grupos, a união de importantes nomes com destacada trajetória na realização artística do País ao redor do movimento Arte Contra a Barbárie. Iniciado no fim da década de 1990, com reuniões entre os seus idealizadores, o movimento ganhou força e teve o seu primeiro manifesto publicado em maio de 1999. Sobre esse acontecimento escreveu Iná Camargo Costa:

> No dia 7 de maio de 1999, como resposta ao avanço da onda mercadológica, um coletivo de grupos de teatro lançou um manifesto chamado Arte Contra a Barbárie, que foi publicado em *O Estado de S. Paulo*. O jornal dedicou uma página à novidade e informou que o texto seria discutido em reunião aberta, a se realizar dias depois no Teatro Aliança Francesa. Quem compareceu ficou tão surpreso com a superlotação da casa quanto os signatários. A partir daquele dia, a parte mais interessante da cena paulistana passou a integrar uma espécie de movimento que atende pelo nome do manifesto. [...] O manifesto, que se tornou referência para todos os interessados em fazer teatro [...] reafirmava os direitos à "produção, circulação e fruição de bens culturais" e, em nome deles, denunciava que era inaceitável a mercantilização imposta à cultura (COSTA, 2007: *Internet*).

Está relacionada às atividades deste movimento, a conquista perante a Prefeitura do Município de São Paulo, por meio da instituição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo no ano de 2002 com “[...] o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2011: *internet*). Hoje, a Lei do Fomento, como é conhecida, em sua 20ª edição (primeiro semestre de 2012), continua em pleno vigor na cidade e tem papel de destaque na realização cultural da metrópole paulistana.

A fundação do Ágora, em 1999, foi uma maneira de seus idealizadores relacionarem-se e posicionarem-se criticamente frente a essa realidade, como afirma Celso Frateschi em entrevista concedida a este pesquisador em 10 de maio de

2011. Demais reproduções de considerações de Frateschi feitas ao longo deste trabalho são decorrentes dessa mesma entrevista.

> Nós ainda não tínhamos a Lei de Fomento, da mesma maneira que experiências relacionadas ao governo municipal, que eu acredito foram importantes para o teatro, ainda não tinham sido realizadas. Além do que, comparando-se com a realidade atual, havia poucos grupos e muitos deles estavam em estágio de formação: Vertigem, Folias, vários outros grupos estavam no começo. Então, nós concluímos que devíamos criar um centro de estudos que comportasse uma reflexão sobre as questões do teatro paulistano naquela época; o Ágora veio com esse intuito. O Lage falava que tínhamos de ser um pouco a mosca da sopa, colocar questões que fossem úteis e que nos fizessem refletir para que encontrássemos caminhos a partir daquela situação. Então, a ideia do Ágora foi a de colaborar com esse processo de reflexão e de construção de um teatro um pouco mais consistente. Mesmo que nós não nos caracterizássemos como um grupo tradicional, tínhamos a ideia de trabalhar com esse teatro mais independente que de alguma forma refletisse o mundo que estávamos vivendo. Essa era a ideia, de criar um centro de estudos sem fins lucrativos. Que reunisse pessoas interessadas em conversar; e assim foram organizados os primeiros projetos.

A partir do início de suas atividades, o Ágora Teatro realizou seminários, palestras, publicações, grupos de estudos, espetáculos e projetos que abarcaram muitas destas atividades dentro de um único objetivo[6].

A parceria de Roberto Lage e Celso Frateschi na coordenação da instituição manteve-se, de maneira intercalada, até 2009. Hoje, o Ágora Teatro está sob a coordenação de Frateschi e de Sylvia Moreira e um levantamento de suas atividades ao longo de sua existência encontra-se anexado a esta dissertação.

No intuito de apontar elementos para a formulação de uma sociologia da cultura, Raymond Williams (2011) elabora um panorama das relações entre produtores culturais e instituições sociais reconhecíveis. Assim, apresenta conceitos que serão úteis para algumas análises sobre a formação do Ágora e a sua inserção no panorama histórico, brevemente descrito neste capítulo.

É válido ressaltar que o próprio Williams considera o termo produtor cultural neutro e abstrato, uma vez que serve para denominar desde poetas, parte da organização social central de sociedades antigas, como funcionários de grandes conglomerados de comunicação na sociedade atual. Aliás, a abrangência do termo é utilizada por Williams para ilustrar a complexidade da tarefa de se pensar uma

---

[6] Para inteirar-se de todas as atividades da instituição ao longo de sua existência, ver o item 8.4. (currículo do Ágora Teatro) desta dissertação.

sociologia da cultura como um tema central e prioritário, ao atestar que ela ainda é uma matéria “subdesenvolvida”, que ainda há um caminho longo e cheio de curvas e obstáculos a ser percorrido, como ele afirma:

> Dentro das categorias tradicionais, a sociologia da cultura é encarada como uma área ambígua. Nas listagens mais comuns de campos da sociologia, ela é incluída, quando isso acontece, como um dos últimos itens: não apenas depois de material mais consistente sobre classes, indústria e política, família ou crime, mas também como um tópico de variedades depois das áreas mais definidas da sociologia da religião, da educação e do conhecimento. Assim, ela não só parece ser, como é de fato subdesenvolvida (WILLIAMS, 2011: 9).

À luz do exposto, percebe-se que as dificuldades de uma definição sociológica precisa de cultura, da mesma maneira que a abrangência do termo produtor cultural, apresentado por Williams, esteve no centro dos debates que circundavam a origem dos grupos teatrais, do Ágora e do movimento Arte Contra Barbárie, no final da década de 1990. Tal afirmação se dá pelo fato que uma das questões-chave daquelas discussões foi a do patrocínio obtido pela Lei Rouanet do governo federal, que nos moldes em que vigorava, e ainda vigora, submete a produção artística a decisões sobre políticas de divulgação de grandes empresas, imbricando temas como mercado, divulgação, vendas, produção e política cultural.

O autor parte, então, do que ele nomeia “artistas instituídos” das sociedades antigas, ou seja um “[...] artista de certo tipo – de fato, muitas vezes um poeta – era oficialmente reconhecido como parte da própria organização social central” (WILLIAMS, 2011: 36), avança historicamente com a apresentação das relações de patronato, inclusive aquelas em que o público ocupa o lugar de patrono, e chega até a análise da relação entre artistas e mercados. Para introduzir a questão ele apresenta a seguinte ressalva: “Historicamente, existe um longo período de sobreposição entre relações sociais de patronato e de mercado nas artes” (idem: 44). Entretanto, deixa claro que “[...] elas podem ser prontamente diferenciadas. A produção para o mercado implica a concepção da obra de arte como mercadoria, e do artista, ainda que ele possa definir-se de outra forma, como um tipo especial de produtor de mercadorias” (WILLIAMS, 2011: 44). É por isso que se torna significativo, segundo o autor, o fato de que “[...] a reinvindicação do artista por ‘liberdade’, por ‘criar como lhe aprouver’ foi feita muito mais comumente após a instituição das relações predominantemente de mercado” (idem: 45).

Após apresentar a questão de que a destinação da obra de arte ao mercado implica na sua concepção como mercadoria, Williams escreve sobre três fases distintas de sua produção e comercialização que distanciam-se na história mas, em condições singulares, acabam por existir simultaneamente. “Todas elas implicam produção para simples troca monetária; a obra é posta à venda e é comprada e, desse modo, possuída” (2011: 44). Assim, escreve sobre uma fase artesanal, quando é o próprio produtor que coloca sua obra à venda; uma fase pós-artesanal, na qual um distribuidor intermedia a relação do artista com o mercado, visando lucro; uma fase profissional de mercado e uma fase que o autor denomina de profissional empresarial.

A fase profissional de mercado foi proveniente do desenvolvimento tecnológico, quando, particularmente no século XIX, a questão da propriedade da obra se tornou crítica. Williams afirma que essa situação se deu pelo fato de haver, no período, maior capitalização dos intermediários associada com um aumento da profissionalização dos produtores. À época “[...] a reprodutibilidade impressa superou de muito a maior parte dos demais tipos de produção artística” (2011: 47). A facilidade de reprodução tornou constantes os casos de pirataria, reproduções sem que o autor fosse mencionado. Essa realidade acabou por levar a constituição de mecanismos do *copyright*, primeiramente nacional, depois internacional, que visavam assegurar ao autor a propriedade da obra, assim como o *royalty*, que permitiu ao produtor transferir o direito da propriedade de sua obra para o intermediário, seja pela elaboração de um contrato definido, no caso de livros, por uma forma ou por um período de publicação ou, o que veio a se tornar norma, pelo estabelecimento de um pagamento relativo a cada exemplar vendido. “Desse modo, o escritor tornou-se participante do processo direto de mercado da venda de sua obra” (WILLIAMS, 2011: 47). Esse fato corroborou com a complexa questão que de maneira nenhuma é exclusiva a essa situação, da influência do mercado na determinação das escolhas no momento da criação.

Williams chega, então, à fase que ele denomina de “profissional empresarial” caracterizada “[...] por avanços muito importantes nos meios de produção cultural e, especialmente, no uso dos novos meios de comunicação de massa” (2011: 51). O que de mais significativo ocorre é uma transformação da relação entre intermediário e produtor cultural. Um setor empresarial cada vez mais capitalizado tende a

determinar um aumento da produção por encomenda, além de instituir o padrão de trabalho assalariado para gerir a sua relação com os produtores culturais.

> A predominância do setor editorial empresarial é de tal ordem que, para muitos escritores, as relações sociais mais acessíveis são as de emprego, no sentido de que as ideias para livros procedem de novos intermediários profissionais (os editores) dentro da estrutura de mercado, sendo os autores empregados para executá-las. As relações variam, então, de empregos ocasionais diversos, não distantes ainda da situação do profissional de mercado, até relações inteiramente novas, mediante contratações e contratos periódicos, nos quais o escritor se torna, de fato, o profissional empregado e (com modificações tais como os royalties) assalariado (WILLIAMS, 2011: 52).

É evidente que as relações desenvolvidas entre as empresas patrocinadoras e os artistas que obtêm, ou buscam obter patrocínio por intermédio da lei Rouanet, não é, formalmente, uma relação de emprego assalariado. Mas, infere-se aqui que alguns princípios dessa relação permaneçam mantidos. Ou seja, as empresas escolhem dentre os projetos que concorrem à sua verba de patrocínio, aqueles que, de alguma maneira, se encaixem entre as diretrizes de divulgação de seus produtos. O reconhecimento desse fato pelos produtores culturais acaba por influenciar suas decisões no momento de criação das obras; na prática, o seu trabalho artístico pode passar a responder à exigência de um empregador potencial que irá remunerá-lo pelo trabalho executado.

Uma vez que a questão da facilitação da reprodução do trabalho artístico foi apontada por Williams como fator essencial na relação entre artistas e mercado na história recente, uma referência ao emblemático ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1994: 165 - 196) faz-se necessária.

No artigo, o autor escreve que as obras de arte, em essência, sempre foram reproduzíveis. “O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão de suas obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (BENJAMIN, 1994: 166). O que ocorreu foi que esse processo de reprodução foi acentuado sobremaneira no início do século XX, com o desenvolvimento da fotografia e do cinema, que potencializaram essa questão por atuarem diretamente com a imagem, e não apenas com o texto escrito, como já ocorria na literatura. Para Benjamin, a técnica de reprodução de imagens coloca a questão da reprodução em outro patamar, uma vez que o original sobrevive a uma

reprodução manual, já que esta passa a ser considerada cópia. Com os novos processos a cópia passa, de certa forma e sob certas condições, a ter *status* de original, embora, para Benjamin, desprovida de seu valor ritual e do que o autor denomina de sua aura, que é exclusiva do momento de realização artística que lhe confere autenticidade. A reprodução de imagens, especificamente com o cinema, traz também a questão dos altos custos de produção e de divulgação, o que faz com que a obra tenha de estar de acordo com o gosto médio das massas, que acaba por "conquistar o poder" do que deve ser produzido artisticamente.

Benjamin afirma ao escrever sobre a interpretação para o cinema:

> Hoje, essa imagem especular se torna destacável e transportável [...] para um lugar onde ela possa ser vista pela massa. Naturalmente o intérprete tem plena consciência desse fato, em todos os momentos. Ele sabe, quando está diante das câmeras, que a sua relação é em última instância com as massas. É ela que vai controlá-lo (1994: 180).

Uma vez estabelecido esse substrato teórico das relações entre a massa, por Benjamin, o mercado, por Williams e os produtores culturais; relações cuja discussão localizava-se nos centros das considerações do movimento Arte contra a Barbárie e que também permeavam as ideias formadoras dos grupos, inclusive o Ágora Teatro, Williams irá tecer considerações que auxiliam a entender a formação desses coletivos.

De início, o autor ressalta a importância, ao se pensar uma sociologia da cultura, de se pensar em formações culturais específicas que estabelecem padrões próprios de auto-organização. Escreve Williams:

> Em muitos dos trabalhos de sociologia da cultura, descobrimos que temos que lidar não só com instituições gerais e suas relações típicas, mas também com formas de organização e de auto-organização que parecem muito mais próximas da produção cultural [...] como no caso da organização interna das ordens bárdicas, que se preocupavam não só com posição e relações sociais, mas também com a prática (em vários estágios, com as regras) da própria arte. Por mais estranho que isso possa parecer, dentro da fórmula moderna de se ver o artista como um indivíduo livre e criativo, não há dúvida alguma de que a arte séria, de alguns tipos, foi produzida e sustentada desta maneira (2011: 57).

Apresentadas tais considerações – que interessam a este trabalho uma vez que atestam a importância histórica da realização artística coletiva, que se contrapõe

ao lugar comum moderno que veicula a arte com uma manifestação individual do artista, o autor escreve sobre diferentes formações culturais ao longo da história e afirma: “Parece ter havido acentuado aumento de todo tido de formação cultural independente a partir de meados do século XIX” (WILLIAMS: 2011, 71). Ele explica o fato, justamente, por questões condizentes com as que estavam em pauta na instituição do Arte contra a Bárbarie, do Ágora Teatro e dos demais grupos que compunham o cenário teatral paulistano, nos finais da década de 1990 ao escrever:

> Devemos registrar, em primeiro lugar, uma generalização e desenvolvimento crescentes da ideia de que a prática e os valores da arte são desprezados pelos valores dominantes da sociedade “moderna”, ou devem ser distinguidos deles, ou são superiores ou hostis a eles (WILLIAMS, 2011: 72).

Desse modo, o autor aponta as associações independentes de artistas, como importante formação para lidar com essa questão, como escreve:

> Problemas recorrentes da imposição ou privilegiamento de certos estilos e tendências, de vantagens tanto gerais quanto comerciais, podem em alguns casos ser individualmente negociados (comumente sem êxito). Porém, eles eram muito mais prontamente negociáveis mediante a associação, que já era uma tendência básica generalizada na maior parte das demais atividades sociais (WILLIAMS, 2011: 74).

A conquista da aprovação de Lei de Fomento na cidade de São Paulo, por um coletivo formado por coletivos teatrais e sujeitos – destaca-se: Luiz Carlos Moreira (Grupo Engenho), César Vieira (Teatro Popular União e Olho Vivo), Reinaldo Maia e Marco Antônio Rodrigues (Folias d'Arte), Paulo Arantes, Iná Camargo Costa e Aimar Labaki - a sua manutenção regular, de certa forma, até os dias atuais e a captação de patrocínio empresarial por muitos dos grupos em questão, inclusive o Ágora Teatro, comprovam o poder das associações mencionadas por Williams.[7]

Conclui-se, então, que o contexto da atividade teatral à época da criação do Ágora Teatro, e o desenvolvimento das atividades da instituição apresenta características que os incluem em ampla discussão acerca da sociologia da cultura. A saber, a relação de produtores culturais com o mercado em um momento de sua

---

[7] Para mais informações acerca do movimento e alguns de seus desdobramentos *cf*. Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao teatro.* São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

absoluta profissionalização empresarial e a constituição de associações independentes como alternativa para lidar com as dificuldades que surgem quando as relações de poder - que regem o ambiente empresarial, como a do trabalho assalariado, expandem-se, por meio das decisões de patrocínio, para o universo das decisões acerca da realização artística. Da mesma maneira, conclui-se que o Projeto Machadianas, objeto desta dissertação, esteve inserido nesse contexto, pela forma prática que escolheu para lidar com algumas das questões já mencionadas.

Com o intuito de pesquisar e apresentar alternativas para o fazer teatral, a partir da utilização da narrativa em cena, o Machadianas foi lançado em junho de 2006 e seus trabalhos estenderam-se até meados de 2009. As atividades, cujo objetivo era levar aos palcos contos de Machado de Assis, iniciaram-se com a coordenação de Roberto Lage, Celso Frateschi e Sylvia Moreira. A partir de 2007, Celso Frateschi se ausentou das atividades de coordenação do projeto para se dedicar à administração pública, primeiro como presidente da Funarte (abril de 2007 a outubro de 2008), depois como Secretário de Cultura do Município de São Bernardo do Campo, em São Paulo (janeiro a outubro de 2009). Como resultado do projeto, chegaram à apresentação pública quatorze trabalhos que envolveram sessenta e cinco profissionais entre atores, diretores, iluminadores, preparadores vocais e corporais, cenógrafos, figurinistas, músicos e escritores.

Dentre esses trabalhos resultantes, alguns tiveram carreira além do âmbito do projeto: foram destaque na imprensa, apresentaram-se em outros teatros, até mesmo fora da cidade de São Paulo, além de obterem reconhecimento em festivais e mostras de artes cênicas. Como exemplos cita-se: *Um homem célebre* (2007)[8] - adaptação do conto homônimo de Machado de Assis (ASSIS, 2008b: 465); direção de André Piza, com Daniela Mustafci, Kuarahy Fellipe, Paulo Plácido e Thaís Aguiar; dramaturgia de Luciana Rossi e André Piza; preparação corporal de Johannes Freiberg; cenário e figurinos de Sylvia Moreira; direção sonora e sonoplastia de Jorge Peña; “corpo e contato” de Diogo Granato - espetáculo recomendado pela revista Veja-SP na edição de 15 de agosto de 2007 (ALVES JR., 2007: 15). *Entre amar e desamar* (2009) - baseado nos contos “Casada e viúva” (ASSIS, 2008b: 775), “Cinco mulheres” (ASSIS, 2008b: 819), “Mariana” (ASSIS, 2008b: 504) e “Uns

[8] Entre parênteses o ano em que os exemplos citados foram levados pela primeira vez à apresentação pública.

braços” (ASSIS, 2008b: 458); direção de Rubia Reame; com Liana Poiani, Maria Paula Pessoa, Rubia Konstantyni e a própria Rubia Reame; direção de arte de Sylvia Moreira – espetáculo vencedor da 9ª edição do Festival de Teatro da Estância Turística de Tupã, em maio de 2010 e do 8º Festival de Teatro de Mogi Mirim, em outubro de 2009. *Um ou dois contos* (2007) - a partir dos contos “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana” (ASSIS, 2008b: 322) e “A causa secreta” (ASSIS, 2008b: 476); direção de Luiz Eduardo Frin; com Francisco Wagner, Kadi Moreno, Rita Grillo e Rubia Reame; trilha sonora de Xavier Bartaburu; cenário e figurinos de Sylvia Moreira - mencionado na coluna “Os melhores espetáculos na seleção de *Bravo*”, da revista homônima (MELLÃO, 2007: 110). *A missa do galo* (2009) - Adaptação de “Missa do galo” (ASSIS, 2008b: 562); direção de Luiz Eduardo Frin; com Arô Ribeiro, William Rosa e Felipe Ramos (em substituição a William Rosa após o fim do projeto); assistência de direção de Carolina Soledad; cenário e figurinos de Sylvia Moreira, trilha sonora de Charles Raszl e produção de trilha sonora de Rafael Agra - apresentou-se na mostra *Fringe* do Festival de Teatro de Curitiba em 2010 e foi apontado pelo jornal *O Estado do Paraná* como um dos destaques da programação (CRISTO, 2010: 16), além de suscitar certo interesse acadêmico ao ser mencionado na tese de mestrado *Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo,* defendida por Lígia Borges Matias na UNESP - Universidade Estadual Paulista (MATIAS, 2010: 100).

O tempo de duração do projeto; o número de profissionais envolvidos – assim como o ecletismo de suas formações e experiência; a quantidade e a qualidade dos trabalhos que chegaram à apresentação pública - como atesta a repercussão na imprensa, na academia e a extrapolação dos limites do Ágora de alguns espetáculos, revelam a importância do Machadianas em um contexto da busca de um fazer artístico não submetido apenas aos ditames de um mercado em sua fase profissional empresarial, como define Raymond Williams. Parte-se então, para um olhar mais aprofundado acerca das premissas do projeto.

2.2. A aposta do Ágora no teatro narrativo. As premissas do Machadianas

O Projeto Machadianas surgiu para a verificação das seguintes hipóteses de seus idealizadores, inclusas em um contexto de pesquisa de formas de encenação e interpretação. Como já mencionado, a pesquisa esteve entre as prioridades dos grupos originados na cidade de São Paulo e proximidades durante a década de 1990, até mesmo pela relação muito próxima desses grupos com algumas universidades. As hipóteses são as seguintes: a utilização da narrativa em cena aumenta a possibilidade do estabelecimento de uma relação direta e sem subterfúgios entre palco e público, relação cuja qualidade foi desgastada pela apropriação da forma dramática por outros veículos como o cinema e a televisão. O restauro dessa qualidade é de fundamental importância para a atividade teatral na atualidade, frente à concorrência justamente dos outros veículos referidos, assim como de outros aparelhos de veiculação de conteúdos, como a *internet*. Para que cena e público estabeleçam um contato genuíno, o componente social que os circunda deve ser componente do ato teatral. A obra de Machado de Assis apresenta qualidades para esse contato genuíno por apresentar questões referentes ao homem e à sociedade brasileira, presentes no momento inicial do Brasil como nação independente, que perpetuaram-se ao longo dos anos e chegaram até os nossos dias.

A respeito da utilização da narrativa em cena, Celso Frateschi em entrevista já mencionada e Roberto Lage, em entrevista a mim concedida em 8 de dezembro de 2010 – todas as afirmações de Lage nesse trabalho são provenientes da mesma entrevista -, afirmaram que o interesse em pesquisar as suas possibilidades encontra-se na origem do Ágora Teatro. Tal interesse acabou por resultar em um projeto cujo assunto fosse tratado de forma mais sistemática, pragmática e abrangente.

Afirma Lage:

> Em relação ao teatro narrativo, o meu interesse por ele surgiu, no máximo, há uns dez anos e coincide com o surgimento do Ágora. Esse interesse veio a partir de algumas

> reflexões que eu fazia à época e que, depois descobri, não eram apenas reflexões minhas, nem somente brasileiras, mas que estavam sendo feitas ao redor do mundo por praticantes e pensadores de teatro. Reflexões que surgiam da necessidade de rever a função do teatro mediante os outros veículos, às outras mídias e às outras possibilidades de linguagem dramática. Essas reflexões me levaram a concluir que, de alguma maneira, a sobrevivência do teatro estaria no fato de ele abrir mão das pirotecnias dos grandes espetáculos, dessa coisa que, de alguma maneira, faz o espectador se sentir "minimizado" e não uma parte fundamental do fenômeno teatral, ou seja, de um teatro que tendo ou não quem o assista, o espetáculo em si acontece da mesma maneira; o ter público é um fator puramente comercial, de bilheteria, não é um fator que determine a realização do espetáculo.

Concernente às questões de Lage, Frateschi afirma:

> Há no meu trabalho uma busca por um teatro no qual fique claro que ao imitar, ou ao narrar uma ação, o ator está executando a ação de narrar. Um teatro em que o ator tenha o domínio daquilo que fala e que o faça por alguma razão e não que a presença do ator fique mistificada, como se ele fosse um ente sem opinião própria. No narrativo, acredito que a presença do narrador, a presença do ator-narrador fica desmistificada, e aí nós do Ágora buscamos trabalhar com essa questão. De alguma forma eu já trabalhava isso como ator e o Lage trabalhava isso como diretor, sempre pensamos no ator como o narrador da história, como alguém que tenta transmitir alguma experiência a partir da peça. Fundamentado, o que sempre foi muito importante para mim, nos estudos de Brecht e de Walter Benjamin, sendo que este último apresenta a questão do narrador de uma maneira muito específica.

As palavras acima, além de atestarem a importância que Lage e Frateschi atribuíram às pesquisas sobre narração na formação e constituição do Ágora apresentam a preocupação de ambos com a questão do estabelecimento de uma relação mais direta entre cena e público, como resposta à apropriação da forma dramática por outros meios. Apresentam também referências teóricas fundamentais para a instituição e para o Projeto Machadianas, a saber: a obra de Walter Benjamin e de Bertolt Brecht; aspectos específicos dessas obras serão apresentados à medida que se relacionarem com as questões analisadas nesta dissertação.

A mencionada busca por caminhos para a atividade teatral em uma realidade da apropriação da forma dramática por outras mídias que se tornaram onipresentes na vida cotidiana, a partir da segunda metade do século XX, também foi exposta no material de divulgação das primeiras apresentações públicas do Projeto Machadianas, realizadas nos meses de novembro e dezembro de 2006:

> Apresentamos o momento de uma pesquisa teatral desenvolvida pelo Ágora Teatro sobre a forma narrativa de interpretação como caminho para se estabelecer o jogo teatral com o espectador do séc. XXI. [...] Com o desenvolvimento de outras mídias que

> utilizam a forma dramática para a veiculação de conteúdos, ao teatro cabe o desafio de se reinventar permanentemente depurando-se artisticamente na sua particularidade. É o que buscamos nesse projeto (ÁGORA, 2006).

Como afirmou Lage, essa busca por novos caminhos a partir de um novo padrão midiático não é concernente apenas à realidade teatral brasileira, mas uma ampla questão da atividade artística, como escreve Hans-Thies Lehmann em *Teatro Pós-Dramático* (2007): "[...] o teatro partilha com as outras artes da (pós-) modernidade a tendência à autorreflexão e à autotematização" (LEHMANN, 2007: 19). O autor associa esse fato ao "[...] curso da ampliação e em seguida da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970" (idem: 27).

Em *O Método Brecht* (1999), Fredric Jameson, em tradução para o português de Maria Silvia Betti, utiliza o termo "autorreferencialidade", como um componente cada vez mais presente na realização artística. Afirma Jameson:

> A autorreferencialidade tem sido concebida, há muito tempo, não só como um sinal decisivo, indicador do que conta como modernista em literatura, mas também como um agente do esteticismo inerente ao modernismo e à maneira como, numa espécie de tropismo artístico, cada vez com mais determinação, ele se volta para si mesmo e se instaura, formando um novo tipo de conteúdo muitas vezes inconsciente. Pode-se argumentar que a autorreferência não é o seu único conteúdo, mas antes uma espécie de conotação suplementar pela qual a obra procura justificar sua própria existência, uma vez dada a situação histórica única – a divisão do público, a crise dos gêneros, a perda de *status* da arte no mercado -, na qual a autorreferencialidade passa a existir e pode, ela própria, ser documentada (1999: 125).

Adverte-se que Lehmann e Jamenson são pensadores que partem de premissas divergentes, mas restringindo-se ao que denominaram "autematização" (LEHMANN, 2007: 19) e "autorrefencialidade" (JAMESON, 1999: 125), verifica-se que esses conceitos muito se relacionam com o Machadianas, uma vez que este realizou espetáculos teatrais para pesquisar rumos para o próprio teatro. Além do que, os motivadores da autorreferencialidade apontados por Jameson - a divisão do público, a crise dos gêneros e a perda do *status* da arte no mercado – são apontados tanto por Frateschi como por Lage ao longo de suas entrevistas, como questões inspiradoras das atividades tanto do Machadianas, quanto do Ágora Teatro.

Interessante notar, também, que uma apresentação teatral que não leve em consideração a presença do público, ou na qual este se sinta “minimizado”, como afirmou Lage, contrapõe-se a preceitos ancestrais do teatro, como afirma Margot Berthold:

> O encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar o seu segredo pessoal. O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em “teatro” pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre (2001: 1).

Quando Lage afirma que a sua preocupação é com a predominância de um fazer teatral que prescinde do público, está preocupado com um estabelecimento no teatro, como no cinema ou na televisão, de um fazer predominante técnico, “as pirotecnias dos grandes espetáculos”, como se refere a essa questão. Nesses espetáculos, do ponto de vista do trabalho do ator, o que importa não é tanto o seu desempenho artístico, mas com que competência trabalha com a variável do culto à sua personalidade, exatamente como Benjamim se refere ao intérprete cinematográfico, ao escrever que “[...] no filme cada intérprete representa somente a si mesmo” (BENJAMIN, 1994: 182). Além do que, quando o público torna-se necessário apenas por uma questão econômica, como também afirmou Lage, uma relação entre ator e público que objetiva o vislumbre de algo maior, como aponta Margot Berthold (2001), fica comprometida.

À luz do exposto, percebe-se que houve um caminho de volta da mencionada apropriação da arte dramática por outras mídias, como o cinema e a televisão. Como é sabido, nestes meios, no momento da realização da arte, da gravação da cena, o ator relaciona-se fundamentalmente com a máquina, a câmera, e não com o público. Então, quando se verifica no teatro um *modus operandi* que prescinde de uma relação entre pessoas, verifica-se que a atividade teatral absorveu uma prática destes outros meios.

Nesse particular, Walter Benjamin afirma que, com o advento e o desenvolvimento do cinema, houve uma transformação na relação entre atores e o público teatral para outra entre os atores e a máquina. No contexto cinematográfico

(e depois televisivo) a relação com o público só ocorre em uma etapa posterior do processo, quando o material gravado é editado e passa por um processo de edição até que seja exibido. Para Benjamin, o procedimento de gravação cinematográfica reproduz os processos de produção capitalista, em que a capacidade do homem em se relacionar com a máquina atesta o seu “valor” na sociedade (BENJAMIN, 1994: 177-186).

Benjamin, no artigo “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934” (1994: 120 - 136), aborda o tema de maneira bem específica e fica clara a correspondência entre as palavras de Lage, o pensamento do autor e as proposições apresentadas anteriormente. Afirma o autor:

> Esse teatro de máquinas complicadas, com inúmeros figurantes, com efeitos refinados, transformou-se em instrumento contra o produtor, entre outras razões, porque tenta induzir os produtores a empenhar-se em uma concorrência inútil com o cinema e o rádio (BENJAMIN, 1994: 132).

Interessante notar que a realização da arte dramática sem a presença do público, utilizando para isso instrumentos de gravação, tornou-se possível graças a uma singularidade do drama absoluto (uma análise mais aprofundada do assunto é feita no capítulo posterior deste trabalho) que em sua forma pura infere a ausência dos espectadores com a instituição da famosa quarta parede. Este obstáculo imaginário, situado à frente do palco, preserva a privacidade do palco e do público; privacidade que é elemento importante de uma concepção burguesa do mundo, à qual o drama absoluto está associado.

Digna de nota, também, é a constatação de que as palavras de Roberto Lage enfocam prioritariamente a questão do espetáculo, como diretor que é; as considerações de Celso Frateschi dão mais ênfase à questão do trabalho do ator como motivador das pesquisas com a narração no palco. Celso Frateschi também tem importantes trabalhos como diretor e dramaturgo, mas a atuação caracteriza-se como principal foco de seu trabalho.

Por intermédio das palavras de Frateschi, principalmente a partir da menção que faz ao ator que assume a posição do narrador, pode-se aqui tecer algumas

considerações sobre as proposições de Bertolt Brecht. Na justificativa de mencionar aqui a obra de Brecht, une-se às afirmações de Frateschi a dificuldade de pensar a cena nos dias atuais sem considerar, em algum momento, as reflexões "brechtianas", como escreveu Aderbal Freire-Filho:

> Mesmo que um monte de artistas não atribua suas próprias descobertas cênicas a Brecht, mesmo que esse movimento de abertura poética do palco seja em grande parte inconsciente das suas origens "brechtianas", garanto: é com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma infinito (FREIRE-FILHO *in* BRECHT, 2005: 12).

Por conta da relevância dos expedientes criados por Brecht, a incorporação destes às experiências atuais, tantas vezes mal digeridas, também têm trazido tanto boas, quanto complicadas considerações e contribuições à produção da cidade. Contribui para essa dificuldade o próprio caráter prioritariamente prático, advindo de sua atividade teatral, da extensa obra teórica de Bertolt Brecht, como escreveu Anatol Rosenfeld:

> Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht (1898-1956), visto que seus ensaios e comentários sobre este tema se sucederam ao longo de aproximadamente trinta anos, com modificações que nem sempre seguem uma linha coerente. Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores (ROSENFELD, 2008: 145).

O que se tentará aqui, então, é estabelecer relações específicas entre os pressupostos teóricos de Brecht com aspectos do Machadianas, não só nesse momento de estabelecer as suas premissas, mas também quando da análise de seus resultados práticos.

O primeiro ponto a se destacar é o de pensar um espaço teatral e um projeto que vincule a atividade teatral com a discussão de questões da realidade social, na qual estão inseridos. O próprio Brecht escreve que o "[...] teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e lícito produzir imagens eficazes da realidade" (2005: 136).

Para analisar essa questão, até mesmo para situar historicamente a afirmação presente no "Pequeno órganon para o teatro" (1948), utiliza-se aqui o

trabalho de Gerd Bornheim que afirma que o vínculo entre teatro e realidade social, na obra “brechtiana”, tornou-se possível a partir de um pressuposto da sociedade em fins do século XIX e início do século XX. Para Bornheim, diferentemente de períodos do passado, a sociedade naquele momento expôs seus mecanismos e permitiu ao indivíduo interferir na transformação de suas estruturas. Afirma Bornheim:

> O grande avanço feito pela evolução social repousa toda no fato de que a sociedade tornou-se, como nunca dantes, consciente de seus próprios processos internos e, em consequência, fez-se crítica em relação a esses mesmos processos. Perde-se, assim, a estabilidade que caracterizava as sociedades do passado, nas quais a evolução, no geral, era extremamente lenta e deixava praticamente inamovíveis as bases de cada sociedade [...] Ou seja, a sociedade pode agora tornar-se transparente em relação aos seus próprios movimentos internos, a máquina do mundo exibe enfim suas engrenagens. A decorrência disso tudo está em que o indivíduo passa a interferir na transformação das estruturas sociais como nunca no passado. Em outras palavras: a sociedade se transmuta num grande personagem que tende a invadir todos os cenários – incluindo aí os do teatro (1992: 248-249).

Liga-se a esse pressuposto o fato de Celso Frateschi e Roberto Lage terem escolhido a obra de Machado de Assis, precisamente seus contos, para base de um projeto de pesquisa teatral. Para ambos, a singularidade da obra do escritor brasileiro capacitou-a a alicerçar os trabalhos do Machadianas. De outro modo, a espessura e a complexidade da obra de Machado apresentava peculiaridades do homem e da sociedade brasileira do século XIX que, mantidas no tempo, encontravam-se presentes no início de século XXI.

Dessa forma, na entrevista para a realização deste trabalho, Lage comenta a escolha:

> Pelo fato de Machado também ser um crítico e um cronista social, a transposição de seus contos para a cena permitia-nos, além da investigação das possibilidades do teatro narrativo, identificar até que ponto questões éticas, morais e de organização social e política do século XIX, ainda vigoravam naquele início de século XXI. Que ranço a gente ainda tinha disso nas nossas relações, nos nossos comportamentos; que questões tínhamos de superar, de transformar, para que pudesse haver uma transformação dessa sociedade, para que pudesse ocorrer realmente um desenvolvimento, uma mudança.

Enquanto que Frateschi, também em entrevista para este pesquisador, afirma:

> [...] naquele momento, estávamos querendo nos aproximar, mergulhar na realidade brasileira. De alguma forma, como um dos preceitos "brechtianos", os nossos espetáculos sempre procuraram entender as relações humanas entre os personagens a partir de um ponto de vista social. De que maneira o homem constrói as relações na sociedade e de como, ele mesmo, acaba moldado por elas. Procurávamos entender as relações do homem dentro do capitalismo, por isso voltamos ao Renascimento, com o *Ricardo III* (2006) do Shakespeare, para o início da sociedade industrial, para um período de grandes transformações. Então, com o Machado de Assis, que registra de maneira genial e fantástica as relações do homem brasileiro – no momento em que começávamos a nos entender como nação, lá no final de Império e começo da República - intentamos nos debruçar sobre as relações sociais formadoras do homem brasileiro, no sentido de estabelecer alguma referência, além de percebermos se essas questões ainda provocavam na contemporaneidade.

Bornheim (1992) também apresenta outro elo entre o pensamento "brechtiano" e as premissas do Machadianas quando escreve sobre a importância que Brecht atribui à ciência na sociedade de sua época. Ciência que é, "[...] antes de tudo, o lugar da crítica" (1992: 250). Desse modo, o local de onde se vê, como define a etimologia do termo teatro, torna-se também o lugar onde se pratica experiências (espécie de "*praxistrom")*, que tem como agente o ator e, justamente por ocupar esse papel, deve-se manter distanciado do objeto estudado, para apresentar suas conjecturas e contradições, nesse caso, a realidade social.

O mencionado "ator distanciado" segundo Brecht em *Estudos sobre o Teatro* (2005) tem inspiração, entre outras, na "[...] velha arte dramática chinesa" (2005: 76) e atua com a manifestação explícita de saber que é assistido (mostração), da mesma maneira que é um espectador de si próprio. Esse ator, não deve achar natural, ou concordar, ou metamorfosear-se em tudo o que representa; ao contrário, estranhar o que ele próprio apresenta ao público, como sintetiza Brecht:

> O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. [...] A auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante (2005: 77-78).

Sobre o efeito do distanciamento (*verfremdungseffekt*), também escreveu Anatol Rosenfeld:

> A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna essa nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido (2008: 152).

Para contribuir com uma reflexão a respeito do elo entre arte e ciência, Agnes Heller afirma que ambas são "[...] formas de elevação acima da vida cotidiana" e que "[...] o reflexo artístico e o reflexo científico rompem com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, tendência orientada ao *Eu individual-particular*" (2008: 42). A proposição de ir, pela representação, para além do cotidiano, é fundamental para Brecht na tarefa de lutar contra a alienação do ser; sobre isso, Heller atenta para o fato de que uma estruturação científica da sociedade possibilita a não-alienação de todo o seu conjunto de indivíduos ao atestar:

> Em todas as épocas existiram personalidades representativas que viveram numa cotidianidade não-alienada; e, dado que a estruturação científica da sociedade possibilita o fim da alienação, essa possibilidade encontra-se aberta a qualquer ser humano (2008: 59).

Então, quando Frateschi questiona a ideia de que o ator em cena não deva ter uma opinião, e que sua atuação deva ser desmistificada, sugere um ator que transite com um conceito embasado nesse posicionamento crítico-científico que Brecht espera de um intérprete teatral e que está inserido em toda uma visão científica da sociedade, como afirma Frederic Jameson a respeito do assunto:

> Podemos [...] pressupor a dependência de novas ideias na ciência relativamente à emergência de novas formas e ideias estruturais sobre a ordem social. De qualquer forma, as possibilidades "brechtianas" de representação em tais áreas são fundamentadas em um movimento alegórico que oscila entre esses "níveis", onde algumas vezes a ideia científica é adequada a uma realidade social, e outras vezes é o contrário: a emergência de novas possibilidades sociais é sugerida pela excitação com a pura intelecção em si (1999: 129).

Nesse contexto inseriu-se o desenvolvimento de expedientes como o mencionado efeito do distanciamento e da teoria do *gestus* o que acaba por constituir o ator-narrador, apontado por Frateschi e definido por Anatol Rosenfeld:

> O ator épico deve "narrar" seu papel, com o *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com os seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento (2008: 161).[9]

Uma vez que o termo foi citado e está na raiz da proposição "brechtiana" de teatro épico e se estende por uma maneira de pensar a cena que vai além da representação por verossimilhança que permeou muito os trabalhos do Machadianas, torna-se necessário, ao menos, uma pequena consideração sobre o termo *gestus*.

Como escreve Willi Bolle: "A linguagem gestual aparece como um dos traços mais marcantes da obra de Brecht" (1975: 393), é por ela que o ator se aproxima e se distancia do seu personagem, aponta suas contradições, reitera ou duvida de seu próprio discurso estabelecendo com a sua própria fala uma relação dialética. Para alcançar esse fim, Brecht propõe que a manifestação gestual do ator não se constitua apenas de movimentos que reiteram o discurso, seja de forma orgânica e (in)consciente como um agitar-se das mãos, seja de forma a enfatizá-lo com gestos coerentes às palavras. Ciente de que está sendo observado, o ator escolhe gestos que irão expressar pontos de vista sobre o seu personagem e a sua percepção pelo público dará origem ao *gestus*, assim: "Brecht focaliza a linguagem na sua função pública" (BOLLE, 1975: 393). Portanto, o *gestus* é signo de interação social" (idem: 394).

Frederic Jameson (1999) associa a questão dos *gestus* com a perspectiva científica da obra "brechtiana", uma perspectiva de ordem prática, na qual o ensinar ocupa posição privilegiada. Jameson utiliza a cena inicial da peça *A vida de Galileu* (1938-1939), para expor a sua convicção de que mais importante do que o objeto do ensino, no caso da peça os movimentos dos corpos celestes, é o próprio ato de ensinar – e consequentemente o de aprender - que é prioritário para Bertolt Brecht. Ato de ensinar que tem no "mostrar" um dos seus principais elementos. Nesse

---

[9]Segundo Bertolt Brecht [...] jogar é transformar em decisão a opinião do que joga, na ausência de informações suficientes sobre o jogo dos adversários, é um desafio à sorte e aos determinismos (...). Quando não jogamos (isto é, quando vivemos pacatamente e sem riscos) também nos decidimos na ausência de informações suficientes, desafiando o acaso e determinismos; portanto, jogamos no mais profundo sentido da palavra.
Apud Henri Lefebvre. O teatro épico de Brecht como crítica da vida cotidiana. *In:* Bertolt Brecht *et al. Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970, p.60.

contexto, *gestus*, o mostrar por diferentes perspectivas e pontos de vista adquire fundamental importância. Como escreve Jameson:

> A cena de abertura de *Galileu* é no fim das contas menos uma imitação do conhecimento científico, [...] do que uma representação de como se procede ao transmitir e expressar tal conhecimento: "a banqueta é a terra". Ensinar é portanto mostrar, [...] a representação dramática do ensino é a demonstração da demonstração, a demonstração de como se mostra e demonstra (1999: 128).

Feitas algumas considerações ao ator-narrador, mencionado por Frateschi, torna-se necessário, agora, debruçar-se com mais empenho na análise da principal e mais abrangente premissa do Machadianas, que é justamente a aposta da transposição direta para a cena de textos literários, sem que haja, necessariamente, uma adaptação à forma dramática. Procedimento que está entre os mais importantes da realização teatral dos nossos dias como escreve Luiz Arthur Nunes:

> Sua premissa básica é levar ao palco, ao invés de uma peça dramatúrgica, uma obra de pura épica literária: relato ficcional – romance, conto, novela [...] preservando sua expressão original. É importante dissociar esta proposta da tradicional "adaptação para o teatro", onde se efetua o transporte total do modo narrativo para o dramático. [...] A fala autoral, o enunciado narrativo – é confiado aqui ao ator. Este, graças a isso, resgata uma forma de comunicação milenar, que lhe possibilita saltar fora do mundo ficcional para contá-lo, descrevê-lo ou comentá-lo (2000: 39 -40).

A esse ator-narrador, Nunes nomeia "ator-rapsodo". Denominação que aprofunda a relação dessa transposição épica ao palco com uma questão ancestral, uma vez que rapsodo era o nome do recitador de poesias na Antiguidade grega. Sua parceira na fundação do Núcleo Carioca de Teatro, Nara Keiserman, aborda o assunto em seu artigo "O desempenho atoral rapsódico", no qual apresenta a origem "brechtiana" desse ator.

> Inserido numa tendência do teatro contemporâneo, o trabalho do ator rapsodo ecoa, evidentemente, certos princípios "brechtianos", como a não-metamorfose do ator na personagem, base da abordagem atoral "brechtiana". Termos como acreditar e defender a personagem, tão comuns num outro teatro, neste trabalho simplesmente não são levados em conta, ou sequer mencionados. O fato de não estar colado à personagem e sim distanciado dela, oferece ao ator um espaço a ser preenchido por uma opinião, um ponto de vista – fundamental tanto no teatro "brechtiano" quanto no rapsódico (KEISERMAN, 2005: 19).

Não faltam exemplos de espetáculos significativos, no contexto brasileiro, originados a partir dessa transposição. Só para citar alguns, o emblemático *Macunaíma* (1978) de Antunes Filho, a partir do original de Mário de Andrade; a *Trilogia bíblica* (1992, 1995, 2000) do Teatro da Vertigem – composta pelos espetáculos *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1, 11* (2000); O v*au da Sarapalha* (1992), baseado no conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, que Luiz Carlos Vasconcellos levou ao palco com extrema felicidade; a experiência radical de Aderbal Freire-Filho com o romance de João de Minas *A mulher carioca aos 22 anos* (1990), que foi ao palco sem nenhum corte ou alteração do texto original, entre tantos outros. Isso sem falar nas próprias experiências do Ágora Teatro, como o muito bem sucedido, do ponto de vista de crítica e público, *Sonho de um homem ridículo* (2005), espetáculo desenvolvido a partir do conto homônimo de Dostoiévski, com interpretação de Celso Frateschi e direção de Roberto Lage.

No Brasil, uma referência obrigatória do assunto é Luís Alberto de Abreu. Na entrevista mencionada, Roberto Lage apresenta sua importância para o interesse do Ágora Teatro e para o Machadianas quando afirma:

> [...] eu descobri que havia em vários países uma tendência de se utilizar a narração em cena como maneira do teatro reconquistar a sua possibilidade de encontro, de confraternização, de rito. Possibilidades que associam o teatro, até mesmo em sua história pré-grega, a uma necessidade dos homens se encontrarem e tentarem, juntos, uma experiência de transcendência, de reverência de entes naturais, ou qualquer coisa que vá por aí. Isso me fascinou e eu resolvi, dentro do Ágora, propor grupos de estudos que se voltassem para o narrativo. O interessante é que por uma coincidência, isso aconteceu em um momento em que eu fui procurado pelo Luís Alberto Abreu que, naquele momento tinha um trabalho, juntamente com o Ednaldo Freire na Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, de busca do teatro popular brasileiro, do comediante brasileiro; o que os levava a proporem espetáculos que tivessem uma relação direta com o público, que é uma característica do teatro popular em vários momentos da história. O Luís Alberto de Abreu, então, muito me estimulou a criar um grupo de estudos em volta dessas questões.

O texto de Luís Alberto de Abreu “A restauração da narrativa” (2000; 115-125), tornou-se referência teórica fundamental aos participantes do projeto, da mesma maneira que o texto de Walter Benjamim, “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994: 197-221).

Em ambos os textos os autores relacionam a narrativa com um processo de troca de experiências a partir do convívio social de fundamental importância para uma constituição mais completa do homem, por abranger tanto o seu campo individual, quanto o social. Este último engloba o repertório de imagens, histórias, ritos, conceitos e comportamentos que, por serem compartilhados com outros sujeitos de seu grupo, têm a sua origem e desenvolvimento em um processo coletivo.

Abreu também apoia sua reflexão em Mikhail Bakhtin, na obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1987) para apontar a transformação de uma forte noção do corpo social, presente na Idade Média, para uma noção do corpo individual. Transformação que levou à diminuição da troca de experiências entre os indivíduos, evidenciada pela diminuição da capacidade de narrar, de contar histórias, ao empobrecimento do imaginário coletivo e, consequentemente, ao empobrecimento da concepção do humano.

Benjamim também apresenta essa relação entre o aprofundamento de uma constituição individual do humano, a decadência da narrativa e o "empobrecimento" da concepção do humano. Para o autor, a perda da capacidade narrativa representa a perda de uma "[...] faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 1994: 198). Sem trocas de experiências - ao contar apenas com as ínfimas possibilidades de sua vivência individual, ínfimas se comparadas ao número de possibilidade de experiências somadas de indivíduos que compõem um grupo ou uma coletividade -, o homem definha prisioneiros de conceitos que diminuem as possibilidades de sua existência. Desse modo, a troca de experiência, segundo Benjamin, é substituída por certa troca de informações:

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (1994: 203).

Ao evitar explicações, a narrativa, para ser completa, depende da participação ativa do sujeito a quem se dirige. Benjamin comenta sobre determinada concisão psicológica, ou seja, tudo, desde os eventos mais simples até o espetacular e o extraordinário é narrado com exatidão, mas sem que o contexto psicológico da ação

seja imposto ao receptor. Ao deixar que o leitor, ou no caso do teatro, o espectador permaneça livre para interpretar a história de acordo com as suas próprias idiossincrasias, a narração adquire uma amplitude que a informação não comporta.

Abreu também enfoca o tema, referindo-se diretamente à utilização da narrativa em cena, ao afirmar: “O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que o público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa” (2000: 124).

Pelos trabalhos dos autores, foi fundamentada uma das premissas do Machadianas: a utilização da narrativa em cena valoriza a relação entre palco e público, uma vez que pressupõe uma troca de experiências e uma participação ativa de ambas as partes. Ao aumentar as possibilidades de representação, a narrativa em cena expande as possibilidades do objeto representado: o homem.

Apresentadas essas premissas, que envolvem a contextualização histórica do surgimento e de como o Ágora Teatro inclinou-se a desenvolver um projeto de pesquisa teatral sobre o teatro narrativo baseado na obra de Machado de Assis, é preciso agora, antes que sejam analisadas as atividades e os resultados do projeto, debruçar-se sobre a questão da interpolação de gêneros literários que sustentou o Machadianas.

3. A teoria dos gêneros e a utilização de elementos épicos em cena. O pretérito da narrativa como expediente de desvinculação com o real

O derradeiro capítulo de um dos mais conhecidos romances de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é denominado “Das negativas”; capítulo que termina com a famosa e emblemática frase do autor: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ASSIS, 2008a: 758).

Com fidelidade ao espírito provocador do escritor que inspirou o projeto do Ágora Teatro, inicia-se com uma negativa o capítulo em epígrafe destinado a tecer comentários acerca de questões referentes aos gêneros literários e à sua relação com a cena. Comentários necessários uma vez que o Projeto Machadianas teve como principal objetivo a pesquisa da interpolação entre os gêneros épico e dramático nos palcos; expediente que sustenta significativos trabalhos teatrais nos dias atuais, como apresentado no capítulo anterior. Inicia-se este capítulo com a negação provocativa de que exista uma definição e, por consequência, uma diferenciação clara e precisa entre os gêneros literários.

Anatol Rosenfeld é um dos autores que escreve sobre a artificialidade da teoria dos gêneros literários imposta em determinado momento histórico. Afirma Rosenfeld que as distinções teóricas não estabelecem um esquema que comporta totalmente as múltiplas formas da literatura produzida ao longo da história, tampouco constituem normas às quais os autores deveriam ajustar-se para compor obras com um caráter de pureza em relação a um determinado gênero; dessa forma, conclui o seu pensamento atinente ao assunto com a seguinte afirmação: “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2008: 16).

Outro autor que apresenta fundamentos à reflexão proposta é Yves Stalloni, que escreve: “[...] parece ser muito difícil, para a literatura, chegar a um consenso sobre uma teoria coerente dos gêneros baseada em definições rigorosas e em delimitações precisas” (STALLONI, 2007: 16). Entretanto, o autor afirma que a noção de gênero literário é marco fundamental para a análise literária e, como Rosenfeld (2008: 15-16), apresenta Platão e Aristóteles como fundadores da formulação e das controvérsias acerca da teoria dos gêneros. Em consonância com

o pensamento de Rosenfeld, Stalloni afirma que do mesmo modo que há pontos de tangência entre as definições dos autores gregos da Antiguidade, também há pontos de desacordo sobre a maneira com que ambos abordam o tema, Platão em *A República,* e Aristóteles em *A Poética* (STALLONI, 2007: 17–22).

Stalloni e Rosenfeld também esclarecem a referida questão da imposição histórica da teoria dos gêneros que assumiu a forma da tríade canônica: o épico, o lírico e o dramático. Embora a raiz dessa divisão ternária esteja plantada no mesmo solo da própria tentativa de classificação das obras literárias em grupos, ou seja, nos trabalhos de Platão e Aristóteles (ROSENFELD, 2008: 15-16), Stalloni salienta que foram os seus seguidores que "[...] por meio de uma leitura 'moderna' dos escritos antigos, contribuíram para o estabelecimento de uma distribuição ternária dos gêneros". Distribuição que irá "[...] impor-se como um princípio intangível para o romantismo alemão", e que se "[...] expandiu amplamente durante todo o século XIX e até mesmo durante o século XX" (STALLONI, 2007: 23).

Entretanto, a negação da existência de definição e de diferenciação clara e precisa entre o épico, o lírico e o dramático ressalta o valor da teoria dos gêneros literários, pois evidencia que ela é motivo de análises, embates e discussões ao longo da história. Esse valor está associado à tradição humana de determinar a origem das coisas, ou de agrupá-las segundo características comuns "[...] tal como testemunha o equivalente latim do qual ela deriva, *genus, generis*" (STALLONI, 2007: 11) [10]. Assim, o conceito de gênero é utilizado na literatura tanto como uma tentativa de organizar a produção já realizada, como para propor um modelo a seguir no momento da criação (STALLONI, 2007; 13).

Outro ponto a ser ressaltado é que a teoria dos gêneros sugere um modo pelo qual o mundo é representado em cada período da humanidade. Essa sugestão de correspondência entre momento histórico e gênero literário relaciona-se com o fato do Projeto Machadianas ter a variável tempo como componente de seus objetivos uma vez que se propôs a pesquisar a utilização da narrativa em cena para

[10] O *Pequeno dicionário escolar latino – português* apresenta para os termos *genus* e *géneris* os significados de descendência e de origem, da mesma maneira que os de sexo, classe, qualidade e espécie (KOEHLER, 1955: 119). O *Dicionário etimológico da língua portuguesa* de José Pedro Machado, além da origem latina de gênero, apresenta a sua ascendência grega pelo termo *génos*, que também agrega as ideias de origem e nascimento como as de raça, nação e espécie (MACHADO, 1967: 1137). As grafias das palavras em latim e grego seguem as formas tal como foram encontradas nas referências.

intermediar a relação entre o palco e o espectador do século XXI. A respeito do assunto, Anatol Rosenfeld sentencia que: “Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo” (2008: 17). Para concluir:

> Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações (ROSENFELD, 2008: 19).

Mas é ao citar Victor Hugo que Stalloni apresenta uma contribuição decisiva a respeito da relação entre o momento histórico e os gêneros literários:

> [...] a poesia tem três idades, cada uma delas correspondendo a uma época da sociedade: a ode, a epopeia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos (HUGO *apud* STALONNI, 2007: 25).

Por que se considera a afirmação acima como decisiva? Embora as palavras de Hugo possam ser fortemente contestadas pelas relações diretas e sem arestas que estabelecem entre gêneros e épocas, elas trazem, sem meio termo, associação entre forma e conteúdo no centro das transformações ocorridas na dramaturgia e na cena a partir de meados do século XIX, que percorreram o século XX e adentraram o século atual. Mudanças que incluíram o rompimento de uma relação direta entre o teatro e o gênero dramático.

Ao afirmar que os tempos modernos são dramáticos, Hugo apresenta a sociedade moderna sob os auspícios dos elementos do gênero. O que é apresentado no palco é, ao mesmo tempo, reflexo e reiteração dessa relação mais abrangente. O referido rompimento entre cena e drama é sinal de questionamentos elaborados no interior da arte teatral acerca da queda, ou do abalo de alicerces da Idade Moderna. A reinserção cênica de outros elementos que não os provenientes da forma dramática, mormente aqueles ligados ao gênero épico, deram forma aos referidos questionamentos. O Projeto Machadianas está inserido nesse contexto. Para melhor elucidar a questão é preciso agora debruçar-se sobre características intrínsecas aos gêneros em questão.

Ao iniciar por considerações a respeito do gênero dramático, torna-se necessário, então, a referência à teorização de Aristóteles, pois como afirma Marvin Carlson:

> O primado da *Poética* de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. A teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles. Sem dúvida, alguns escritos anteriores chegaram a tocar ligeiramente no assunto, embora, se pusermos à parte algumas observações dispersas de Isócrates (436 – 338 a.C.), os únicos comentários de algum peso que ainda restam sobre o Drama antes de Aristóteles se encontram em Aristófanes (*c*. 448 – 380 a.C.) e Platão (*c*. 427 – 347 a. C.) (CARLSON, 1997: 13).

O objeto do estudo de Aristóteles em sua *A Poética* são as tragédias que, surgidas do ritual agrário ao Deus Dioniso, tornaram-se elementos essenciais na vida cultural, social e política de Atenas do século V a.C. e fizeram parte da transição de uma sociedade agrária para uma sociedade urbana, como afirma Alain Moreau:

> A cidade ateniense também é de Dioniso [...] também pelas Dionisíacas agrárias, as Leneias e sobretudo as Grande Dionisíacas, durante as quais havia concursos de ditirambos, de tragédias e comédias, para onde acorriam espectadores vindos de toda a Grécia. [...] O deus marginal conquistou seu lugar entre os homens e no Olimpo. No cerne da desordem dionisíaca existe uma ordem superior que não sensibiliza Penteu, jovem tirano cheio de *húbris*[11], mas que foi reconhecido pelos sábios dirigentes de Atenas" (MOREAU *in* BRUNEL, 1988: 243).

De modo bastante aproximado, afirma Rachel Gazolla:

> Uma tragédia é cívica na medida em que é uma instituição criada pela própria cidade, e como toda manifestação institucional, tem regras e objetivos a seguir. Ela é religiosa porque a cidade preserva os mitos e ritos e não desvincula o religioso do ético e do político em todas as suas manifestações. Afinal, a peça trágica é uma celebração a Dioniso e ocorria, entre outras celebrações ao deus, nas Dionisíacas, durante a primavera. Ela é mítica porque narra acontecimentos ocorridos entre homens comuns, heróis e deuses num só universo imediatamente dado, reafirmando a memória dos antepassados e da própria raça (GAZOLLA, *in* CARVALHO, 2004: 24).

[11]"[...] orgulho arrogante ou autoconfiança excessiva; insolência" (HOUAISS, 2001:*1554*).

Em *A Poética,* ao discorrer sobre a estrutura e a temática do espetacular fenômeno do apogeu da tragédia no século V a.C., também conhecido como o Século de Péricles, Aristóteles formula teoricamente os preceitos presentes no texto teatral de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Assim, coloca-se na origem e no centro da teoria sobre a escrita para a cena que extrapola os limites do teatro e com o avançar dos séculos e da tecnologia, abarca o cinema, a televisão e outras mídias, com conceitos como imitação, fábula, diálogo, personagem, ação, conflito e catarse, entre outros.

Aristóteles define que no teatro há a imitação de pessoas agindo e realizando algo e que a arte dramática expressa essa representação pela enunciação em primeira pessoa. Como afirma Stalloni:

> O teatro poderia pois se definir, em primeiro lugar, com o a arte do *eu.* Mas um *eu* plural, posto que cada protagonista que toma a palavra emprega-a por sua própria conta. O que transforma esse modelo de subjetividade em ideal de objetividade (2007: 42).

No início do capítulo VI de *A Poética*, Aristóteles define a tragédia:

> A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; não como ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (s/d: 248).

Por meio de tal formulação, Aristóteles estabelece os padrões da forma dramática: a enunciação em primeira pessoa, a objetividade a partir de uma imitação de uma ação praticada por uma personagem em um tempo convencionado como presente no momento da representação (*hic et nunc*); personagem que assume o papel de um *eu* que toma a palavra por conta própria e que através das palavras atuará prioritariamente sobre a emoção do espectador. A padronização da forma, imposta em diversos momentos da história, e consequente dogmatização, é revisitada – como já explicitado - principalmente em meados de século XIX, quando a cena ganha o mesmo *status* do texto.

Em *Teoria do drama moderno (1880 – 1950),* Peter Szondi estabelece a relação entre os preceitos aristotélicos e a Modernidade ao afirmar que: “O drama da

época moderna surgiu no Renascimento" (SZONDI, 2001: 29). Desse modo, representava a volta do homem a si próprio depois do epílogo da visão do mundo medieval, ao construir por meio unicamente da recriação das relações intersubjetivas, mediadas exclusivamente pelo diálogo ao suprimir da tragédia o coro, o prólogo e o epílogo, um mundo de ficção no qual buscava se autorrepresentar a partir da expressão de sua vontade e a sua liberdade de decisão, uma vez que no drama, palavras caracterizam decisões.

Ao reinar absoluto nesse universo, o diálogo concentra tudo o que pode existir, nada que está além dele é passível de representação e tudo que está fora dele deve permanecer estranho. Também devido ao caráter absoluto do diálogo, a época do drama é o presente, não querendo dizer que o drama é estático, ele se desenvolve a partir de uma sucessão de "presentes absolutos" que carregam um germe para o futuro e permitem a continuidade da representação (SZONDI, 2001: 29-32). O autor ressalta o caráter central do diálogo ao concluir: "Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama" (idem: 34).

Segundo seus argumentos, Szondi afirma que não só o texto, mas todo o procedimento teatral torna-se sujeito aos preceitos do drama da era moderna. O palco separado do espectador por cortinas e ribaltas ressaltaria um universo exclusivo da representação, assim como a arte do ator que pressuporia que ele se tornasse invisível e se unisse à sua personagem no sentido de evidenciar apenas o que Szondi designa como homem dramático (SZONDI, 2001: 32). Pelos seus argumentos, o autor estabelece uma correlação dialética entre forma, conteúdo e história.

Ao citar Aristóteles, Goethe e Schiller em menções nas quais esses autores se mostram contrários a um hibridismo de gêneros, Szondi estabelece que em uma concepção tradicional a relação entre forma e conteúdo não conhece a categoria do histórico e que o "[...] drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época" (SZONDI, 2007: 24). Contrapondo-se a essa ideia, o autor nos apresenta uma visão contrária baseada na obra de Hegel:

> Esse nexo entre a poética supra-histórica e a concepção não dialética de forma e conteúdo nos remete ao vértice do pensamento dialético e histórico: a obra de Hegel. Na *Ciência da lógica* encontra-se a frase: "As verdadeiras obras de arte são somente

> aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos.” Essa identidade é de essência dialética: na mesma passagem, Hegel a nomeia “relação absoluta do conteúdo e da forma [...], a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é mais nada que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma” (SZONDI, 2007: 24).

Outra importante contribuição ao assunto, que fortemente se relaciona com a apresentada por Szondi, é dada pelo filólogo russo Mikhail Bakhtin. Na sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2010) o autor expõe com clareza e determinação a impossibilidade de desvincular elementos da linguagem do contexto social no qual estão inseridos. Para iniciar suas considerações já na formação da consciência individual, Bakhtin rejeita a constituição desta e a sua expressão unicamente por elementos internos do ser, para ele: “A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso das relações sociais. [...] A psicologia objetiva deve se apoiar nos estudos das ideologias” (BAKHTIN, 2010: 36) Ao desenvolver os seus argumentos o autor afirma “[...] o grau de consciência, de clareza, de acabamento formal da atividade mental é diretamente proporcional ao seu grau de orientação social” (BAKHTIN, 2010: 118).

Afirma ainda o filólogo que a palavra (seus diferentes usos e significados de acordo com diferentes contextos) irá refletir e refratar essa constituição ideológica do ser, uma vez que: “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. [...] A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social” (BAKHTIN, 2010: 36). Então, o autor afirma que a constituição do ser é proveniente de um fluxo constante, conduzido pela palavra, entre sugestões externas e apreciação e elaboração internas. O que é apreendido externamente é elaborado internamente para voltar ao e ser confrontado no mundo exterior. “Em suma, em toda enunciação, por mais insignificante que seja, renova-se sem cessar essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre a vida interior e a vida exterior” (BAKHTIN, 2010: 67). Assim como “[...] uma vez materializada, a expressão exerce um efeito reversivo sobre a atividade mental: ela põe-se então a estruturar a vida interior, a dar-lhe uma expressão ainda mais definida e mais estável” (BAKHTIN, 2010: 122).

A partir, também, destes critérios, ficam claros os porquês do surgimento do drama moderno no Renascimento, quando o homem teve a audácia de se situar novamente no centro da criação e da sua supremacia em um período, a partir do século XVIII até meados do século XIX, denominado por Margot Berthold de “A era

da cidadania burguesa" (2003: 381). Há uma correlação clara entre os preceitos do drama moderno, baseados nas relações individuais, na representação feita exclusivamente a partir dos diálogos, que representam ações de indivíduos que têm vontade e liberdade para agir e, por consequência envolvem-se em conflitos vencidos pelos mais fortes, e os preceitos de uma concepção burguesa do homem. Novamente com Bakhtin, no sentido de justificar essa relação entre tempo e forma:

> Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim novamente o tom a essa ideologia. [...] Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano (BAKHTIN, 2010: 123).

Para desenvolver o assunto, utiliza as considerações de Agnes Heller, presentes em seu *O cotidiano e a história* (2008).

Afirma a autora: "A vida cotidiana é a vida de todo homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção" (2008: 32). Da mesma maneira que escreve: "A vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira essência da substância social" (2008: 34). Segundo a autora, em qualquer sociedade, a inserção de todo homem na cotidianidade já se dá no momento do seu nascimento e que o seu amadurecimento depende de sua capacidade de adquirir as habilidades necessárias à vida social (HELLER, 2008: 33). A filósofa, que nasceu em Budapeste e foi aluna, assistente e colaboradora intelectual de Georg Lukács, também afirma que é pela imitação, pela mimese, que essas habilidades são, em grande parte, adquiridas:

> Não há vida cotidiana sem imitação. Na assimilação do sistema consuetudinário, jamais procedemos meramente "segundo preceitos", mas imitamos os outros; sem mimese, nem o trabalho nem o intercâmbio seriam possíveis. Como sempre, o problema reside em saber se somos capazes de produzir um campo de liberdade individual de movimentos no interior da mimese, ou, em caso extremo, de deixar de lado completamente os costumes miméticos e configurar novas atitudes (HELLER, 2008: 55)

A afirmação acima é muito importante, pois não só apresenta a mimese como ferramenta fundamental de assimilação da vida cotidiana, mas também pressupõe a possibilidade de seu abandono no momento de se configurar novas atitudes; como o ocorrido a partir de meados do século XIX - quando a concepção burguesa é

questionada pelo homem por meio da literatura e das artes em geral, das ciências sociais, do advento da psicologia entre outras fontes desse questionamento - o drama moderno também é posto na berlinda e a forma de se escrever para a cena começa a passar por um processo de fortes transformações. Processo que tem avançado até os nossos dias.

A partir do estudo da obra de autores como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Hauptmann, Brecht, Wilder, entre alguns outros, Peter Szondi mostra as diferentes maneiras que tais autores encontraram para fazer com que a estrutura de suas obras rompesse os preceitos dramáticos puros a partir de uma realidade histórica de uma "[...] época para qual o que era antes inquestionável se tornou questionável, para qual o evidente se tornou problema" (SZONDI, 2001: 27). Nesse contexto, a homogeneidade do mundo abrangido pela forma dramática é vista como uma ilusão:

> A "ilusão" dramática designa, em termos de psicologia da recepção, a homogeneidade do drama a formar um mundo, isto é, seu caráter absoluto. A ilusão é destruída se a estrutura do drama é diferenciada em si, se, por assim dizer, a relação intersubjetiva é atravessada e uma outra (supra ou intrasubjetiva) é erigida (SZONDI, 2001: 157).

Novamente com Agnes Heller, que contribui para a análise do momento ao afirmar:

> Não devemos esquecer que o individualismo burguês já se "esgotara" nos meados do século XIX. Em outras palavras: aquela ingênua confiança de que o indivíduo podia desenvolver-se livremente [...] e de que o interesse individual é um bom fio condutor para a liberdade individual foi-se tornando cada vez mais problemática. A partir do "*fin de siècle",* o desespero substitui a segurança (2008: 104).

Dessa forma, com a dramaturgia a partir de meados do século XIX se afastando do drama, com as relações intersubjetivas sendo substituídas por relações supra ou intersubjetivas, com a destruição de uma ilusão da homogeneidade das relações humanas, entra, ou melhor, volta à cena o termo épico que designa "[...] um traço estrutural comum a epopeia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o 'sujeito da forma épica' ou o 'eu épico'" (SZONDI, 2001: 27). Ou, ainda: "[...] a destruição da ilusão do drama moderno [...] leva à experiência estética do mundo transmitida por toda a

poesia épica" (SZONDI, 2001: 158). Ou seja, há uma revalorização da diegese – a história, a narrativa - em relação à mimese – a imitação dialogada.

Günter Gebauer e Christoph Wulf, em *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas* (2003) afirmam que nos atos miméticos "[...] o sujeito recria o mundo por meio de suas próprias configurações" (GEBAUER; WULF, 2003: 13). A arte mimética "[...] é um humanizar do mundo dado, no sentido de uma apropriação humana" (idem: 14). Já a diegese, a representação por intermédio da enunciação narrativa "[...] institui uma distância em relação aos acontecimentos descritos e procura, no passado – no retroceder da atualidade – os fundamentos da condição do presente" (idem: 60).

Entretanto, é necessário advertir que, da mesma maneira que há uma certa artificialidade na distinção dos gêneros literários, como apresentado anteriormente; Patrice Pavis apresenta a não existência de uma oposição definitiva entre mimese e diegese. Afirma o autor:

> [...] não está estabelecido que a oposição platônica entre mimese e diegese corresponda absolutamente a uma oposição teórica, pois a mimese nunca é uma representação direta das coisas: ela aciona inúmeros índices e signos cuja leitura linear e temporal é indispensável à constituição do sentido, de sorte que a imitação direta e dramática não pode se abster de um modo de contar, e que toda apresentação mimética dramática pressupõe uma narrativização da cena (PAVIS, 1999: 130)

A advertência de certa interseção entre mimese e diegese é relevante pois apresenta uma reflexão esclarecedora a respeito da fecundidade das possibilidades narrativas em cena. Ao contrário de fundamentalmente opositoras, mimese e diegese podem ser pensadas como duas "forças" que se completam e a mescla das duas foi responsável por inspirados períodos da atividade teatral. Exemplos são os períodos das tragédias gregas, com a figura do coro desempenhando a função narrativa; o período Elisabetano do teatro inglês, com a voz épica imbricada nos solilóquios shakespearianos; e o teatro de Bertolt Brecht que, a despeito da aposta no épico como mecanismo de reflexão, tem a mimese como frequentadora habitual, nem que seja para conduzir o público ao estranhamento do que está sendo imitado.

Apresentadas essas considerações, imperioso torna-se, então, tecer alguns comentários a título de definição do gênero fundamentado prioritariamente na diegese, o épico e aproveitar para apresentar elementos de sua mencionada revalorização cênica. Para iniciar, recorre-se novamente ao trabalho de Ives Stalloni que no capítulo: “O romance e o gênero narrativo” de *Os gêneros literários* (2007), apresenta os preceitos do gênero épico e suas subdivisões históricas. Procurar-se-á aqui elencar alguns elementos de sua definição, objetivando a sua posterior relação com a escrita e a prática cênica desenvolvida a partir da denominada crise do drama, como o momento é definido por Peter Szondi (2001).

Stalloni recorre também aos conceitos aristotélicos que opõem à mimese “[...] na qual as personagens são representadas diretamente (o dramático), uma outra forma de imitação em que a ação é contada por um narrador (o narrativo)” que leva a “[...] uma representação defasada, mediatizada – e não direta; incluindo a presença de uma voz, que é a do narrador e a uma enunciação que varia segundo o poeta fale em seu próprio nome ou confunda-se com a fala de uma personagem” (STALLONI, 2007: 73 - 4).

Para estabelecer os nexos de sua formulação teórica, Stalloni também apoia-se no ensaio “Discurso sobre a narrativa” de Gerard Genette, para afirmar:

> A narrativa *(récit)* é, inicialmente um enunciado narrativo, isto é, um tipo de discurso que se confunde totalmente ou parcialmente com a obra, que fixa para si próprio o objetivo de contar, deixando de lado tudo o que não concerne ao narrativo [...]; a narrativa *(récit)* é, em seguida, uma série de acontecimentos, de episódios reais ou fictícios, considerados independentemente de toda referência estética (...); a narrativa *(récit)* é, enfim, um ato, o ato do narrador que conta um ou diversos acontecimentos” (STALLONI, 2007: 84).

Quando se fala especificamente do conto, é importante ressaltar neste trabalho estas considerações uma vez que a base do Projeto Machadianas foi constituída por contos de Machado de Assis, Stalloni apresenta informações importantes, ainda que certas ressalvas se possa fazer, para a análise da utilização da narrativa no teatro, ao afirmar: “O conto inclina-se em direção à fabula ou ao onirismo, renunciando ao realismo e à verossimilhança; suas personagens pertencem ao domínio do simbólico, abandonando as caracterizações individuais” (STALLONI, 2007: 120). Ainda com o autor: “O ato narrativo consiste em reproduzir

acontecimentos, em transmiti-los a um ouvinte/leitor por meio de um relato; o critério de verdade não é pertinente aqui: o relato pode, segundo o caso, contar acontecimentos verídicos ou inventados" (STALLONI, 2007: 127).

Chega-se então a um ponto crucial deste trabalho que é a desvinculação mais absoluta da narrativa com o realismo; crucial pois tal desvinculação irá colaborar com a utilização da narrativa em cena em um contexto no qual o Projeto Machadianas insere-se, que é o de afastamento da imitação, nos palcos, por verossimilhança. O tema será aprofundado no próximo capítulo desta dissertação. Apresenta-se, na sequência, a contribuição de dois autores sobre o assunto.

O primeiro deles é Benedito Nunes que em seu *O tempo na narrativa* (2008) desvincula a utilização do pretérito na narrativa de uma exclusiva localização temporal da ação no passado. Para Nunes, a voz pretérita é, também, agente de desvinculação da ficção narrativa com o real, como afirma:

> Realmente, narramos no pretérito, o que importa em divisar uma ação transcorrida, e, portanto, de acordo com o sistema gramatical em situá-la no passado, como fase do próprio tempo. Porém na ficção criamos personagens, Eus fictícios originais, que se movem num plano de existência estética, relativamente ao qual as enunciações perdem o alcance factual dos registros da experiência (NUNES, 2008: 38).

Outra contribuição importante é a de Theodor W. Adorno que discorre sobre a "ingenuidade épica" (ADORNO, 2003: 47) ao mencionar certo anacronismo inerente na atividade do narrador épico que deseja "[...] relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome" (2003: 48), mas ocorrido em um tempo distante e que para o narrador tem características estáticas que se diferem do caráter dinâmico de tudo que pertence ao momento ao qual o ele pertence, como afirma: "O narrador foi desde sempre aquele que resistia à fungibilidade universal, mas o que tinha para relatar, historicamente, e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível" (ADORNO, 2003: 48).

É por meio da apresentação dessa certa ingenuidade épica, que as palavras de Adorno corroboram com a ideia da reutilização da narrativa em um contexto do afastamento da forma cênica comprometida com uma visão burguesa de mundo, uma vez que, para Adorno, a ingenuidade épica faz contraponto a um esforço

positivista e iluminista da razão burguesa comportando a negação de uma subjetividade racional e concretizando-se apenas quando abandona o compromisso com a racionalidade, como ele afirma:

> Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra aquela possibilidade de experiência que foi destruída pela razão burguesa [...]. Graças à ingenuidade épica, o discurso narrativo, em cuja atitude diante do passado vive sempre um elemento de apologia, que justifica a ocorrência como algo digno de nota, corrige a si mesmo. A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo o discurso. [...] Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional (ADORNO, 2003: 50 -54).

Acresce-se a essa revisão conceitual as ideias de Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna* (2009), já como um pequeno preâmbulo para o próximo capítulo que irá discutir a inserção do Machadianas na polêmica discussão a respeito da pós-modernidade. O autor aborda o tema da importância da narração para a troca de experiências sociais ao discorrer sobre o saber narrativo. Segundo Lyotard, um saber proveniente do fato de que o ocupante do posto de remetente adquire esse direito por já ter ocupado o posto de destinatário - e por já ter sido ele próprio, enquanto integrante de uma comunidade e por isso compartilhando internamente de suas tradições -, objeto de um relato, ou seja “[...] colocado em posição de referente diegético de outras ocorrências” (LYOTARD, 2009: 39). Nessa perspectiva, o saber narrativo iria além do que está incluso na enunciação do relato e abrangeria “[...] o que é preciso dizer para ser entendido, o que é preciso escutar para poder falar e o que é preciso representar (sobre a cena da realidade diegética) para poder se constituir no objeto de um relato” (idem: 39). Dessa maneira, o saber narrativo inclui o saber dizer, saber ouvir e o saber fazer, assim, define um triângulo, base para as relações entre os integrantes de uma comunidade e também para as relações com aqueles que os cercam.

Por meio dessas definições, pode-se constatar que a reutilização do épico em certas experiências contemporâneas relaciona-se a um momento histórico em que as certezas de um indivíduo uno e certo de suas vontades e consequentemente ações devem, no mínimo, ser colocadas sob suspeita. Por pressupor um narrador, que pode ser a própria personagem sujeito da ação, ou um elemento externo - como, por exemplo, uma voz que representa a do autor ou a de uma testemunha

fictícia que não participa diretamente do evento dramático -; o épico em cena pressupõe uma intermediação que pode ou não ser confiável e que tenderá a apresentar os fatos a partir de um ponto de vista, ou até, de vários pontos de vista que podem, inclusive, contradizer-se. Essa intermediação, nem sempre confiável, e essa existência de pontos de vista divergentes obriga o leitor ou mais especificamente o espectador a ampliar tanto a sua atenção como a sua percepção sobre o que está sendo narrado. Neste momento, não se espera do espectador um envolvimento ou um perder-se ou confundir-se com o que está sendo apresentado, mas espera-se dele uma postura crítica que deverá transformar-se em uma postura sobre si mesmo e sobre sua própria vida, tendendo a espraiar o seu horizonte crítico.

Outro ponto é que o gênero épico e a sua utilização em cena, no contexto do afastamento do drama aristotélico representa uma aposta no saber da coletividade em detrimento ao saber individual para o desenvolvimento mais abrangente do conceito do humano.

Além disso, o fato de o épico não estar compromissado com a verossimilhança, a sua utilização em cena possibilita o desenvolvimento de todo um conjunto de personagens e de situações que irão além do realismo e do naturalismo no teatro. Assim, situa-se na base de movimentos como o simbolismo, o expressionismo, o teatro do absurdo e de um fazer teatral que aposta na utilização de elementos simbólicos. Em todos os exemplos mencionados, via de regra, a obra de arte conclui-se no interior do receptor.

Finaliza-se essa conceituação com uma reflexão inspirada mais uma vez no pensamento de Agnes Heller (2008), que é concernente com proposições da autora a respeito das relações entre valor e história. Para a autora, um valor é tudo aquilo que contribui para o enriquecimento dos componentes da essência humana, segundo Marx: “[...] o trabalho (objetivação), a socialidade, a universalidade, a consciência e a liberdade” (2008: 15). Para Heller, o desenvolvimento de um valor não é contínuo, a importância deste pode crescer e decrescer de acordo com componentes da estrutura histórica-social mas, reflexão que interessa sobremaneira a essa dissertação, uma vez do seu aparecimento, um valor nunca é totalmente perdido, como afirma:

> Analisando a moral, a liberdade social, a explicitação do indivíduo, a arte ou seus vários ramos ou tipos, etc., veremos que o desenvolvimento do valor não é de nenhum modo algo contínuo. Uma vez atingido um certo estágio numa outra esfera, pode ocorrer – dependendo da estrutura social em conjunto – que na época seguinte tal estágio seja perdido, para iniciar-se um processo de deformação, de perda de importância ou de essencialidade. Opinamos, todavia, que em nenhuma esfera a obtenção de um valor pode vir a ser inteiramente anulada pela perda de um dos seus estágios. A realização é sempre absoluta; a perda, ao contrário, é relativa. [...] Nem um só valor conquistado pela humanidade se perde de modo absoluto; tem havido, continua a haver e haverá sempre ressurreição. Chamaria isso de *invencibilidade da substância humana* (HELLER, 2008: 21 - 22).

Afirma-se aqui, então, que a narrativa é um valor, pois ao possibilitar o intercâmbio de experiências, contribui para o desenvolvimento da essência do homem. Desse modo, a sua vigorosa restauração no teatro, após um período de definhamento perante o imposto e chamado drama absoluto, é condizente com o pensamento de Agnes Heller a respeito da perda sempre relativa dos valores e da consequente “invencibilidade da substância humana”, como afirmou a autora.

4. O Machadianas, seus artistas, seus resultados e a poética da Pós-modernidade

4.1. A inserção do Machadianas em seu tempo e em seu espaço

Inicia-se esse capítulo com a citação, novamente, de algumas palavras da peça de divulgação das primeiras apresentações públicas do Machadianas: “Apresentamos o momento de uma pesquisa teatral desenvolvida pelo Ágora Teatro sobre a forma narrativa de interpretação como caminho para se estabelecer o jogo teatral com o espectador do séc. XXI” (ÁGORA, 2006).

Por intermédio dessas palavras, verifica-se que a coordenação do Ágora e do projeto assumiram a existência, particularizada por peculiaridades e idiossincrasias, de um espectador contemporâneo. Momento em que, não sem contestações e controvérsias, uma importante corrente de pensadores denomina (e será seguida nesse trabalho), com o termo Pós-modernidade[12]. Ramírez escreveu, assim, sobre essa nomeação controversa:

> Conseguir focalizar a Pós-modernidade, quando é contestada e discutida a existência do termo, é tarefa difícil. Opta-se por usar tal termo, ao menos do modo como ele é empregado pelos diferentes teóricos, para se referir à época atual. O batismo feito para entender o contemporâneo, o “isto-aqui-agora”, foi abrupto, impulsivo, elaborado sem muito tempo de reflexão para tratar o quanto antes de uma condição histórica que, ainda hoje, exige ser entendida. Aparecem outras palavras [...]. No entanto, foi a palavra Pós-modernidade que conseguiu se sustentar no tempo como referencial para se referir ao momento contemporâneo. A única coisa certa é que existem uma série de características comuns a esta época (RAMÍREZ, 2004: 1-2).

E, embora em tom crítico, que já aparece no título do livro a ser citado aqui: *As ilusões do pós-modernismo* (EAGLETON, 1998), Terry Eagleton também associa o momento contemporâneo aos termos pós-modernismo e Pós-modernidade. Para o autor: “A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura

[12] Opta-se, neste trabalho, por grafar Pós-modernidade com a inicial em letra maiúscula por assumir o termo como um período histórico.

contemporânea, enquanto o termo *Pós-modernidade* alude a um período histórico específico" (EAGLETON, 1998: 7).

Evidentemente que, muito mais do que o termo, interessa nesta reflexão estabelecer algumas problematizações sobre "[...] as características comuns a esta época", às quais Ramírez se refere (2004: 1-2), principalmente na medida em que esse pensamento auxilia a análise das opções dos participantes do Machadianas e dos trabalhos apresentados, uma vez que, e disso não se pode esquecer, não só os espectadores, mas os artistas do projeto estavam inseridos nesse contexto e muito de sua produção poderá ser entendida a partir das considerações a respeito das singularidades do momento ao qual o Machadianas pertenceu.

Tentar decodificar essas particularidades do momento pós-moderno é tarefa extensa e árdua; evidente que não existe aqui a pretensão de esgotar o assunto, mas pode-se tentar formular, a partir de trabalhos de autores como Jean François Lyotard, Zygmund Bauman, Agnes Heller e Ferenc Fehér, do próprio José Manuel L. O. Ramírez e, como contraponto crítico, Terry Eagleton, algumas premissas gerais sobre o tema; mesmo que, insistindo no assunto, quando se trabalha com essas questões, caminha-se sobre um terreno muito escorregadio, como apresentam Heller e Fehér em seu *A condição política pós-moderna* (2002):

> Nosso principal dilema político e cultural, na medida em que nos designamos pós-modernos, é captado pela imprecisão do próprio termo "pós". O pensamento atual está repleto de categorias cuja *differentia specifica* é apresentada por este prefixo. Por exemplo, temos hoje sociedades "pós-estruturalistas", pós-industriais" e "pós-revolucionárias", e até mesmo *post-histoire*. Assim, a preocupação básica dos que vivem no presente como pós-modernos é que vivem no presente estando depois, temporal e espacialmente, ao mesmo tempo (2002: 11-12).

Então, a partir de uma reflexão sobre a sua própria nomenclatura, a Pós-modernidade apresenta-se muito mais por negações do que por afirmações e relaciona-se com um momento de negativas e de desconstrução, como diz Lyotard, em seu *A condição pós-moderna* (2009); uma época de "deslegitimação" dos preceitos, relatos que sustentavam o entendimento do ser e fundamentavam a ciência e o conhecimento até o final do século XIX.

> A crise do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso de técnicas e da expansão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. Esta erosão opera no jogo especulativo, e é ela que, ao afrouxar a trama enciclopédica na qual cada ciência devia encontrar o seu lugar, deixa-as se emanciparem. [...] A hierarquia especulativa dos conhecimentos dá lugar a uma rede imanente e, por assim dizer, "rasa", de investigações cujas respectivas fronteiras não cessam de se deslocar (LYOTARD, 2009: 71).

Para definir a palavra "pós-moderna", Lyotard escreve: "Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos" (2009: XV). Para Lyotard, embora essas transformações iniciem seus movimentos no final dos anos 1800, é no final dos anos cinquenta do século XX que há uma mudança de estatuto do saber.

> Nossa hipótese de trabalho é a de que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Esta passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa o fim de sua reconstrução (LYOTARD, 2009: 3).

Esse período, como sustenta Zygmunt Bauman (1998), caracteriza-se pela desregulamentação, ao contrário da regulamentação moderna que visava levar o indivíduo e a sociedade a uma situação de ordem, de beleza e de limpeza. No lugar da busca da certeza moderna, a Pós-modernidade traz a incerteza constante.

O progresso tecnológico, o avanço da informática, o predomínio da exposição audiovisual de conteúdos artísticos de entretenimento e informação, em detrimento da exposição e recepção escrita, entre outros fatores, desloca o foco do conhecimento que outrora se destinava à busca da verdade, para a melhoria do desempenho e constitui um indivíduo afeito a essas características:

> Uma gente apta, que não se apega muito às coisas pelo dinamismo próprio da especialização flexível, isto é, dos novos riscos em atividades continuamente modificadas. Em suma, seres humanos informados, autônomos, criativos e que se sentem à vontade na instabilidade (FRIDMAN, 2000: 16).

A busca por um saber emancipador, tanto do ponto do indivíduo no seu conceito privado como do próprio "espírito humano" é substituída pela busca de um

saber que aumente a capacidade do processamento rápido de um número cada vez maior de informações e que resulte na capacidade de se resolver com maior competência problemas de características pragmáticas. Esse ideal de instantâneo processamento de informações relaciona-se com a compressão do tempo-espaço nas últimas décadas, como afirma Harvey:

> Desejo sugerir que temos vivido nas duas últimas décadas uma intensa fase de compressão do tempo-espaço que tem tido um impacto desorientado e disruptivo sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe, bem como sobre a vida social e cultural (2012: 257).

Essa renúncia a um saber maior, com pretensões universais, insere-se em um contexto do fim de um ideal moderno de construção de modelos genéricos que abarquem não só o momento presente, mas que possam decifrar o passado e lançar os olhos para o futuro. Ao contrário de modelos que transpassem o tempo, o ideal da Pós-modernidade é o encontro de soluções que potencialize o presente ou, mais ainda, que valorize o aqui e o agora.

Para Bauman, o compromisso com o presente e a busca da manutenção de uma perene sensação de bem-estar, faz com que o indivíduo contemporâneo assuma o comportamento de algo próximo a um “eterno turista”. Assim, permanece sempre de malas prontas e disponível para mudar a sua trajetória e pode partir rumo a caminhos desconhecidos. Evidentemente, essa questão leva a sentimentos contrastantes: por um lado é inegável a sedução de uma existência convencionada de livre e sem porto, a validação das decisões e das alternâncias de rumos pelo critério do prazer; mas por outro lado, a instabilidade, a incerteza, a impossibilidade da criação de raízes – tanto no espaço físico como nas relações interpessoais e profissionais e nos padrões de comportamento, conduz à angústia da incerteza.

Então, quando o Ágora Teatro apresenta no escopo do Projeto Machadianas falar ao homem do século XXI – com a intermediação de artistas inseridos nesse contexto, objetiva falar de um homem que abdicou das certezas da modernidade, que se lança ou foi lançado ao incerto, que trocou a segurança de respostas modelares pelo conhecimento pragmático de solucionar as questões do agora, que se volta para o prazer efêmero proporcionado pelo desenvolvimento da sociedade de consumo capitalista pós-industrial.

A seguir, todas as atividades do Machadianas serão analisadas, na busca de ressaltar o quanto elas comportaram uma conjunção dos seguintes fatores: as possibilidades apresentadas pelas peculiaridades do gênero épico quando levado à cena; o quanto a inserção de seus coordenadores, participantes e receptores nesse momento definido como pós-moderno pautou o trabalho com essas possibilidades. E também como alguns elementos estruturais e temáticos da obra de Machado permitiram que o trabalho de um autor do século XIX baseasse as atividades de um projeto destinado a artistas e público do século XXI.

Para que seja feita essa análise, todo o processo será narrado. Narração que se juntará à análise de documentos, à abordagem bibliográfica e à apreciação de palavras de coordenadores e participantes do projeto, obtidas por relatos, para que, como mencionado na introdução, segundo conceito apresentado por Halbwachs (2006), lembranças individuais se transformem em memória, que concerne ao coletivo.

4.2. As primeiras e fundamentais experiências (junho a novembro de 2006). A narração de um processo

No mês de junho do ano de 2006, na sede do Ágora Teatro, foi realizada a primeira reunião do Projeto Machadianas. Presentes estavam Celso Frateschi e Roberto Lage, coordenadores do projeto e da instituição à época, e os participantes selecionados por currículo e carta de intenção. Em relação aos critérios da seleção dos participantes, afirma Lage:

> Decidimos, então, que para a realização do Machadianas, seria interessante convidarmos jovens profissionais, pessoas que já estavam formadas, tanto em escolas de formação de atores, quanto de diretores, ou que já tivessem uma experiência significativa de teatro amador, ou atores profissionais que estavam começando a se interessar por direção, enfim, pessoas que já tivessem alguma experiência, para que não precisássemos começar do zero. Decidimos também que os participantes seriam divididos em grupos com autonomia para tomarem suas decisões na tarefa da transposição dos contos machadianos para a cena; com o intuito de produzirem pequenas montagens que pudessem ser apresentadas e que dividissem com o público os questionamentos que estávamos fazendo, tanto do ponto de vista do fazer teatral, tanto do ponto de vista do conteúdo trazido por Machado de Assis.

As palavras de Lage, além de apresentarem o perfil dos participantes selecionados, também definem a estrutura e a metodologia de funcionamento do projeto. Estrutura e metodologia estabelecidas *a priori*, que se mantiveram durante os três anos do Machadianas e já foram postas em prática na primeira reunião mencionada acima, como relatado a seguir.

Naquele primeiro encontro, após as apresentações de todos os participantes, foi feita a leitura de dois contos de Machado de Assis, a saber: “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana” (ASSIS, 2008b: 322) e “Um homem célebre” (ASSIS, 2008b: 464). Após a leitura, uma primeira e provisória divisão em grupos foi efetuada; compuseram-se, então, quatro grupos. Cada grupo foi composto por quatro ou cinco atores e um diretor. As funções de ator e diretor foram designadas pelos coordenadores aos participantes mediante a apreciação dos currículos. Após a divisão, a cada grupo foi designada a tarefa de escolher um dos contos lidos e estabelecer uma rotina de trabalho com a finalidade de o transpor à cena. Ao final daquela semana, cada grupo deveria apresentar o resultado de seu trabalho aos demais participantes e à coordenação do projeto.

A partir deste relato, é interessante notar que inúmeras questões que acompanharam o Machadianas estiveram presentes na sua gênese, tanto de suas descobertas e propostas, quanto das tensões e dificuldades experienciadas pelos seus participantes e coordenação, já se apresentaram logo em sua primeira semana de atividades.

Ressalta-se, como primeira questão, a maneira como foi pensada a organização dos participantes na constituição dos grupos, que naquele momento ainda eram provisórios. Se pensada de maneira tradicional, ou quiçá antiga, considerando-se a história recente do teatro, uma divisão entre atores e diretor pressupõe uma hierarquização; o que, mediante aquela realidade apresentou-se como um contrassenso. Uma vez que todos ali chegavam em igualdade de condições, ou seja, jovens profissionais, predispostos a participar de um processo de aprendizado e pesquisa com profissionais renomados em uma instituição de credibilidade no cenário teatral paulistano. Dessa maneira, uma possível hierarquização entre os participantes, já em um primeiro momento, não deixou de causar certa apreensão e estranhamento.

Interessante notar que essa tensão primeira, inicial, pelo menos parcialmente, foi superada por outra característica marcante do projeto: o seu viés de obter soluções através da prática. Havia uma tarefa a ser cumprida de imediato, preparar ao menos uma cena a partir dos dois primeiros contos lidos, e em curto prazo. Este fato praticamente impingiu um *modus operandi* aos grupos, o de trabalhar em processo colaborativo. Para definir o conceito, utiliza-se as palavras de Luís Alberto de Abreu:

> Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles (2004: 1).

Ficou evidente que nem todos os participantes ficaram à vontade com essas determinações. Não se pode negar que era comum a expectativa de trabalhar de

maneira mais direta com os coordenadores do Ágora, até mesmo por serem profissionais relevantes em suas áreas de atuação; assim como a adaptação ao trabalho em grupos formados quase que de maneira aleatória gerou desconforto em alguns. Esses fatores foram apontados como motivadores da desistência de participantes já nessa primeira semana, o que obrigou a coordenação a um remanejamento e, ao invés de trabalhar com os quatro grupos previstos, passaram a ser três.

Da mesma maneira, ficou claro, de imediato, que o projeto não seguiria um padrão único de estímulo e resposta, ou seja, que não seriam esperadas de seus participantes apenas soluções de problemas enunciados. Havia sim, uma questão central, a pesquisa das possibilidades do teatro narrativo a partir da obra de Machado, mas até chegar às proposições para esse tema, seus integrantes teriam de criar outros problemas e encontrar caminhos para as respostas aos novos questionamentos.

Mediante as circunstâncias dadas – principalmente por ser um projeto de pesquisa cujos participantes ingressaram em igualdade de condições e a autonomia de trabalho era valorizada; evidenciou-se que mesmo em uma divisão tradicional entre diretores e ator, era a capacidade de trabalhar coletivamente, ou o desenvolvimento desta que se esperava de todos.

Essa dinâmica de trabalho foi mantida durante aproximadamente um mês, com o rearranjo semanal dos participantes em novos grupos, que trabalhavam em maneira autônoma e apresentavam o resultado de suas atividades a todos ao final da semana. Resultado que era analisado e discutido em reunião entre os participantes e a coordenação. Paralelamente a esse trabalho todos os participantes realizavam a leitura e a discussão da bibliografia indicada: os artigos “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (BENJAMIN, 1994: 197-221) e “A restauração da narrativa” (ABREU, 2000; 115-125), já discutidos no capítulo anterior, e o texto “As ideias fora do lugar” (SCHWARZ, 2000a: 9-31) que será abordado no capítulo específico sobre a relação de Machado de Assis com o projeto. A bibliografia citada aqui foi a indicada inicialmente a todos os grupos; evidentemente, nos trabalhos internos outros textos eram sugeridos pelos

participantes, lidos e discutidos de acordo com as necessidades e o tipo de trabalho que cada um dos três grupos desenvolvia.

Outro acontecimento digno de nota desse período foi a iniciativa dos participantes de, apesar da divisão das atividades entre os grupos, estabelecerem um horário diário para todos. Nesses encontros diários, eram realizadas atividades coletivas que incluíam exercícios físicos, vocais e jogos cênicos. Surgidos de um anseio dos participantes de, a despeito de estarem semanalmente se dividindo em grupos menores, continuarem sentindo-se pertencentes a um único projeto; esses encontros foram muito frutíferos, pois permitiram uma grande troca de experiências entre os integrantes que chegaram ao projeto com diferentes linhas de formação.

Passado o primeiro mês de atividades, foi feita a divisão definitiva dos grupos para aquele semestre. Essa divisão seguiu alguns critérios. O primeiro deles foi a afinidade natural entre diretores e alguns atores durante o rodízio dos grupos. O segundo foi que a essa altura, cada diretor já havia desenvolvido e apresentado à coordenação a sua “tese de direção” – expressão utilizada por Roberto Lage para designar a ideia inicial do projeto que cada diretor pretendia desenvolver.

Cada “tese de direção” associava-se, em linhas gerais, a um determinado perfil dos atores necessários para desenvolvê-la. O terceiro foi a busca de estabelecer um equilíbrio inicial entre os três grupos. Dos coletivos formados, dois optaram por trabalhar com o conto “Um homem célebre” (ASSIS, 2008b: 464), e um optou pelo conto “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana” (ASSIS, 2008b: 322).

A partir daquele momento, cada grupo passou a trabalhar com o objetivo de compor o material cênico que seria levado à apresentação pública no mês de dezembro daquele ano (2006). Radicalizou-se, então, a autonomia dos coletivos: questões como quantidade e horários dos encontros, metodologia a ser utilizada na criação das cenas, bibliografia, entre outras passaram a ser decididas pelos integrantes de cada núcleo. Como na fase anterior, às sextas-feiras, todos os núcleos se encontravam com a coordenação. O resultado dos trabalhos da semana era apresentado e discutido por todos, ou seja, pelos coordenadores e participantes dos núcleos.

Foi um momento caracterizado por criação e descobertas, mas também por dificuldades. Tensões já originadas no início do projeto arrefeceram-se. Ressalta-se, primeiramente, a dificuldade relacionada ao fato de que, embora cada grupo passasse a trabalhar isoladamente, todo o trabalho era exposto à coordenação e aos outros pequenos coletivos para críticas, sugestões e ponderações.

Desta maneira, era como se um grande grupo trabalhasse de maneira colaborativa, o que certamente trouxe ganhos para todos, mas também não deixou de potencializar certos problemas. Principalmente aqueles relacionados à definição de limites de atuação de cada integrante e a dificuldade em se criticar e absorver críticas em um processo artístico. Interessante notar que questões que afloraram nas atividades do Machadianas foram abordadas por Luís Alberto de Abreu em suas reflexões sobre o papel da crítica no processo colaborativo, que abordou assim o tema:

> "[...] esse processo (de criação colaborativa) busca também preservar o terreno da criação individual. Como conciliar, então, o aparente paradoxo de fomentar o impulso criativo dos indivíduos dentro do grupo e ao mesmo tempo preservar a permeabilidade das ideias? Como promover o livre trânsito da criação entre os participantes sem eliminar a demarcação dos territórios da criação? [...] Não é possível demarcar os limites dessa interferência. Mais: acreditamos que essas fronteiras não podem nem devem ser delimitadas. [...] A interferência é algo bastante delicado e requer um certo método não só para não ferir suscetibilidades mas, principalmente, para que essa interferência se torne ferramenta eficiente e construtora na criação. Dentro do processo colaborativo a interferência mais aguda e necessária é a crítica. No entanto, o olhar crítico não significa, em absoluto, uma avaliação estética sobre o trabalho alheio. É muitíssimo mais do que isso, é um olhar criativo sobre a criação alheia. [...] (a crítica) tem de ser feita em "perspectiva", ou seja, conhecer e levar em consideração o objetivo que o criador procura alcançar, afastando-se da simples avaliação de resultados (2004: 4 - 5).

Outra questão relevante foi a dificuldade de cada grupo em criar uma metodologia de trabalho própria, que não deixava de ser uma das premissas do projeto, como afirma Lage:

> Durante os trabalhos nós não seguimos nenhuma metodologia acadêmica, nenhuma metodologia científica. A ideia era desenvolver essa metodologia com o decorrer das atividades, uma vez que nós da coordenação também tínhamos o intuito de aprender com o projeto. Nós partimos do básico, oferecemos uma pequena bibliografia, demos uma primeira orientação aos participantes e a partir daí cada grupo teve a liberdade para, ao lidar com as necessidades que surgissem, criar o seu próprio método.

Assim, como afirma Frateschi:

> O projeto tinha a ideia de franquear o Ágora para que grupos, independentemente de mim e do Lage, começassem a construir suas experiências. Nós funcionaríamos como coordenadores, como estimuladores, mas os grupos teriam independência e liberdade para trabalhar os seus temas a partir dos seus impulsos, de seus *insights*.

Aqui torna-se necessário um comentário sobre os prós e os contras dessa escolha de Frateschi e Lage de que a metodologia do projeto fosse criada ao longo de seu desenvolvimento.

Por um lado, pode-se dizer que muito desse método está baseado na intuição, o próprio Frateschi utiliza a palavra *insight* que, entre outras, traz a ideia da "[...] compreensão intuitiva, aparentemente súbita, de uma situação" (DORIN, 1978: 145). Já intuição, palavra derivada do latim *intuitio* e que alude ao ato de ver, da "[...] percepção de verdades sem raciocínio" (CUNHA, 1986: 443) tem significados diversos mas, de maneira geral designa "[...] um modo de conhecimento imediato e direto que coloca no mesmo momento o espírito em presença de seu objeto" (DUROZOI; ROUSSEL, 1996: 261). O filósofo Gilles Deleuze, no capítulo "A intuição como método" do livro *Bergsonismo*, afirma:

> A *intuição* é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. [...] A questão metodológica mais geral é a seguinte: como pode a intuição, que designa antes de tudo um conhecimento imediato, formar um método, se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais mediações? Bergson apresenta frequentemente a intuição como um ato simples. Mas, segundo ele, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza. Nesse sentido, a intuição implica uma pluralidade de acepções e pontos de vista múltiplos irredutíveis (1999: 7-8)

No mesmo texto, ao fazer considerações sobre verdadeiros e falsos problemas, o autor formula conceitos que podem ser utilizados para uma teorização das escolhas metodológicas do Machadianas.

> Com efeito, cometemos o erro de acreditar que o verdadeiro e o falso concernem somente às soluções, que eles começam apenas com as soluções. Esse preconceito é social (pois a sociedade, e a linguagem que dela transmite as palavras de ordem, dão-nos problemas totalmente feitos, como que saídos de

> “cartões administrativos da cidade”, e nos obrigam a resolvê-los, deixando-nos uma delgada margem de liberdade). [...] Deste modo somos mantidos em uma espécie de escravidão. A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas: esse poder, “semidivino”, implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros. A verdade é que se trata, em filosofia e mesmo alhures, de encontrar o problema e, por conseguinte, de colocá-lo, mais ainda do que resolvê-lo. [...] Nesse sentido, a história dos homens, tanto do ponto de vista da teoria quanto da prática, é a da constituição de problemas. É aí que eles fazem sua própria história, e a tomada de consciência dessa atividade é como a conquista da liberdade (DELEUZE, 1999: 8 – 10).

De certa maneira, a metodologia baseada na intuição e a aposta clara e primeira em trabalhar não só resolvendo problemas mas, também criá-los, ou ao menos fomentar o seu aparecimento durante o processo, foi responsável pela multiplicidade de soluções encontradas pelos participantes do Machadianas em seu primeiro momento e toda a sua duração; fato que muito enriqueceu os resultados do projeto. Mas, em contrapartida, deve-se apontar que a observância de uma maior bibliografia, à época, já existente sobre a utilização da narrativa nos palcos – parte dela citada no capítulo anterior dessa dissertação, ou até mesmo maior curiosidade e maior empenho na pesquisa de outros trabalhos pregressos e outras pesquisas poderiam contribuir para o aprofundamento de algumas propostas e apoiar a superação de dificuldades conceituais, que frequentemente assolaram os participantes dos núcleos, principalmente no início de seus trabalhos.

Ressalta-se, então, criticamente, que a aposta no “saber fazer” imediato, específico, particularizado, que priorize a realização prática, em detrimento da busca de um conhecimento que almeje uma compreensão da totalidade dos fenômenos envolvidos em cada situação, ou mesmo a criação e a manutenção de modelos que abarquem essa totalidade é característica do momento pós-moderno, criticada por Eagleton (1998). Nesse momento, torna-se comum que questões que não se relacionem com uma realização prática imediata, sejam legadas ao sedutor terreno da ambiguidade e da indeterminação.

> Captar a forma de uma totalidade exige um raciocínio rigoroso e cansativo, o que vem a ser uma das razões de por que aqueles que não têm a necessidade de fazê-lo venham a se maravilhar com a ambiguidade e a indeterminação (EAGLETON, 1998: 21).

Não se pode deixar de mencionar, também, que a proposta de concluir cada módulo do Machadianas com apresentações públicas, levou a desentendimentos sobre questões relacionadas à produção dessas apresentações, originando um debate que de certa maneira percorreu todos os módulos do projeto e de alguma forma sempre suscitou o seguinte questionamento: afinal, as apresentações públicas seriam consideradas compartilhamento de resultados de uma pesquisa, ou seriam encaradas como espetáculos teatrais acabados, inclusive com maior aporte financeiro da instituição em suas realizações? Ao longo do projeto, e até mesmo na reunião final, ocorrida em 2009, entre Celso Frateschi e os integrantes do Machadianas daquele momento, essa questão veio à tona. Na ocasião Celso Frateschi mencionou a dificuldade ocasionada pelo fato de o projeto estar inserido nas duas categorias existentes dentro da organização, ou seja o "Ágora formação" e o "Ágora apresenta", definidos assim pela instituição:

> Ágora formação são os cursos de teatro do Ágora, pautados pela ideia de que o aprendizado é um processo constante e ininterrupto. São pensados em duas linhas diferentes: os cursos para o teatro vocacional e os cursos de aprofundamento para profissionais da área. O Ágora em cena é um programa que visa a produção de montagens teatrais, no próprio espaço Ágora ou fora dele. São montagens cujos títulos serão debatidos por um conselho consultor que balizará a definição da oportunidade das propostas a serem realizadas (ÁGORA, 2012: *internet*).

Roberto Lage também aborda o assunto quando comenta o que considerou um dos pontos fracos do projeto. As palavras de Lage confirmam a existência de certa dificuldade e de uma contradição no trabalho com o tema.

> [...] acho, também, que o Ágora, como instituição, algumas vezes deu pouco suporte aos grupos. Devido à falta de recursos, a ideia era mesmo que os grupos não tivessem um grande suporte financeiro. A gente sabia que o Machadianas objetivava, primeiramente, estudos que poderiam resultar em montagens; não era um projeto de montagens comerciais que exigiriam um grande recurso financeiro mas, mesmo assim, eu acho que dentro do nosso orçamento que era muito pequeno, dentro desse orçamento limitado, a gente poderia ter dirigido uma parte maior para custeio de produção, de cenários, de figurinos, enfim, de todos os elementos de uma montagem teatral.

Pelas especificidades de um processo de criação colaborativa apresentadas por intermédio das palavras de Luís Alberto de Abreu, pela breve análise das idiossincrasias da criação de uma metodologia muito baseada na intuição e por

outras variáveis apresentadas, verifica-se que os participantes do Machadianas, desde o primeiro momento lidaram com questões complexas que, para alguns, representaram um rápido amadurecimento artístico, mas levou outros à desistência do projeto. Tanto é que, dos três primeiros grupos formados no primeiro módulo, um sofreu com a desistência de participantes, outro praticamente esfacelou-se em uma crise que culminou com o abandono do diretor e de alguns participantes - que obrigou a uma reformulação completa desse coletivo, inclusive com a entrada de outros participantes.

Assim, em dezembro de 2006 chegaram à apresentação pública três trabalhos: a) *O espelho*: direção de Luiz Eduardo Frin; com Fernanda Catai, Francisco Wagner, Kadi Moreno, Lucio Machado, Rita Grillo e Rubia Reame; trilha sonora de Xavier Bartaburu. b) *A alternativa de Pestana:* direção de André Piza; com Igor Pushinov, Lucio Machado, Samanta Precioso e Thais Aguiar; consultoria de figurinos de Linaldo Telles. c) *Um apólogo:* direção de Mariana Moura; com Marilia Carbonari e Oswaldo Raimo. Três trabalhos muito diferentes que deram início à multiplicidade de proposições do Machadianas no tocante às possibilidades da utilização da narrativa em cena.

4.2.1. Os três primeiros trabalhos levados à apresentação pública: dezembro de 2006

4.2.1.1. *O espelho*

Em “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana” (ASSIS, 2008b: 322), Machado de Assis apresenta discussão a respeito da possibilidade da existência de duas almas em um mesmo ser, uma alma interior e outra exterior. No conto, a personagem Jacobina defende essa tese ao narrar um acontecimento de sua infância quando, recém-nomeado Alferes da Guarda Nacional, primeiro vê-se cercado por elogios e mimos de uma tia e familiares próximos em um sítio, que passaram a chamá-lo de “Senhor Alferes”, no lugar do seu apelido familiar: Joãozinho. As vênias da família eram tantas que, após algum tempo, o próprio garoto já se apresentava como “Senhor Alferes”. Tudo muda quando, por contingências, a personagem fica absolutamente só na propriedade rural e, após alguns dias de angústias, sem ninguém que o reverenciasse, ao se olhar no espelho não se reconhece:

> O próprio vidro parecia conjurado com resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sobra. [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma composição de contornos... (ASSIS, 2008b: 327).

O disparate da situação só se resolve, quando a personagem resolve vestir a farda de alferes:

> Lembrou-me vestir a farda de Alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro então reduziu então a figura integral; nenhuma linha a menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior (ASSIS, 2008b: 328).

Pode-se afirmar que o que primeiro seduziu o grupo no conto foi o seu viés metafísico que, obviamente, por ser o texto de um grande autor, não é o único presente na obra. Dessa sedução resultou a proposta de potencializar, na

encenação, a divisão da alma proposta por Machado, que na abordagem do coletivo, além de significar a discussão entre aparência e essência, como apresenta Rodrigues: “De natureza filosófica, a questão que se coloca é a da essência em oposição à aparência” (RODRIGUES, 2006, 234), associou-se a uma discussão muito presente à época (e continua em evidência) que é considerar a fragmentação como uma das principais características do indivíduo quando olhado sob o prisma do arcabouço teórico que constitui o conceito da Pós-modernidade.

Como afirma Ramírez, fundamentado em certa bibliografia: “A natureza do sujeito contemporâneo é confusa, indefinida, plural, feita por retalhos que, juntos, não chegam a formar um todo. A identidade é uma colcha com milhares de retalhos” (RAMÍREZ, 2004: 38).

Pode-se dizer que essa percepção do conto norteou toda a encenação do grupo. Assim, as personagens foram tratadas prioritariamente de maneira coletiva, ou seja, não eram designadas exclusivamente apenas a um intérprete, da mesma maneira que expedientes como a repetição de cenas foi frequentemente usado para ressaltar a possibilidade de uma mesma situação ser entendida a partir de diferentes pontos de vista, aliás, uma das principais premissas do pensamento “brechtiano” relacionada com especificidades do gênero épico já apresentadas nesta dissertação.

Oportuno torna-se, então, ressaltar nesse momento que a multiplicidade de pontos de vista relaciona-se muito bem com a teoria do “narrador não confiável de Machado de Assis”. Pensamento que se origina nos anos 1960 com a interpretação da americana Helen Caldwell e que norteia toda uma escola crítica sobre o autor, como afirma Roberto Schwarz, um dos expoentes dessa escola:

> Ela (Helen Caldwell) não percebeu o lado social, mas percebeu que o narrador do Machado de Assis não era pessoa de boa-fé, que não era para acreditar nele. Esse sentimento começou a somar na história da crítica brasileira, na verdade, com o Antonio Candido, o Bosi, o Salviano Santiago e – sem querer contar vantagem – um pouco comigo também (1991c: 62).

O assunto será aprofundado no próximo capítulo desta dissertação, específico sobre questões pertinentes à obra de Machado de Assis.

Outra questão importante do Machadianas, que começou a ser trabalhada nesse primeiro momento e de certa maneira foi desenvolvida em todo o projeto, relaciona-se com a característica épica de contar com a imaginação ativa do leitor, como já apresentado no capítulo anterior, na constituição das imagens narradas. É questão crucial quando se pensa no uso da narração em cena para se restabelecer uma relação contundente entre o palco e o público. Uma vez que deste último espera-se, como um leitor, uma participação de estruturar contornos finais às proposições cênicas, por meio de sugestões não mais demonstradas mimeticamente.

Na transposição de “O espelho” (ASSIS, 2008b: 322-328), esta questão foi tratada imediata e explicitamente, uma vez que a apresentação iniciava-se com uma das atrizes do grupo, Rúbia Reame, em solicitação para que o público imaginasse o cenário que Machado apresenta no início do conto que ela narrava ao público, como lê-se abaixo:

O conto, assim se inicia:

> Quatro ou cinco cavaleiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumiada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo (ASSIS, 2008b: 322).

Abaixo, como apresentado em cena:

> Imaginem que a noite é clara. A sala é pequena, alumiada a velas, cuja luz funde-se misteriosamente com o luar que vem de fora. A casa fica no Morro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Ah! Morro de Santa Teresa... Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estão quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, a debater questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. Estão a resolver, amigavelmente, os mais árduos problemas do universo (FRIN et al., 2006: 1).

É digna de nota também a mudança do tempo verbal. Em cena o pretérito dá lugar ao presente, amostra de uma maneira de como foi tratada a questão, no

projeto, da interpolação dos gêneros por meio da alternância dos tempos verbais mais característicos de cada um; ou seja, o pretérito em relação ao épico e o presente em relação ao dramático. Mas não se pode dizer que a fala tornou-se dramática, uma vez que é clara a manifestação da voz épica pela narração descritiva de uma ação.

Também é preciso ressaltar que a procura por sugestões de imagens em detrimento de sua plena representação sempre esteve de acordo com a proposição do Ágora, também de inspiração “brechtiana”, do “teatro da menor grandeza”, como atesta a passagem de *A Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (BRECHT, 2004: 187) de Bertolt Brecht, citada no endereço da internet da instituição:

> Quando o Pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar o seu casacão, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade reduzido à sua menor dimensão (BRECHT, 2004: 203).

Para estimular no público a criação das imagens sugeridas nos contos de Machado, uma dos expedientes mais usados foi a utilização do formalismo corporal na composição cênica, tanto do modo simbólico, quanto na composição de imagens por verossimilhança. Proposição que tem clara referência nas ideias defendidas, evidentemente não só por Bertolt Brecht - como exaustivamente aqui mencionado, mas por importantes homens de teatro do século XX que apostaram no corpo do ator como importante elemento da composição cênica em sua totalidade, como afirma Jean-Jacques Roubine.

> Meyerhold, na Rússia, trabalhou no sentido de promover uma prática do ator não mais baseada na identificação e na anamnésia stanislavskianas, e sim no domínio de um complexo virtuosismo corporal e vocal. Craig e, mais tarde, Artaud sonhavam com um ator-dançarino. Meyerhold, Annenkov e alguns outros tomam o circo como referência e querem um ator ginasta! (1998: 188).

No mesmo trabalho também esteve presente o hibridismo de formas, a utilização de técnicas e de referências de diferentes modalidades artísticas em uma mesma obra. Como exemplo cita-se, para retratar o sentimento da personagem principal ao não reconhecer a sua imagem ao espelho, uma referência explícita ao quadro *Os amantes* (1928) de René Magritte, como mostram as figuras a seguir:

Figura 1: Magritte: *Os amantes* 1928 (MOMA, 2012: *internet*).

Figura 2: Ensaio de *O espelho.* Ágora Teatro, novembro de 2006. Coleção Particular.

Figura 3: Rita Grillo em *O espelho*. Ágora Teatro, novembro de 2006. Coleção particular.

É evidente que a confluência de linguagens é característica intrínseca do teatro, mas o que se afirma aqui é que no contexto pós-moderno é o destaque dessa característica, ou seja, em um mesmo trabalho, diferentes formas de manifestação artística são valorizadas e mantêm sua independência narrativa. A partir de diversos expedientes usados por artistas das chamadas vanguardas históricas europeias, a saber, sobretudo as ligadas aos atos performáticos (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo) e, novamente com Ramírez para afirmar que o hibridismo de formas e a utilização de referências, muitas vezes sem uma contextualização precisa, também é característica da atividade artística dos tempos chamados pós-modernos.

> Os limites entre áreas artísticas e conceitos começam a cair. Nesse campo hibridista, começam a se dissolver fronteiras, por exemplo, entre pintura e escultura, entre edifício e paisagem, entre teatro e dança, cinema de ficção e documentário. [...] A imitação das formas do passado podia baralhar não apenas estilos, mas também épocas à vontade, revolvendo e emendando passados artificiais. Surge uma cultura e uma arte que rearranja fragmentos de textos e obras pré-existentes, reformulando toda obra antiga e reinstalando uma nova bricolagem (RAMÍREZ, 2004: 90).

Interessante, também, ressaltar que a utilização do hibridismo, ou do conceito de montagem para representar a imagem difusa de Jacobina refletida no espelho, sintetiza muitas das proposições do Machadianas, já nesse momento inicial. Nessa cena, a já referida inclinação do gênero épico, principalmente quando se trata de contos, ao onirismo e à fantasia (STALLONI, 2007: 120), suporta uma constituição cênica que, em sintonia com o percurso histórico de outras artes, desde o final do século XIX, busca outros caminhos que não o exclusivo da representação por verossimilhança da realidade. Constituição cênica que para Lehmann está “além do drama” (LEHMANN, 2007: 25), uma vez que não se baseia exclusivamente em um modelo que busca uma representação do mundo por intermédio da imitação de ações intersubjetivas. Enquanto que Jean-Pierre Sarrazac, a partir de análises da obra e de personagens de Brecht, Beckett, Genet entre outros afirma que, no contexto contemporâneo, o teatro não necessita mais de uma personagem organizada e individualizada, construída prioritariamente sobre a imagem do homem (SARRAZAC, 2002: 97) e que ao ir além de uma associação entre personagem e figura humana possibilita justamente a ampliação do conceito de humano. É preciso ressaltar que o pensamento de Sarrazac não tangencia o de Lehmann, em relação à superação do drama preconizado por este último. Para Sarrazac, o contexto atual representa muito mais uma mudança de paradigmas do drama do que uma superação propriamente dita desse, como ele afirma em entrevista à Maria Eugênia de Menezes, publicada em 14 de março de 2012 no jornal *O Estado de S. Paulo*: “Em última análise, não concordo com Lehmann. Para mim, o drama continua muito vivo, mesmo que seu paradigma tenha mudado. Mesmo que os espetáculos hoje não se baseiem em uma peça teatral ou em uma forma dramática” (SARRAZAC *in* MENEZES, 2012: *internet*).

4.2.1.2. *A alternativa de Pestana*

Constituído a partir do conto “Um homem célebre”, o exercício teatral *A alternativa de Pestana* radicalizou a utilização de expedientes corporais dos atores para levar esta narrativa à cena.

A parceria entre o diretor André Piza e o preparador corporal Johannes Freiberg, encontro mantido em trabalhos posteriores ao Machadianas, propôs aos atores uma metodologia de trabalho que se baseou primeiramente nas ações narradas no texto.

A ideia foi a da construção da personagem Pestana, que no conto é assolado pela sua contradição fundamental por ser um bem-sucedido compositor de polcas e fracassar no seu intuito de compor obras musicais nos moldes clássicos, a partir de uma relação entre os movimentos descritos no texto e o estudo, a repetição e o encadeamento destes movimentos no palco.

> E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio, a quem lhe pedia a nova polca da moda, e, juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado (ASSIS, 2008b: 467).

Ao partir da premissa de que a ação precede a palavra, no trabalho do coletivo, buscou-se primeiramente a constituição da personagem pela associação de seus movimentos narrados e as sensações, impulsos, reflexões e sentimentos originados da investigação destes movimentos pelos atores. Constituiu-se, então, uma sequência de partituras corporais e apenas a partir dessa composição o texto machadiano foi inserido.

Interessante notar que deste trabalho dos atores com o movimento, também surgiu, assim como no exercício teatral *O espelho,* a ideia de uma fragmentação, uma multiplicidade do indivíduo, por meio da representação da multiplicidade de seu corpo.

4.2.1.3. *Um apólogo*

O exercício teatral *Um apólogo* surgiu da primeira crise relevante do Machadianas, com a implosão de um dos seus três grupos inicialmente formados pelas razões indicadas na primeira parte deste capítulo e que, resumidamente, dizem respeito às dificuldades inerentes de um processo colaborativo de criação e ao fato de a metodologia e o *modus operandi* do Machadianas não corresponderem às expectativas de alguns membros.

Assim, chegou à apresentação pública um trabalho com dois atores remanescentes do grupo original: Marilia Carbonari e Oswaldo Raimo, dirigidos por Mariana Moura, que entrou no projeto e assumiu a direção, após a desistência do participante que ocupava o posto de diretor do grupo.

Em “Um apólogo” (ASSIS, 2008b: 516) Machado de Assis apresenta uma disputa de poder imaginária entre uma agulha e um novelo de linha, como vê-se abaixo nas palavras atribuídas pelo autor ao novelo, ao dirigir-se à sua “oponente”:

> Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto... (ASSIS, 2008b: 516).

O grupo interpretou o conflito das personagens do conto como uma metáfora para um dos componentes da luta de classes, a saber, o da apropriação do discurso das classes dominantes por camadas das classes subalternas e, a partir daí, explicitou a utilização de expedientes “brechtianos” para a sua encenação, de acordo com o próprio pensamento de Brecht para o teatro.

> O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre o convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes. [...] A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se em um plano superior ao dos homens (BRECHT, 2005: 152).

Assim, durante a apresentação do exercício, as luzes que iluminavam o público permaneciam acessas, com a clara intenção de não estabelecer uma

fronteira nítida entre artistas e espectadores; em alguns momentos os atores dirigiam-se diretamente ao público com questionamentos do texto e a sua movimentação e os seus gestos procuravam ressaltar as contradições implícitas nas falas das personagens, que disputavam o poder entre si, sem se importar que ambas estavam a serviço de uma baronesa: “Não sei se disse que isso se passava em casa de uma baronesa, que tinha a modista ao pé de si, para não andar atrás dela” (ASSIS, 2008b: 516).

Deste modo é preciso ressaltar que em *Um apólogo* a utilização do épico “ganha” um caráter dialético, nos moldes propostos por Brecht, a partir dos trabalhos de Erwin Piscator na *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre) de Berlim no contexto do surgimento e desenvolvimento dos teatros livres europeus, a partir do final século XIX, com o aparecimento, em 1887, do *Théâtre Libre* (Teatro Livre), em Paris, fundado por André Antoine (BERTOLD, 2001: 452). Organizações que, embora tenham trilhado caminhos diferentes, em comum tinham a procura por uma realização teatral além dos ditames absolutamente dramáticos, em concomitância com a dramaturgia desenvolvida no período, como apresentado no capítulo anterior desta dissertação. Sobre o assunto, escreve Alexandre Mate:

> As propostas de Antoine espalham-se pela Europa. Em 1888, na Rússia, Stanislávski e Dantchenko fundam o Teatro de Arte de Moscou (TAM) e na Alemanha, por intermédio de Otto Brahm, funda-se o *Freie Bühne* (Cena ou Palco livre). Desse modo, as três corporações aqui apontadas seguem caminhos e propostas diferentes. Sobre as diferenças entre o Naturalismo francês, mais ligado ao indivíduo, e o alemão, Gerd Bornheim (1992) apresenta uma reflexão bastante interessante.
> A *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre) de Berlim, fundada por Erwin Piscator, politiza-se explicitamente tomando as teses mais significativas da teoria marxista e chega à conclusão de que não é possível ao drama apresentar e discutir as questões mais importantes postas pela história (2010: *internet*).

Ainda fundamentado em Mate, afirma-se que o que caracteriza o teatro épico-dialético, a partir das formulações de Piscator e radicalizadas por Brecht, é o aproveitamento dos expedientes épicos em cena, sendo que “A teatralidade explícita e partilhada com o público” é o fundamental desses, para apresentar e discutir abertamente questões de natureza política e histórica.

> Inúmeros são os expedientes a distinguir o dramático do épico. A teatralidade explícita e partilhada com o público caracteriza-se no fundamental. Ao explicitar o jogo, atores e público experimentam, reinventam, restabelecem papeis, trocam saberes, aflições, não saberes. No teatro épico, o palco perde seu caráter de miradouro apenas para transformar-se em espaço de troca de experiências. [...] pelo empreendimento pedagógico-político (sem descartar o estético), com Piscator a cena ganha dimensão popular e política. Bertolt Brecht apropria-se de diversas experiências e dá continuidade ao processo desenvolvido por Piscator, radicalizando-o (MATE, 2010, *internet*).

4.2.2. Alguns apontamentos gerais sobre as apresentações de novembro e dezembro de 2006

O ano de 2006 foi o ano de lançamento do projeto, da formulação e da aplicação de sua metodologia, das primeiras pesquisas de seus participantes e da apresentação pública de seus primeiros resultados. A conjunção das infinitas possibilidades de apreensão e representação da obra de Machado de Assis com uma metodologia que foi se constituindo a partir do prisma da liberdade de experimentação, resultou em trabalhos que muito divergiam na forma de responder aos desafios apresentados pelo Machadianas. É preciso ressaltar que, inserido na multiplicidade de respostas, já nesse momento inicial, foi possível identificar pontos de tangência entre os trabalhos que, de certa maneira, mantiveram-se e desenvolveram-se ao longo dos anos e culminaram por determinar as feições gerais do projeto.

Como apresentado, um desses pontos foi a da representação múltipla de uma personagem, com vista aos exercícios apresentados em *O espelho* e *A alternativa de Pestana,* em consonância a uma visão fragmentada do homem contemporâneo (conceito de homem cindido). Destaca-se, também, o papel fundamental da utilização de uma fisicalidade singular do ator no exercício do narrar, na interpolação ou justaposição entre o épico e o dramático.

Evidentemente, não se pode pensar em teatro sem pensar na expressão do corpo do ator; desse modo, o que se ressalta é que a narração em cena exige uma corporeidade específica, que inspire e guie a imaginação do espectador, tanto para que ocorra a criação das imagens narradas, quanto para fomentar a reflexão

proposta no texto, intermediada pelas leituras dos artistas. A fisicalidade, no caso, caracterizou-se em componente da explicitação dos mecanismos de encenação que intentava, novamente de acordo com preceitos “brechtianos”, não evitar a emoção, mas colocá-la como resultante da intelecção.

Assim, além do já citado Bertolt Brecht, muito das ideias propugnadas estão de acordo com o pensamento de Narra Keiserman, que nomeia a cena de interpolação do épico e do dramático de cena rapsódica, em alusão aos contadores de histórias das civilizações primitivas. Afirma Keiserman:

> Instalada no palco a voz do autor, convertido em personagem narradora, as formas épica e dramática passam a conviver num jogo produtivo de intercâmbios. A explicitação desse jogo é parte da linguagem, que se propõe revelar seus próprios procedimentos. Assim como o autor não desaparece nos personagens, o diretor não esconde o uso dos recursos e estratégias de encenação. Está assumida a linguagem do teatralismo épico. [...] O ator é incumbido de corporizar (dar corpo e voz), fiscalizar (em atitudes, gestos, posturas, ações), de representar (em linguagem teatral) a interface entre o épico e o dramático. [...] Nesse contexto, a gestualidade ilustrativa é procedimento fundamental para o estabelecimento da cena rapsódica. Temos utilizado a expressão “linguagem gestual” do ator no sentido de uma composição formal conectada a um sentido manifesto e passível de leitura sígnica, que poderá acompanhar, completar ou substituir o enunciado verbal, forjando a própria linguagem estética para a cena. [...] As encenações empreendidas têm a qualidade da ostentação dos procedimentos teatrais, da própria representação, do “ensaiado”. Abordamos o espectador pela via intelectiva, apostando na configuração de um teatro em que pensar, emociona (2005: 17 - 20).

A constituição de imagens e da encenação prioritariamente a partir da manifestação corporal dos atores também foi a principal resposta encontrada pelos grupos para o desafio da realização do “teatro da menor grandeza” proposto pelo Ágora Teatro.

4.3. O ano de 2007 – Consolidação do Machadianas

No ano de 2007 o Machadianas teve duas frentes. Na primeira, os participantes dos grupos que compuseram os exercícios *O espelho* e *A alternativa de Pestana* foram convidados a aprofundar os seus trabalhos objetivando a realização de uma temporada, com a cobrança de ingressos, na sala Edith Siqueira[13] do Ágora Teatro, com capacidade para cinquenta pessoas.

Figura 4: Sala Edith Siqueira – Justamente com o cenário de Sylvia Moreira para a peça *Um homem célebre* do Machadianas que será analisada na sequência desse trabalho. Foto: João Caldas (ÁGORA, 2012, *internet*)

A segunda frente foi o início de uma nova edição do projeto, com a seleção e o ingresso de novos participantes para, de certa maneira, darem continuidade e, também, apresentarem novas perspectivas para as pesquisas realizadas no ano anterior.

[13] Escreve Alexandre Mate: "A saudosa Edith Siqueira (1957-1996) - apesar de falecida tão jovem, a atriz, tradutora, figurinista, dentre outras funções, quase sempre parceira de Elias Andreato, participou de 18 montagens: *A cantora careca* (trilha sonora e figurinos), de 1987; *A morada da morte*, de 1985; *A morte do caixeiro viajante*, de 1986; *As meninas* (figurinos), de 1988/90; *Édipo rei*, de 1983; *Let's play that*, de 1987; *Mahagony songspiel* (2ª versão), de 1983; *O filho do Carcará*, de 1980; *O gosto da própria carne*, de 1985; *O que mantém um homem vivo* (figurinos), de 1982-83; *Os mitos femininos*, de 1988; *O último encontro*, de 1989; *Sonho (ou talvez não),* de 1987; *Srta. Júlia*, de 1984; *Tambores na noite*, de 1980-81; *Tietê, Tietê*, de 1980-81; *Trágico à força*, de 1982; *Viva o teatro brasileiro*, de 1984." (2008: 181).

4.3.1. De exercícios a espetáculos

4.3.1.1. *Um ou dois contos*

Em 1 de junho de 2007 estreou na sala Edith Siqueira do Ágora Teatro, *Um ou dois contos* - direção de Luiz Eduardo Frin; com Francisco Wagner, Kadi Moreno, Rita Grilo e Rubia Reame; iluminação de Roberto Lage e Luiz Eduardo Frin; cenários e figurinos de Sylvia Moreira e Pedro Becker; trilha sonora de Xavier Bartaburu – espetáculo cuja temporada foi às sextas, sábados e domingos, até 15 de julho de 2007 – o espetáculo decorreu do aprofundamento dos trabalhos que originaram o exercício *O espelho,* no ano anterior. O coletivo passou por pequena reformulação com a saída de dois integrantes, mas a continuação no trabalho da maioria do elenco (Rita Grillo, Kadi Moreno, Rubia Reame e Francisco Wagner), além do diretor (Luiz Eduardo Frin), manteve coesa sua estrutura e permitiu a consolidação das descobertas do ano anterior.

Para essa nova etapa, decidiu-se fazer um estudo mais profundo de Machado de Assis. Assim, o grupo dedicou-se à leitura e à discussão de sua obra. O resultado dessas atividades foi junto ao já "trabalhado" "O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana", a inclusão do conto "A causa secreta" (ASSIS, 2008b: 476) para compor o espetáculo.

"A causa secreta" apresenta o comportamento sádico de Fortunato, aparentemente alguém que ajuda as pessoas, quando o que realmente motiva esse comportamento é o prazer que ele sente ao presenciar o sofrimento daqueles a quem socorre. Na literatura nacional, é antológica a passagem na qual Fortunato disseca um rato com requintes de crueldade. "Castiga sem raiva [...] pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia pode lhe dar: é o segredo desse homem" (ASSIS, 2008b: 482).

Um dos objetivos declarados do Projeto Machadianas foi o de pesquisar, e apresentar ao público elementos relacionados ao homem e à sociedade brasileira do século XIX que, de alguma maneira, perpetuaram-se e que ainda eram inspiradores

de discussão na primeira década do século XXI. Esse objetivo foi a principal justificativa para a junção dos contos mencionados na confecção de *Um ou dois contos*. Nos dois expoentes da obra machadiana que compuseram a peça teatral, encontram-se apresentados, apenas para citar alguns exemplos, o jogo de aparências, a dissimulação e uma maneira singular de olhar o semelhante apenas como objeto passível de fruição. A sinopse do espetáculo apresenta os aspectos relevantes desenvolvidos pelo coletivo criador da obra.

> Do ponto de vista temático, o espetáculo enfoca a sagacidade do olhar Machadiano na análise do que se pode chamar de alma do homem brasileiro, mais especificamente da alma de um segmento da sociedade que, por seu caráter hegemônico, dissemina os seus valores. Do ponto de vista formal, buscou-se estabelecer um diálogo entre a já referida tradição humana de contar histórias com modernas técnicas de interpretação e encenação. O processo de criação coletiva, a utilização de partituras corporais, a troca de papeis entre os atores, a precisão das marcações e o distanciamento crítico dos intérpretes estão a serviço da busca de um equilíbrio entre a composição estética, a transmissão do enredo e o estímulo à reflexão proposta por Machado de Assis (ÁGORA, 2007a).

Pode-se, a partir dessa sinopse, constatar alguns dos principais elementos do Machadianas. Nela estão presentes: a questão da interligação temática entre os séculos intermediada pela obra de Machado de Assis. A aposta na tradição narrativa investida de roupagem contemporânea para a veiculação de tal interligação. A opção pelo caráter coletivo da criação. A relação entre estética e reflexão embasada pela manifestação corporal estudada e planificada pelos intérpretes, que incorpora o preceito “brechtiano” que aponta ser o teatro um experimento estético-social, como afirma Alexandre Mate.

> Nas artes da representação, o corpo potencializa sua capacidade expressiva, redimensionando-se a partir de gestualização totalmente elaborada. [...] “Vestido” ou não com a personagem, de modo a reproduzi-la crítica ou a decalcá-la verossimilhantemente [...] o teatro é um jogo, fundamentado no ludíbrio por meio do qual se pode enganar ou explicitar as regras e evidências ao espectador: tudo depende da parceria que se queira estabelecer. De qualquer modo, Bertolt Brecht afirma ser preciso mostrar a personagem, na condição de um experimento de natureza social (MATE, 2011: 34).

A transição de exercício para espetáculo requisitou maior atenção à criação e a confecção de figurinos e adereços, sob a responsabilidade de uma das coordenadoras do Ágora e do Machadianas, a cenógrafa e figurinista Sylvia Moreira - em parceria com Pedro Becker. Moreira foi a responsável pela direção de arte de todos os outros trabalhos que chegaram às apresentações públicas como espetáculos em temporada regular.

Para *Um ou dois contos* foi criado um cenário de telas que representavam capas de livros de Machado, ao fundo e, nas laterais, páginas abertas desses livros. Desta maneira, o palco vazio, emoldurado por imagens que remetiam cruamente à literatura, tornava-se o espaço no qual aquelas palavras ganhavam forma tridimensional e os seus sons podiam ser ouvidos, explicitando os elementos principais das pesquisas do Machadianas.

Ressalta-se, nos figurinos, a intenção de uma composição temporal híbrida, composta pela utilização de roupas que remetiam às usadas no século XIX, com elementos contemporâneos – cita-se como exemplo a utilização de tênis da marca “all-star” pelas atrizes e pelo ator.

Esta composição muito contribuiu para situar o espetáculo tanto em espaço, quanto em um tempo de difícil definição, nos quais as variáveis simbólicas adquiriram maior status do que as de cunho real. Pode-se dizer que essa é mais uma característica observada com frequência em outros trabalhos do projeto, o que também pode ser apontado como elemento que corrobora para a inserção do Machadianas na polêmica discussão acerca da Pós-modernidade nas artes. Uma vez que, como a maioria dos conceitos, os de tempo e de espaço também são “deslegitimizados” pelos pós-modernos, e a percepção de linearidade e da progressão das ações no tempo é substituída pela ideia de fragmentação, de interpolação, da simultaneidade das ações e expressão de uma temporalidade interna. A imagem a seguir, apresenta os principais elementos do cenário e do figurino do espetáculo:

Figura 5: Da esquerda para a direita: Kadi Moreno, Francisco Wagner, Rubia Reame e Rita Grillo em cena de *Um ou dois contos.* Sala Edith Siqueira – Ágora Teatro. Foto: Benoit Jeay.

Para completar essa análise sobre *Um ou dois contos*, é preciso tecer alguns comentários sobre a trilha sonora de Xavier Bartaburu que também se pautou por esse princípio da interpolação temporal. A música composta originalmente para o espetáculo absorveu tanto preceitos românticos melódicos e de harmonia tonais, quanto dissonâncias, atonalidades e quebras rítmicas, características da composição contemporânea[14], corroborando para situar a cena nesse espaço-tempo incerto.

É digno de nota que *Um ou dois contos* despertou o interesse da imprensa especializada e foi citado na coluna "Os melhores espetáculos na seleção de *Bravo*", da revista homônima, em edição de julho de 2007 (MELLÃO, 2007: 111), como vê-se a seguir:

[14] Para mais informações acerca da história da música ocidental no século XX e a concernente ruptura com padrões tonais de composição *cf.* Paul Griffiths - *A música moderna:* uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

Veja também: *Um ou Dois Contos*. O espetáculo reúne *O Espelho* e *A Causa Secreta*, contos de outro mestre da literatura em língua portuguesa: Machado de Assis. Direção de Luiz Eduardo Frin. Com Francisco Wagner, Kadi Moreno, Rita Grillo e Rubia Reame. No Ágora Teatro, em São Paulo (tel. 0++/11/3284-0290).

07/2007 www.bravonline.com.br 111

Figura 6. Referência ao espetáculo *Um ou dois contos* na revista *Bravo* de julho de 2007.

4.3.1.2. *Um homem célebre*

Em 21 de julho de 2007 estreou *Um homem célebre* - direção de André Piza; com Daniela Mustafci, Kuarahy Fellipe, Paulo Plácido e Thaís Aguiar, preparação corporal de Johannes Freiberg; pesquisa gestual do grupo; dramaturgia de Luciana Rossi e André Piza; cenário e figurinos de Sylvia Moreira; direção sonora e sonoplastia de Jorge Peña; “corpo e contato” de Diogo Granato.

Este trabalho significou um aprofundamento das pesquisas desenvolvidas no ano anterior que culminaram no exercício *A alternativa de Pestana;* principalmente por meio da parceria entre Piza e Freiberg, uma vez que o coletivo também passou por reformulação no elenco. Ao ler a ficha técnica do espetáculo, reproduzida acima, percebe-se claramente o enfoque utilizado pelo grupo para o aprofundamento do trabalho: o corporal, pois nos créditos constam as funções: “preparação corporal” (Johannes Freiberg), “pesquisa gestual” (o grupo) e “corpo e contato”: Diogo Granato.

Como mencionado quando foram apresentadas as proposições do exercício *A alternativa de Pestana*, a principal premissa desse trabalho corporal é que, para os criadores de *Um homem célebre*, a ação precede a palavra. Dessa maneira, pode-se dizer que no trabalho do grupo houve uma relação de jogo com o próprio texto Machadiano. Ou seja, inspirados pelo texto, os atores desenvolviam movimentos que se interrelacionavam no universo de cada ator e estabeleciam ligações entre os

intérpretes e, só a partir da definição dessas interligações, o texto do conto foi reinserido, não sem antes passar por um trabalho de dramaturgia desenvolvido pelo próprio Piza e Luciana Rossi.

Resultou dessa pesquisa e suas respectivas atividades um “espetáculo fronteiriço” entre teatro e dança, no qual a trilha sonora composta e interpretada ao vivo pelo musicista Jorge Peña ocupou papel fundamental na composição cênica. Para os criadores de *Um homem célebre*, o conto Machadiano serviu de material base para a criação de inúmeras imagens corporais simbólicas apresentadas em sequência, ritmadas, conduzidas tanto pelo texto falado quanto pela trilha sonora.

Essa eliminação das fronteiras entre as diferentes modalidades do fazer artístico, como já mencionado, inclui-se entre as características de uma proposta artística vigente, principalmente a partir dos experimentos com algumas – e mencionadas - vanguardas históricas europeias e ganha novos contornos durante a segunda metade do século XX.

O coletivo também aprofundou a aposta na apresentação de uma personalidade múltipla para a personagem central do conto, fato, aliás, muito ressaltado na sinopse do programa do espetáculo, como se lê abaixo:

> Os sinais, versões e diferentes Pestanas que viveram apareceram para nós fragmentados e intensamente vivos, porque quando olhamos para nós mesmos conhecemos a carne e os ossos que se moldaram durante o tempo que chamamos “a vida do Pestana”. Mas não podemos vê-lo um só. Podemos navegar na sua memória e experimentar, nos nossos diferentes corpos, múltiplos e imaginados Pestanas (ÁGORA, 2007b)

Com *Um homem célebre* o Machadianas foi novamente destacado na imprensa, aparecendo com destaque na edição de 15 de agosto de 2007 da revista Veja-SP, como mostra a imagem a seguir.

Um Machado de Assis múltiplo

Adaptar ícones da literatura para o teatro pode ser uma cilada. Foi isso que Luciana Rossi e o também diretor André Piza captaram ao encenar o conto *Um Homem Célebre*. Criado por Machado de Assis, Pestana escapa do perfil de tipos conhecidos do autor. Famoso compositor de polcas, o personagem esconde a mágoa de não ter se tornado um maestro clássico. É tão atormentado quanto Brás Cubas ou Bentinho, mas dono de um peculiar senso de humor. A montagem traz um elenco que leva o texto com desenvoltura e apresenta ótimo trabalho corporal, revezando-se entre os papéis. Sim, no palco, Daniela Mustafci, Kuarahy Fellipe, Paulo Plácido e Thaís Aguiar são Pestana e outros personagens. Assim como o músico, que, pelo sucesso, foi muitos e nunca ele mesmo.

✪✪✪ **Um Homem Célebre** (55min). 14 anos. Estreou em 22/7/2007. **Ágora Teatro – Sala Edith Siqueira** (50 lugares). Rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, ☎ 3284-0290. Sexta e sábado, 21h; domingo, 20h. R$ 10,00. Bilheteria: a partir das 14h (sex. a dom.). FP. *Até 30 de setembro.*

FERNANDO MORAES

108

VEJA SP, 15 DE AGOSTO, 2007

Figura 7 – Destaque dado ao espetáculo *Um homem célebre*, pela revista *Veja-SP*, na edição de 15/08/2007. Foto de Fernando Moraes.

Interessante notar que a reportagem, que compõe a sessão assinada por Dirceu Alves Jr., ressalta exatamente os principais elementos trabalhados, pesquisados e apresentados pelo coletivo na sinopse do espetáculo e já mencionados aqui, o que de certa maneira atesta o sucesso alcançado na

realização dos objetivos definidos. Porém, não se pode deixar de apontar que são questionáveis algumas afirmações da matéria, como: “Adaptar ícones da literatura para o teatro pode ser uma cilada” – afirmação que pode ser contestada pelo confronto com inúmeros exemplos históricos não só do teatro brasileiro, mas também mundial[15]; e que “[...] Pestana escapa do perfil de tipos conhecidos do autor” (ALVES JR., 2007: 108), uma vez que não são poucos os personagens Machadianos que idealizam sua própria vida e têm aspirações que vão muito além de sua realidade, e acabam por pagar um preço alto por isso, por viverem a constante sensação de não inserção no mundo que os rodeia; da mesma maneira que o autor da matéria vê o humor com singularidade da personalidade de Pestana e é notória a presença do humor e do sarcasmo nas personagens Machadianas.

A partir da imagem que acompanha o texto da reportagem para tecer alguns comentários acerca do cenário e dos figurinos de Sylvia Moreira. Na página anterior, vê-se ao centro da imagem na figura 7, uma ilustração destacada perante os demais elementos cenográficos pela sua sobriedade que faz referência à capa de um livro, com o perfil e a assinatura de Machado de Assis. Essa parte do cenário também foi utilizada em *Um ou dois contos* e mantém presente durante a apresentação a origem literária do que ali se apresenta. Há também muitas manchas que compõem, ao nível dos atores e, portanto, ao nível das múltiplas representações de Pestana, um ambiente roto e degradado. Acima, à esquerda, vê-se uma moldura vazia que, com outras, completava o cenário (como pode ser visto na figura 4, página 70); no texto, essas molduras portavam retratos de compositores admirados por Pestana e a quem ele pretendia se igualar: “Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann” (ASSIS, 2008b: 465).

Na cenografia, a moldura vazia traz a ideia de uma idealização genérica; e apresenta de maneira crítica uma característica peculiar do momento contemporâneo, que prima pela “deslegitimação”, ou seja, pela “[...] erosão interna do princípio de legitimação do saber” (LYOTARD, 2009: 71), e pela derrubada de ícones do passado, por “retirar os retratos clássicos da moldura” sem, no entanto,

[15] como os antológicos espetáculos *Mahabarata* de Peter Brook, *Macunaíma, Gilgamesh e A hora e a vez de Augusto Matraga* de Antunes Filho, *Os náufragos da louca esperança* de Ariane Mnouchkine, a tetralogia *Os sertões* de José Celso Martinez Correa e o recentíssimo *Idiota* de Cibele Forjaz, todos eles realizados a partir da literatura, só para citar alguns exemplos.

colocar outros no lugar, contribuindo para uma generalizada situação de incerteza e de insatisfação do homem do fim do século XX e dessas primeiras décadas do século XXI, como afirma Zigmunt Bauman: “O mundo pós-moderno está se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível” (1998: 32). A foto da reportagem da Veja-SP (figura 7, página 77) capta bem a tentativa de representação dessa idealização, com as mãos de dois intérpretes, a atriz Thaís Aguiar e Paulo Plácido apontando para o alto.

Interessante notar que, por uma breve análise dos figurinos que aparecem na imagem, pode-se constatar o hibridismo entre teatro e dança deste espetáculo, uma vez que são compostos por uma base neutra que permitiu a amplitude de movimentos dos atores, sobre as quais foram sobrepostas peças de roupas e adereços de acordo com as cenas representadas. Assim, a personagem é sobreposta ao intérprete e não se confunde com ele. Os atores continuam sendo eles mesmos e precisam ter as suas necessidades atendidas, em qualquer modalidade artística (no caso, para a dança, a necessidade incluía a utilização de roupas que facilitavam os movimentos), uma vez que é justamente pelo movimento, no caso de *Um homem célebre*, que as personagens foram constituídas.

4.3.2. Uma nova edição

Em meados de 2007, o Machadianas iniciou as atividades de uma nova edição com o ingresso de outros participantes. Nesse momento o Ágora Teatro contava com a coordenação de Roberto Lage e Sylvia Moreira, uma vez que Celso Frateschi desligara-se da instituição para ocupar o cargo de presidente da Funarte, no Rio de Janeiro. As atividades dessa nova edição e da seguinte do Machadianas, iniciada em 2008, ficaram, principalmente, sob a responsabilidade de Lage. Moreira continuou responsável por toda a parte de figurinos e cenários.

Nessa segunda edição, o Machadianas começou a retroalimentar-se. Ou seja, os trabalhos dos grupos anteriores passaram a servir de parâmetros, tanto positivos quanto negativos para os novos coletivos que começavam a se formar; é válido

afirmar que a metodologia de trabalho manteve-se a mesma, com a formação de grupos autônomos divididos entre atores e diretores. Deve-se acrescentar como fator dessa retroalimentação que as apresentações públicas da primeira edição do Machadianas, em dezembro de 2007, inspiraram e foram determinantes para muitos dos novos profissionais tomarem a decisão de participação nessa segunda edição.

Beatriz Bologna, uma das diretoras de núcleo dessa segunda edição, em entrevista concedida a mim para a realização desta pesquisa, comenta sobre esse processo de retroalimentação quando questionada sobre os motivos que a levaram a querer participar do Machadianas:

> Primeiro, eu gostava muito da casa que estava realizando o projeto, o Ágora; gostava do fato de ser uma casa que tinha uma verdadeira busca artística, um projeto sério de pesquisa. Então, eu sentia confiança de me envolver com os idealizadores e participar de um grupo que estivesse naquele projeto. Segundo, porque eu conhecia você que já tinha feito um espetáculo muito interessante no projeto (refere-se ao *O espelho* – apresentado em novembro/dezembro de 2011), que eu assisti e isso me encorajou a aspirar uma vaga no Machadianas.

Ainda no mesmo assunto, uma das atividades obrigatórias dos ingressantes dessa segunda edição foi a assistência seguida de discussão dos espetáculos da primeira edição do Machadianas, ou seja, os já comentados, *Um ou dois contos* e *Um homem célebre*. Além do que, alguns participantes da primeira edição foram convidados a compartilhar sua experiência no projeto com os novos integrantes.

No que concerne aos estudos teóricos, essa edição trouxe uma novidade em relação à anterior. A inserção de estudos a respeito do teatro *Nô.* Fato que reitera a forte influência que os estudos e os trabalhos de Luís Alberto de Abreu exerceram no Ágora Teatro, como afirma Roberto Lage:

> O Luís Alberto de Abreu, então, muito me estimulou a criar um grupo de estudos em volta dessas questões e, como um estudioso, ofereceu ao Ágora Teatro, toda uma bibliografia sobre o assunto. Essa bibliografia, e até mesmo a investigação dele, ia além do teatro ocidental. Ele foi buscar as raízes lá no teatro japonês, no *Nô*, que também tem essa relação direta com o público e nós criamos um grupo de estudos e estudamos isso durante algum tempo.

A despeito de sua forte carga metafísica e religiosa, a arte secular japonesa carrega vários elementos inspiradores à proposta de uma realização cênica para além dos ditames dramáticos e que permearam os estudos e trabalhos do Machadianas. Também é preciso mencionar a influência do *Nô* no trabalho de importantes artistas do século XX, tanto do ponto de vista da cena, quanto da literatura, como afirma Kazuya Sakai:

> De imediato sentimos o *Nô* muito próximo de um Brecht ou de um Beckett e é cabível perguntar se não há algo a ver com a tradição do *Nô* – embora os japoneses disso não tenham consciência – no enorme êxito de Beckett no Japão. (1970: 141)

E ainda:

> [...] Bem sabemos que o drama é, dentro da literatura japonesa, o que mais interessou ao ocidente e, dentro do drama, o *Nô* o que mais seriamente foi considerado, atraindo e intrigando, com sua poesia e com a rigidez de sua estrutura dramática. Desde que Ezra Pound, fascinado, editou algumas traduções livres em começos do século XX, e William Butler Yeats escreveu nada menos de dez obras seguindo o modelo *Nô*, até que finalmente Arthur Waley deu a conhecer suas célebres e admiráveis traduções, o estilizado drama [...] vem sendo para os escritores ocidentais campo predileto de referência e alusão, como fonte de obras hipotéticas para os olhos da mente. (SAKAI, 1970: 141 142)

Muitos são os elementos do teatro *Nô* que se relacionam com os expedientes cênicos pesquisados no Machadianas. Cita-se alguns: a combinação de drama e narração, a utilização prioritária de imagens simbólicas, a constituição sobre um rigoroso formalismo cênico, o entendimento estético da concepção budista da não-ação como uma seleção rigorosa dos movimentos levados à cena, o tratamento incerto do tempo e do espaço, o contar com atividade mental do espectador para a conclusão da cena e até prever no trabalho do ator a capacidade deste se observar enquanto atua, o que se relaciona, ou melhor afirmando, muito influenciou, juntamente com outros conceitos artísticos orientais, a teoria “brechtiana” do distanciamento do ator: “Quando o ator chega a ser ao mesmo tempo o seu espectador – vale dizer, ser sujeito e objeto – é que logrou controlar todas as faculdades com a mente” (SAKAI, 1970: 145).

Sobre essa questão, é necessário tecer alguns comentários que irão se confrontar entre si. É evidente que a inclusão dos estudos sobre o teatro *Nô* ampliou o escopo de referências teóricas do Machadianas e, de certo modo, referendou algumas proposições surgidas empiricamente nos trabalhos já concluídos. Mas é preciso ressaltar, criticamente, que a maneira como foi feito corrobora com a ideia de certa superficialidade nos embates teóricos do projeto. Ideia que muito se relaciona com a utilização de referências sem uma contextualização apropriada; fato que também está de acordo com uma concepção dita pós-moderna que, justamente, instiga a desreferenciação e valoriza uma mistura heterogênea na constituição do pensamento e da realização artística, mesmo que esta, por tentar associar elementos díspares sem a devida preparação, corra o risco de se mostrar, de certo modo, superficial.

Para essa segunda edição, ao buscar aprofundamento da pesquisa da utilização em cena da palavra escrita, tal como foi concebida pelo autor, ou seja, fora dos ditames da dramaturgia - a coordenação determinou que os grupos deveriam levar ao palco apenas o que fora escrito por Machado de Assis: poderia haver cortes e seleções, mas não adaptações ou inserções de qualquer espécie.

Ressalta-se que essa foi uma medida apropriada para o momento, depois de uma primeira edição de aproximações e descobertas, nessa segunda edição o projeto apostava em uma restrição conceitual como medida para obrigar os seus participantes a se empenharem no desenvolvimento das possiblidades da narrativa em cena, sem adaptações ou utilização de expedientes dramatúrgicos que poderiam servir de subterfúgios e desviar o foco da pesquisa.

Houve, então, a formação de três grupos que trabalharam no desenrolar do segundo semestre do ano de 2007 e terminaram as suas atividades no período com a realização de ensaios abertos, nos quais foram apresentados ao público os resultados de suas pesquisas até então; um expediente muito próximo das primeiras apresentações públicas da edição anterior.

4.4. O ano de 2008

4.4.1. Três espetáculos

Os trabalhos dos grupos da segunda edição resultaram em três espetáculos; foram eles: *Flores anônimas,* a partir dos contos “Cinco mulheres” (ASSIS, 2008b: 819) e “Flor anônima” (ASSIS, 2008c: 357) - dirigido por Christiane Galvan; com Monike Kukulka (que também elaborou as coreografias), Priscila Leal, Maria Juliana e Chico Américo; cenário e figurinos de Sylvia Moreira; trilha sonora de Vitor Osório e iluminação de Jucca Rodrigues. *O caso da vara,* a partir de conto homônimo (ASSIS, 2008b: 535) - dirigido por Beatriz Bologna; com Alessandra Lia, Diego Monteiro e Ligia Borges; cenário e figurinos de Sylvia Moreira; trilha sonora de Rodolfo Villagio e iluminação de Jucca Rodrigues. *Conto alexandrino,* a partir de texto homônimo (ASSIS, 2008b: 386) – dirigido por Arô Ribeiro; com Eugênio Bruck, Flávia Tavares, Gisela Millás, Roberta Mestieri e Simone Libutti; cenário e figurinos de Sylvia Moreira; treinamento vocal de Affonso Lobo; trilha sonora original de Marcos Battistuzzi; voz em *off* e canto de Denise da Conceição; iluminação de Jucca Rodrigues.

4.4.1.1. *Flores anônimas*

No espetáculo, a diretora Christiane Galvan, que já havia trabalhado como atriz em outro trabalho da parceria embasada pelo teatro narrativo entre Roberto Lage e Luís Alberto de Abreu, o espetáculo Um Merlin[16], com os atores, investigou a abordagem do universo feminino na obra machadiana.

Um dos principais motivos dessa escolha foi a junção entre o interesse e a afinidade dos integrantes do coletivo com contos do autor que abordavam questões

[16] Texto: Luís Alberto de Abreu. Direção: Roberto Lage. Elenco: Antonio Petrin e Christiane Galvan. Cenários e Figurinos: Márcio Medina. Desenho de Luz: Kleber Montanheiro. Trilha original: Sérvulo Augusto. Assistente de Direção: Isadora Ferrite. Coreografia e Preparação Corporal: Karina Pinheiro.

femininas, com o fato histórico de Machado ter em seu público leitor um grande número de mulheres, como afirma Ivan Teixeira[17]:

> Machado de Assis colaborou dezenove anos em *A Estação,* entre 1879 e 1898. Na década de 1880, sua presença foi contínua e dominante. O exame desse convívio estimula a hipótese de que o periódico atuou de forma decisiva não só no desenvolvimento do repertório técnico e temático do escritor, mas também na constituição de sua imagem pública e de seus valores. [...] A estação foi fundada em 1872 por Henri Gustave Lombaerts (1845 – 1897) com o nome de *La Saison – Jornal de Modas Parisienses*. Abaixo do título, na primeira página, vinha a informação que era "Dedicado às Senhoras Brasileiras" (TEIXERA, 2010: 47-48).

E ainda:

> [...] as narrativas machadianas publicadas em *A Estação* participaram do projeto editorial do periódico. Um dos componentes importantes desse projeto era a incorporação da mulher aos quadros de percepção crítica da vida no Segundo Reinado. Ela deveria converter-se em leitora ativa e culta, participar dos debates do tempo e, portanto, consumir mais jornal. Machado de Assis desempenhou papel decisivo no processo de inclusão da mulher nas camadas letradas do período (TEIXEIRA, 2010: 65).

No conto "Flor anônima'', o próprio Machado, por meio da voz do narrador, incumbe-se de explicitar a quem o conto, prioritariamente, se destina:

> Lá vão... Aqui pega a alma escura de Martinha. La vão quarenta e três anos – ou quarenta e cinco, segunda a tia; Martinha, porém, afirma que são quarenta e três. Adotemos esse número. Para ti, moça de vinte anos[18], a diferença é nada; mas deixa-te ir aos quarenta, nas mesmas circunstâncias que ela, e verás se não te cerceias uns dois anos (ASSIS, 2008b: 357).

O grupo procurou ressaltar os traços de sagacidade e de humor contido na obra machadiana e também apostou na criação de imagens a partir da estilização de movimentos dos atores. Aqui, já torna válido ressaltar que, mesmo por diferentes abordagens, nesse momento do projeto tornava-se notória a aposta na fisicalidade, na expressão corporal como principal ferramenta utilizada pelos integrantes do

---

[17] Ivan Teixeira é mestre e doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo e, é válido ressaltar, em sua obra *O altar e o trono* (2010) muitas vezes estabelece pensamento crítico ao de Roberto Schwarz – autor já citado nessa dissertação e que ainda muito será considerado quando de uma abordagem mais específica da utilização da obra de Machado de Assis pelo projeto do Ágora Teatro.

[18] *Grifo meu.*

Machadianas para atender as exigências da transposição da narrativa à cena. Tendência que só ganhará força crescente até as últimas atividades do projeto.

A experiência da diretora como integrante dos grupos Doutores da Alegria e Vagalum Tum Tum, que trabalham fundamentalmente com o humor e com a linguagem de palhaços, e a presença no grupo da atriz e bailarina Monike Kukulka influenciaram e contribuíram para que a realização das proposições do coletivo se concretizassem.

4.4.1.2. *O caso da vara*

O trabalho do grupo dirigido por Beatriz Bologna levou à cena o conto “O caso da vara” (ASSIS, 2008b; 535), em espetáculo homônimo. Uma das questões centrais do Machadianas, a de auferir padrões de comportamento na sociedade brasileira do século XIX que, de certa maneira, perpetuaram-se e que ainda levam a pertinentes reflexões quando expostos ao espectador do século XXI, motivou o grupo a escolher o texto por questões como a troca de favores e a satisfação primeiro dos interesses pessoais, como descrito no programa da peça.

> “O caso da vara” – Publicado em 1899 no volume *Página Escolhidas* – é tido como um dos raros momentos em sua obra em que Machado retrata a escravidão de forma mais explícita, exercendo sua costumeira e afiada crítica à sociedade com maestria. Estão presentes nesse conto sua percepção arguta da sociedade de favores dos Primeiro e Segundo Reinados, seu gosto refinado pela ironia e sutileza como opções estilísticas, e sua consagrada não confiabilidade como narrador (ÁGORA, 2008).

Formada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e com pós-graduação em Prática em Teatro Contemporâneo pela Universidade de Essex, Inglaterra, a vivência internacional de Bologna permitiu que fundamentasse suas reflexões a respeito do vínculo entre a utilização da narração em cena, a aposta na fisicalidade do ator para a constituição de imagens e a pertinência internacional dos trabalhos realizados no Ágora. Na mesma entrevista, aqui mencionada, afirma Bologna:

> Eu tinha muito interesse nos expedientes utilizados no Ágora para a realização do que eles denominavam como “teatro narrativo”, e que também eram fundamentos do que eu conhecia como teatro físico. Um teatro que trabalha com signos, com a imaginação do público, através de uma partitura corporal e que não depende apenas de textos dramatúrgicos, mas que se criava também os seus próprios textos. Eu conhecia e gostava muito dessa forma de teatro, da Inglaterra, através de vários grupos que se apresentaram em excursões aqui no Brasil e que eu também conhecera quando estudei lá.

A familiaridade de Bologna com a língua e com a cultura britânica, atualmente ela é professora e mentora de professores na instituição Cultura Inglesa de São Paulo, motivou-a a fazer uma experiência a respeito da utilização das palavras em língua portuguesa no palco, tal como os atores ingleses muito se apoiam na sonoridade da língua para potencializar a expressão dramática, principalmente quando se trata da representação da obra de William Shakespeare. O *site* da tradicional, atuante e importante companhia inglesa *Royal Shakespeare Company* ressalta a importância dada à composição das personagens a partir da expressão dos componentes da linguagem (é minha a tradução da citação).

> Todas as produções têm o suporte de preparadores vocais e de texto. Nos ensaios, nós trabalhamos com a linguagem explorando a sua dinâmica de ritmo e de sonoridade e proporcionamos oportunidades para os atores se aproximarem do texto de uma maneira física e visceral (ROYAL SHAKESPEARE COMPANY).

Interessante ressaltar que Bologna afirma que a experiência não foi desenvolvida satisfatoriamente:

> Em uma fase dos ensaios eu quis fazer um experimento com a sonoridade das palavras, já que eu penso ser essa uma pesquisa relevante e que encontramos poucos exemplos dela no teatro em língua portuguesa. Então houve alguns ensaios em que eu pedi para que os atores não interpretassem nada e procurassem interpretar, apenas, o som do texto. Uma vez que era Machado, e havia escolhas interessantes; escolha de palavras que não estamos habituados a usar. Mas no fim foi só uma tentativa, nós não fomos por esse caminho.

Dessa maneira, não se pode deixar de tecer um comentário crítico. Como mencionado, nesta dissertação, foi prioritariamente o caminho da linguagem corporal o enfatizado para criar as imagens necessárias para a transposição cênica do texto literário. E, de todos os diretores de núcleos do Machadianas (um projeto com base na literatura) entrevistados para esse trabalho, apenas Bologna citou uma

preocupação exclusivamente com a expressão do texto, com a expressão da palavra e, ainda assim, mencionando como um experimento abortado. De certa maneira, esse fato relatado é mais um indício da descomunal importância atribuída à forma, ao corpo e à imagem no momento contemporâneo, como afirma Terry Eagleton em sua crítica ao pós-modernismo.

> O sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade. De fato, de Bakhtin à “Body Shop”, de Lyotard às malhas de ginástica, o corpo se tornou uma das preocupações mais recorrentes do pensamento pós-moderno (1998:72).

Para Eagleton, o culto ao corpo ocupa o espaço que era ocupado pelas energias revolucionárias, quando essas se arrefecem.

> A sexualidade, como anunciou Philip Larkin, começou nos anos 60, em parte como extensão das políticas radicais para áreas que elas lamentavelmente negligenciaram. Mas, à medida que as energias revolucionárias aos poucos arrefeciam, o interesse pelo corpo foi assumindo o seu lugar. Os leninistas de outrora transformaram-se em lacanianos de carteirinha, e todo mundo mudou da produção para a perversão. O socialismo de Guevara cedeu lugar à somatologia de Foucault e Fonda. No pessimismo demasiado francês do primeiro, em oposição às suas características mais politicamente ativistas, a esquerda podia encontrar um fundamento lógico sofisticado para a própria paralisia política. O fetiche significa, para Freud, aquilo que cobre uma lacuna intolerável; e há razões para alegar que a sexualidade tornou-se agora o fetiche mais em voga de todos (EAGLETON, 1998:72).

E ainda:

> Assim, o corpo funcionou ao mesmo tempo como o aprofundamento vital das políticas radicais e o seu total deslocamento. Existe um tipo glamoroso de materialismo em torno do discurso do corpo que compensa certos tipos mais clássicos de materialismo que, no momento, padecem de sérios problemas. Como fenômeno obstinadamente local, o corpo combina muito bem com a desconfiança pós-moderna em relação às grandes narrativas, assim como a paixão do pragmatismo pelo concreto (Idem, 1998: 73).

Objetiva-se com tais observações críticas estabelecer um contraponto. É evidente que, como mencionado, não se pode, nem se deve diminuir a importância da linguagem corporal no contexto da realização épica da cena, pois isso levaria inclusive a profundas contradições nesse trabalho, que muito associa as descobertas do Machadianas com as suas pesquisas de expedientes corporais, como já apresentado. O que se ressalta, como contraponto, são justamente as

palavras já citadas de Eagleton ao afirmar que “[...] o corpo funcionou ao mesmo tempo como o aprofundamento vital das políticas radicais e o seu total deslocamento” (1998: 73).

Alerta-se, então, para a tentação de se transformar busca, em fuga; ou seja, ao invés de optar por uma utilização fundamentada, refletida e embasada da linguagem corporal, opta-se pela sua utilização como “ferramenta” mais próxima da mão nos momentos de dificuldade de criação. Pode-se dizer, que não só no Machadianas, mas em um contexto teatral contemporâneo, a utilização sem parcimônia dessa importante “ferramenta” resulta, em alguns casos, em danos à sua eficácia, além de inibir o desenvolvimento de outros elementos expressivos da cena.

4.4.1.3. *Conto alexandrino*

Completa o quadro dos trabalhos apresentados na segunda edição do Machadianas, o espetáculo *Conto alexandrino*, desenvolvido a partir do conto homônimo (ASSIS, 2008b: 386) e dirigido por Arô Ribeiro, com proposições semelhantes àquelas já discutidas.

4.4.2. Cenários e figurinos

No que concerne aos cenários e figurinos de todos os trabalhos apresentados, também sob a responsabilidade de Sylvia Moreira, essa edição do projeto também trouxe uma radicalização. Os cenários eram basicamente os mesmos e partiam da composição elaborada para o espetáculo *Um ou dois contos* (figura 5, página 74), apresentado na edição anterior. Ou seja, uma cenografia constituída a partir de imagens de capas e páginas de livros de Machado de Assis, como mostram as fotos a seguir:

Figura 8: Chico Américo e Priscila Leal em cena de *Flores anônimas*. Foto: Coleção particular.

Figura 9: Maria Juliana em cena de *Flores anônimas*. Foto: Coleção particular.

Quanto aos figurinos, foram criados por Moreira em parceria com os integrantes dos núcleos, de acordo com as necessidades de cada espetáculo.

Assim como a radicalização no tocante ao texto, essa proposição para os cenários deixava claro que, para essa edição do Machadianas, o mais importante era auferir a capacidade dos grupos de conseguir levar o conto à cena a partir de recursos mínimos, com enfoque praticamente exclusivo no trabalho dos atores e da direção e na capacidade dos mesmo de criar as imagens sugeridas na literatura.

4.4.3. *Sobre devorar e ser devorado*

Paralelamente ao trabalho desses três núcleos, o diretor André Piza e o preparador corporal Johannes Freiberg iniciaram um novo trabalho. Como haviam participado da primeira edição do Machadianas, Piza e Freiberg não tiveram a obrigação de frequentar todos os encontros com os participantes dessa nova edição, nem estavam sujeitos às mesmas restrições dos outros núcleos. Assim, orientados por Lage, partiram diretamente para as pesquisas que culminaram com o espetáculo *Sobre devorar e ser devorado,* espetáculo constituído a partir dos contos: “O enfermeiro” (ASSIS, 2008b: 492) e de trechos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2008a) – direção e dramaturgia de André Piza; com Denise

Cecchi e Linaldo Telles; preparação corporal de Johannes Freiberg; cenário e figurinos de Sylvia Moreira; direção sonora e sonoplastia de Jorge Peña; iluminação de Jucca Rodriges. O espetáculo marcou o ápice da pesquisa do trio: Piza, Freiberg e Peña, a respeito de expedientes corporais a partir do texto. Assim, apresentou uma composição cênica híbrida, que mesclava teatro e dança, com cenas que muitas vezes se assemelhavam a coreografias.

4.5. A terceira edição

Assim como no ano anterior e seguindo os mesmos critérios, em meados de 2008 foram selecionados os participantes da nova edição do Machadianas. Inicia-se a terceira fase do projeto que, nesse momento, contava com metodologia, bibliografia básica e preceitos bem estabelecidos. Além do que, a experiência adquirida pela coordenação nos anos anteriores também contribuiu para que nessa edição se alcançasse equilíbrio no que diz respeito a liberdades e restrições, tanto no tocante à adaptação dos contos, quanto às propostas de cenografia e figurinos, de modo que no ano seguinte chegaram à apresentação pública trabalhos muito diversificados e instigantes.

O ano 2009 marcou a despedida do Machadianas, com a apresentação de quatro espetáculos.

4.5.1. *A missa do galo*

O espetáculo *A missa do galo* – direção de Luiz Eduardo Frin; com Arô Ribeiro e William Rosa; direção de arte de Sylvia Moreira; iluminação de Roberto Lage e Luiz Eduardo Frin; direção musical e trilha sonora original de Charles Raszl; produção de trilha sonora de Rafael Agra; assistência de direção de Carolina Soledad – foi elaborado partir do conto “Missa do galo” (ASSIS, 2008b: 562), estreou em 4 de abril e fez temporada até 17 de maio de 2009 no Ágora Teatro. Após a

realização do Machadianas, o espetáculo desvinculou-se da instituição, foi reformulado[19] e passou a se chamar *A missa do galo - um conto de Machado de Assis*. Essa segunda versão foi apresentada ainda na cidade de São Paulo, em Ribeirão Preto, no interior do Estado e na mostra *Fringe,* da edição de 2010 do festival de Curitiba.

Narrado em primeira pessoa por Senhor Nogueira, o conto apresenta um momento da vida quando ele, então com dezessete anos, ao passar uma noite de Natal na casa de parentes, teve um encontro com Conceição, mulher do dono da casa; ela, com trinta anos à época.

Nogueira narra o episódio depois de muito tempo com inúmeras referências da possibilidade de um intercurso amoroso entre ele e Conceição. Pelas palavras do narrador, constrói-se um clima de insinuações e de sensualidade. O encontro com Conceição deixa em Nogueira uma sensação que ele nunca pôde entender; e é referindo-se a essa sensação que Machado, por intermédio de sua personagem, inicia o conto.

> Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite (ASSIS, 2008b: 562).

Esse “nunca pude entender” foi o ponto chave da encenação do conto, pois para a direção do espetáculo, que compartilhou a ideia com toda a equipe, ele abre um hiato temporal que se inicia naquela noite de natal e se prolonga até o instante em que o fato está sendo narrado.

Então, de imediato, o conto apresenta características temporais que se tornam terreno fértil para o cultivo de soluções que vão de acordo com a concepção de cena que extrapola os preceitos aristotélicos, proposição central do Machadianas, na medida em que, novamente com Lehmann:

> O tempo é essencial para a compreensão da prática e da recepção do teatro, e ainda mais no caso daquelas não mais subordinadas à representação de um transcurso

[19] Depois da temporada no Ágora Teatro, o ator William Rosa dá lugar a Felipe Ramos e há a substituição dos cenários de Sylvia Moreira pelos de Cláudio Zeiger. Há, também, uma reformulação na encenação.

> temporal dramático. [...] O cerne do drama era o sujeito humano em um conflito, uma "colisão dramática" (Hegel) que constitui o Eu essencialmente a partir de uma realização intersubjetiva com o antagonista. O sujeito do teatro dramático, pode-se dizer, existe apenas no espaço desse conflito: é necessário um tempo no qual o agonista e o antagonista possam se deparar (LEHMANN, 2007: 294 – 295).

Para Lehmann, o tempo no teatro que se afasta do drama aristotélico – para ele "pós-dramático" - para Sarrazac, ainda dramático, mas com outros paradigmas - é o tempo da desagregação e da descontinuação, um tempo que entremeia "[...] ilogicamente passado, presente e futuro" (LEHMANN, 2007: 298). Definição que está em sintonia com a de Heller e Fehér quando afirmam que o sujeito na Pós-modernidade vive "[...] no presente estando depois, temporal e espacialmente, ao mesmo tempo" (HELLER; FEHÉR, 2002: 12).

Então, o teatro na Pós-modernidade vai abusar da utilização da variável tempo para se inserir nas discussões pertinentes a esse momento de tantos questionamentos, negações e incertezas. A partir da quebra inicial da homogeneidade temporal, inúmeras possibilidades que incluem a mudança de velocidades com o alongamento ou o apressar das ações, a utilização de repetições a interpolação dos fatos, de simultaneidades - entre tantos outros que a descontinuidade permite - serão utilizados pelo teatro. Essas possibilidades muitas vezes priorizam um tempo psicológico em detrimento de um tempo físico, a diferenciação entre os dois é feita assim por Benedito Nunes:

> O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. [...] Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis (NUNES, 2008: 18 – 19).

Então, seja para reflexões de cunho social, seja para abordagens subjetivas e existenciais, o trabalho do teatro – inserido nas proposições ora discutidas, com a variável tempo nos dias atuais -, está a serviço de um afastamento da cena de uma ilusão da realidade, levando-a para um território muito mais abstrato e simbólico, mesmo que seja com o objetivo de questionar e discutir a própria realidade.

Ao permitir a possibilidade da percepção desse hiato temporal, o conto “Missa do galo” (ASSIS, 2008b: 562) permite a coexistência de várias unidades temporais simultâneas. De imediato apresentam-se dois momentos, o momento no qual o Senhor Nogueira está narrando o acontecimento ocorrido há muitos anos, e o momento no qual o fato ocorre. Para ressaltar essa primeira divisão temporal, na encenação do espetáculo originado a partir do conto, a direção optou pela utilização de dois atores, um mais velho, que no início da encenação ocupa a frente da cena e outro mais jovem que, ao vir de fora da cena, a ela se insere quando o espetáculo se inicia.

A partir daí o conto é narrado praticamente na sua íntegra, mas com um detalhe: enquanto o ator mais velho utiliza o passado na narração como está no conto, o ator mais jovem transita entre os tempos com referências claras ao ocupar um tempo outro, transitório, desde a noite do fato, até a narração do episódio ao público. Para dar forma a esse tempo transitório no qual o ator mais jovem está inserido, ele utiliza referências temporais alternadas. Algumas vezes a narração pelo ator mais jovem é feita no presente, outras vezes ele se refere ao fato no passado, ocorrido na noite anterior, procurando tirar a referência de um tempo exato no qual teria ocorrido a ação, ou mesmo no qual a narração ao público está sendo efetuada.

Assim, no conto, o narrador afirma: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos” (ASSIS, 2008b: 562); no espetáculo, a personagem “Nogueira velho” diz exatamente como no texto mas, a personagem “Nogueira Jovem”, em momentos diferentes, diz: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, ontem à noite”; ou: “Eu não entendo, não consigo entender”; ou ainda: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora há três meses” (FRIN et al., 2009).

Ao ser obrigado a interagir consigo mesmo, mas em uma dimensão temporal incerta, Senhor Nogueira é colocado diante de uma espécie de umbral defeituoso. Como um umbral, esse lhe apresenta simultaneamente vários momentos de sua existência, mas como se apresenta com defeito, as imagens que podem ser vistas por esse umbral apresentam toda a existência deste homem de modo como se toda ela tivesse ficado aprisionada pelos fatos ocorridos naquele encontro interdito com Conceição.

Interessante notar que essa interpolação temporal também é característica do teatro *Nô,* cujo estudo foi incluído no Machadianas a partir da segunda edição no ano de 2007. Sobre o tema, afirma Sakai:

> O tratamento do tempo no teatro *Nô* é peculiar no sentido que a indicação de tempo, tanto quanto a de lugar, é vaga e incerta, produzindo-se em certos casos contradições que seriam inconcebíveis num contexto realista. Primordialmente, o *Nô* é o teatro que os espíritos habitam, os quais aparecem em dois estados diferentes: primeiro encarnados em pessoas "reais" para que possam estabelecer uma relação com o deuteragonista (*waki*) e depois em seu estado verdadeiro – de espíritos [...]. Quando estes últimos rememoram certos acontecimentos do passado, este se funde ao presente, e o presente repentinamente regressa ao passado, sem o transcurso do oportuno tempo teatral que indique ao espectador essa transição (1970: 143).

Para ressaltar esse embate em um momento indefinido, em *A missa do galo,* além da alternância dos tempos verbais, a encenação utilizou elementos como a variação do ritmo das cenas e a repetição de falas. Outro recurso importante, que dialogou inclusive com uma importante questão Machadiana que é a não confiabilidade do narrador, ao apresentar certa falibilidade de memória - a personagem definida por "Nogueira Velho" - foi questionada e algumas vezes contradita pelo personagem "Nogueira Novo", como apresenta-se no exemplo abaixo.

No conto, Machado de Assis, assim escreve: "Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias" (2008a: 562). Na peça, "Nogueira Velho" diz, sem muita certeza: "Era pelos anos de 1861... Ou... 1862...". Depois de alguns segundos, a personagem "Nogueira Jovem": 1862! Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias!" (FRIN et al., 2009).

Quanto ao espaço, podemos confirmar este transporte para um espaço onírico pela visualização dos dois cenários criados para a peça. O primeiro, elaborado por Sylvia Moreira, acompanhou a peça em sua temporada no Ágora Teatro durante os meses de abril e maio de 2009, como se vê a seguir:

Figura 10 – Arô Ribeiro e William Rosa. Cenários e figurinos de Sylvia Moreira para *A Missa do galo.* Sala Edith Siqueira – Ágora Teatro. Foto: Coleção particular.

Percebe-se no cenário e nos figurinos, também de Sylvia Moreira, a opção por um tempo e um espaço simbólicos, o branco nas roupas, nas cortinas que cobrem todas as paredes do teatro e no linóleo sobre o chão desreferencia o tempo e espaço ao mesmo tempo que permite aos elementos da cena serem fundidos em uma dimensão outra que não a real, da mesma maneira que acessórios como as cadeiras e chapéus incluem nesta dimensão elementos concretos da realidade, trabalham numa palheta de claro hibridismo. Hibridismo também presente nos cenários e figurinos da segunda versão da peça, elaborados por Cláudio Zeiger (cenário) e Arô Ribeiro (figurinos) como vistos a seguir.

Figura 11: Cenário de Cláudio Zeiger e figurinos de Arô Ribeiro. Em cena, Felipe Ramos e Arô Ribeiro. Teatro da Caixa em Curitiba – PR. Foto: Coleção particular.

Figura 12: Cenário de Cláudio Zeiger no palco do Teatro Ribeirão em Cena – Ribeirão Preto – SP. Vê-se Felipe Ramos aquecendo-se antes do espetáculo. Foto: Coleção particular.

Já nos cenários de Cláudio Zeiger e nos figurinos de Arô Ribeiro, percebe-se também esse hibridismo entre o real e o imaginário. As mesmas cadeiras sobre o palco aparecem dependuradas e envoltas em cordas que transpassam a cena. É como se houvesse outras dimensões que suspendem, interligam e aprisionam as personagens a partir do momento narrado em cena e das escolhas da encenação já referidas.

No tocante ao trabalho dos atores, para torná-los aptos a transitar livremente entre esses tempos e dimensões que compõem o espetáculo, tempos e espaços que vão, sem muita preparação, do real ao abstrato, onírico e simbólico, apostou-se também na mescla de uma narração natural, diretamente ao público, como uma composição formal, de gestualidade precisa, que também pode ser vista em um pequeno exemplo na figura 11, acima, além de expedientes de encenação com a alternância da intensidade da iluminação e de marcações cênicas.

Lígia Borges Matias (2010), em sua dissertação de mestrado, percebe e ressalta a utilização de expedientes da composição formal no trabalho dos atores e de procedimentos de encenação para a expressão de elementos simbólicos e subjetivos que, de certa forma, expressam a fragmentação do tempo, da narrativa e do indivíduo, tal como foram pensadas pelos criadores do espetáculo.

> Na montagem de *A missa do galo*, por exemplo, ocorria de a personagem narrar um encontro com sua cunhada, no qual ela desperta seus desejos, mas ele não pode demonstrá-los, pois ela é casada. Nesse momento, a cena é congelada, a luz se transforma e o ator desempenha uma coreografia frenética explicitando a ebulição de seus sentidos. Terminada a expressão, retoma a marcação anterior, restabelece-se a iluminação e a cena prossegue. Trata-se de um comentário realizado pelo corpo do ator, em que a narrativa é interrompida para que seja manifestada sua sensação interior (MATIAS, 2010: 100).

4.5.2. *GL. – 5,17: Um experimento no purgatório*

Diferente da edição iniciada em 2007, marcada por restrições; a edição que se iniciou em 2008 e teve os seus resultados apresentados em 2009, foi marcada por uma maior liberdade dos núcleos para desenvolver as suas propostas. O espetáculo *GL. - 5,17: Um experimento no purgatório* – direção de Tânia Granussi; com André Martins, Daniela Perim e Wilson Canhas; direção de arte de Sylvia Moreira - ilustra bem essa peculiaridade para essa edição.

O espetáculo teve como ponto de partida o conto “A igreja do diabo” (ASSIS, 2008b: 347), mas incluiu inúmeros outros contos e ideias contidas inclusive em romances de Machado de Assis, além de referências a outras obras, como se constata no título, aludindo a uma passagem bíblica. A abreviação “GL. – 5, 17” refere-se ao capítulo quinto, versículo dezessete da epístola de São Paulo aos gálatas: “Porque os desejos da carne se opõem aos do Espírito, e estes ao da carne; pois são contrários uns aos outros. É por isso que não fazeis o que quereríeis” (PAULO, 1989: 1497).

Pode-se dizer que, do conto, duas questões sustentaram o trabalho do grupo. A primeira é o confronto entre Deus e o Diabo, que no conto adquire uma espacialidade, uma vez que o demônio viaja do seu lugar – o inferno, comunica-se com Deus no céu e funda, na terra, sua igreja. A segunda foi que a história é uma alegoria que Machado constrói para apresentar a ideia central da obra: A que o ser humano é composto por contradições, como está na proclamação de Deus que encerra o conto: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora

franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana” (ASSIS, 2008b: 352).

O coletivo inseriu, então, a questão da não-confiabilidade do narrador machadiano no embate entre Deus e o Demônio. Ao pressuposto de que Deus contaria sempre com a razão, a dramaturgia criada pelo grupo contrapunha-se ao colocar argumentos convincentes e sedutores nas palavras do Diabo. Assim legava ao público a dura tarefa de escolher em quem confiar. Isso sem mencionar que ao apresentar a possibilidade de desconfiar de Deus, o coletivo fez uma instigante alusão à desreferenciação contemporânea.

No espetáculo, Deus e o Diabo utilizavam expedientes mundanos de convencimento em seu embate, como a publicidade aliada à sexualidade. A questão da sexualidade está presente na passagem bíblica cujo título deste espetáculo faz menção e escamoteada até na sigla “GL.” que, além de referir ao povo destinatário da epístola de Paulo, no contexto urbano, contemporâneo, pode-se pensar no termo GLS – gays, lésbicas e simpatizantes.

No centro do debate entre o divino céu e o demoníaco inferno - para o coletivo criador do espetáculo, os habitantes da terra, os espectadores, encontravam-se em purgatório, sem saber ao certo em quem confiar.

Digno também é de nota, que *GL. 5,17 - Um experimento no purgatório*, foi o primeiro trabalho do Machadianas que não foi apresentado na sala Edith Siqueira, mas no espaço Ágora. Espaço cênico da instituição que não tem as configurações tradicionais de um teatro, nem quando se pensa em palco italiano, nem quando se pensa em arena, o que ressaltou o seu caráter de exercício investigativo.

4.5.3. *Entre amar e desamar*

Apresentado no mesmo espaço Ágora, dirigido por Rubia Reame, que também atuava no espetáculo com Liana Poiani, Maria Paula Pessoa, Rubia Konstantyni; com direção de arte de Sylvia Moreira; *Entre amar e desamar* foi outro espetáculo do Machadianas fundamentado principalmente a partir da relação do

autor com o universo feminino, assim como *Flores anônimas,* dirigido por Christiane Galvan, na edição que se iniciou em 2007.

Em horário diferente do convencional para um espetáculo teatral destinado ao público adulto - sábados e domingos às 16h - as quatro atrizes recebiam o público para um café, preparado enquanto as histórias eram narradas e que seria servido ao mesmo, com bolo e biscoitos, ao final da apresentação. A sinopse contida no programa da peça apresenta muitas das questões que serão discutidas aqui sobre o trabalho:

> Quatro mulheres. Quatro personagens. Quatro histórias. Uma experiência coletiva. Inspiradas nas mulheres da obra de Machado de Assis, atrizes compartilham com o público, entre um café e muitos olhares, quatro histórias de amor... e desamor. Não existe separação entre público e elenco, entre quem faz e quem assiste, entre histórias vividas e narradas. As histórias das personagens se confundem com as histórias de suas próprias vidas. Memórias, lágrimas e risos se misturam nessa "antipeça" [...] (ÁGORA, 2009).

De imediato, ressalta-se a tentativa do coletivo de romper os limites entre arte e realidade: o horário do espetáculo, a utilização de luz natural na iluminação, o café preparado e consumido por atrizes e público no interim da apresentação e a dramaturgia elaborada pelo coletivo que buscava mesclar os contos narrados com episódios da vida das atrizes são elementos dessa busca. Sintetiza essas proposições o termo "antipeça" que o grupo escolheu para denominar o seu trabalho; que se relaciona com o ideal da "antiarte" – conceito que se insere no contexto da contestação das metanarrativas na Pós-modernidade. Desse modo, a "antiarte" busca a "desestetização" e, muito mais do que a obra completa, prioriza o processo, a *performance*, o improviso. Impossível não relacionar o aroma do café que os expectadores sentiam durante a apresentação com o comentário que Ramírez estabelece sobre o conceito de "antiarte" e escreve sobre a importância que o sensorial apresenta para ela.

> A arte pós-moderna é, em boa parte, um reencontro com o Dadaísmo (movimento modernista cujo auge ocorreu entre 1916 e 1921) que brincava com os objetos artísticos provenientes da confusão do cotidiano. No Dadaísmo, como na antiarte, o importante é a atitude, o processo criativo, e não a obra em si mesma. Mas o contemporâneo acaba também com aquela atitude de contemplação, às vezes fria e distante, da modernidade. A antiarte é participativa, induzindo o receptor a reagir e se envolver com uma proposta em que o sensorial e o corporal tem um papel importante (RAMÍREZ, 2004: 113).

Ressalta-se também que *Entre amar e desamar* foi composto por trechos de quatros contos de Machado, a saber: “Casada e viúva” (ASSIS, 2008b: 775), “Cinco mulheres” (ASSIS, 2008b: 819), “Mariana” (ASSIS, 2008b: 1007) e “Uns braços”, que no espetáculo não eram apresentando linearmente, mas de maneira intercalada e fragmentada em dramaturgia a partir da colagem de fragmentos dos contos. Colagem feita a partir de trechos escolhidos pelas atrizes que serviam de base para exercícios de improvisação. Daí surgiu uma dramaturgia e uma encenação que priorizava imagens e sensações.

Entre amar e desamar foi um dos espetáculos do Machadianas que teve grande êxito, ultrapassando as fronteiras do projeto. Teve outras temporadas no próprio Ágora Teatro e foi apresentado e premiado em festivais de teatro - foi vencedor da 9ª edição do Festival de Teatro da Estância Turística de Tupã em maio de 2010 e do 8º Festival de Teatro de Mogi Mirim, em outubro de 2009.

4.5.4. Por que comer-te os ossos?

Dirigido por Arô Ribeiro, *Por que comer-te os ossos* - com Cléia Plácido e Fernanda Schaberle; música de Marcos Battistuzzi e direção de arte de Sylvia Moreira - foi baseado no conto “Viver!” (ASSIS, 2008b: 523) e também foi apresentado no espaço Ágora.

Interessante notar que nessa última edição do projeto - como já mencionado - edição caracterizada pela diminuição de restrições impostas anteriormente, três trabalhos foram apresentados no espaço Ágora.

Figura 13. Espaço Ágora. Foto João Caldas (ÁGORA, 2012: *internet*).

Como se vê na foto acima, é um espaço de representação não convencional que ofereceu aos núcleos possibilidades arquitetônicas para dar forma aos expedientes de encenação resultantes das pesquisas envolvendo a narrativa em cena. Pode-se dizer que este fato concorda com o pressuposto segundo o qual muito da busca de um teatro que vislumbre o além drama relaciona-se com a procura de um espaço além do palco, como atesta a ancestral tradição de espetáculos de rua, que conta com uma pungente e organizada atividade atualmente no País e com um conjunto de experiências acerca da realização teatral em espaços não convencionais que, no Brasil, encontra no trabalho do grupo Teatro da Vertigem sua maior visibilidade.

No conto “Viver!” (ASSIS, 2008b: 523) Machado apresenta um transcendental embate entre o personagem da mitologia grega Prometeu, condenado a ter o fígado permanentemente devorado por ter roubado o fogo dos deuses e entregue aos mortais, e a personagem da mitologia cristã Ahasverus, sentenciado a vagar errante por toda a eternidade por não ter permitido que Cristo, no caminho do calvário, descansasse à sua porta. Na peça *Por que comer-te os ossos?* A disposição do espaço Ágora foi fundamental para que o coletivo criasse a sua versão do tempo e do espaço apresentado por Machado.

> Fim dos tempos. Ahasverus, sentado em uma rocha, fita longamente o horizonte, onde passam duas águias, cruzando-se. Medita, depois sonha. Vai declinando o dia. Ahasverus: - Chego à cláusula dos tempos. Este é o limiar da eternidade. A terra está deserta; nenhum outro homem respira o ar da vida (ASSIS, 2008b: 523).

4.5.5 – *Anedota*

Dirigido por Fernanda Tabuso; com Carol Meinerz, Érica Malavazzi, Emerson Alcalde e Fernanda Matraga; música de Monahyr Campos; iluminação de Roberto Lage e direção de arte de Sylvia Moreira; *Anedota* partiu da ideia de encenar trechos de contos machadianos que, com humor, tratassem de idiossincrasias do homem e da sociedade brasileira do século XIX, que ainda manifestam-se presentes no homem contemporâneo – proposta absolutamente de acordo com um dos objetivos do Machadianas. Lê-se no programa da peça:

> Fragmentos de contos de Machado de Assis construindo uma narrativa que pretende investigar o contexto sócio-político do país enaltecendo, pelo viés cômico, a cultura brasileira. [...] Espetáculo baseado nos contos de Machado de Assis.

De imediato salta aos olhos a informação de que o espetáculo é composto por fragmentos que constroem uma narrativa, marcante característica – a fragmentação - do momento histórico no qual está inserido. Ressalta-se também que não são nomeados os contos que compõem a peça, o que corrobora a ideia de uma desreferenciação, o fragmento é retirado do seu contexto, assume valor por si próprio e se junta a outros para elaborar outro conteúdo.

Para tratar da sociedade brasileira por intermédio do humor, o coletivo pesquisou e utilizou, segunda sua diretora, expedientes do teatro de revista e do carnaval.

4.5.6. *Pai contra mãe*

A partir do conto homônimo (ASSIS, 2008b: 631), o espetáculo *Pai contra mãe* – direção de Deda Menezes; com Léia Raposo e Deda Menezes; direção de arte de Sylvia Moreira; música de Nei Zigma e iluminação: Everson Basili - foi, dentre os apresentados no Machadianas, um dos que mais apostou na utilização do pressuposto “brechtiano” da relação entre a arte teatral e a realidade histórico-social na qual está inserida; como apresentado em proposições do teatro épico-dialético.

O texto apresenta um episódio da vida de um caçador de escravos, o que motivou o grupo a traçar paralelos com notícias publicadas na mídia, de violência policial no Brasil contemporâneo. Então, à medida que o conto era levado à cena, com expedientes pesquisados e desenvolvidos ao longo da realização do projeto, em bruscas interrupções eram inseridos os relatos jornalísticos, apresentados de maneira fria e impessoal.

Assim, uma dramaturgia episódica foi constituída, na qual a apresentação artística e a apresentação da realidade contrapunham-se na forma e no tempo, mas estabeleciam um elo provocador. O duplo distanciamento, tanto proveniente da temática do texto que trata de assuntos relacionados à escravidão, abolida há mais de um século no País, quanto advindo das rupturas estabelecidas para que o relato jornalístico fosse levado à cena afasta o público do palco, justamente para fazê-lo refletir acerca de sua inserção no contexto daquela representação.

5. Um autor do século XIX para falar, em conteúdo e forma, ao homem do século XXI

No capítulo anterior, a análise das atividades e dos trabalhos apresentados em todas as edições do Machadianas revelou alguns pontos cruciais. Destaca-se entre eles a maneira como os grupos materializaram, ou seja, transformaram em cena especificidades do gênero épico e nesse ponto, em muitos momentos aparecem determinações influenciadas direta ou indiretamente pelas reflexões de Bertolt Brecht. Nada mais natural, uma vez que a relação entre gênero épico e teatro está no cerne do pensamento “brechtiano” e, como visto, a instituição Ágora teatro por meio de seus coordenadores à época da realização do projeto, colocou entre as suas referências fundamentais as proposições de Brecht.

Não de maneira excludente, uma vez que o que será apresentado neste parágrafo também inclui aspectos do trabalho de Brecht, viu-se também que muito dos resultados apresentados mantiveram estreita relação com uma concepção cênica caracterizada pelo formalismo, pelo hibridismo de formas, pela fragmentação do sujeito e do indivíduo, representação não apenas pela verossimilhança e a utilização prioritariamente simbólica do espaço e do tempo. Para contextualizar a análise do aparecimento desses expedientes nos trabalhos do projeto apresentados ao público, foi estabelecida uma relação crítica entre esses e a teoria da Pós-modernidade e verificou-se a inclusão do Machadianas em um contexto contemporâneo, social e artístico.

É evidente que muitos são os fatores que podem ser apontados como causadores dessa inclusão, como a inclinação do gênero épico à fábula ou ao onirismo, aliada à sua possível renúncia ao realismo ilusionista e à verossimilhança. Vale ressaltar também que o perfil dos participantes do Machadianas, jovens profissionais, portanto formados e conectados com as questões primordiais da cena contemporânea, também esclarece muito sobre as escolhas que pautaram a preparação dos espetáculos apresentados.

Mas não se pode esquecer que todo o projeto foi alicerçado sobre os contos de Machados de Assis, então, torna-se necessário, nesse momento, tecer alguns

comentários concernentes a características da obra machadiana que permitiram sua abordagem por um prisma contemporâneo, tal como realizada pelos integrantes do projeto do Ágora Teatro.

A principal referência dessa análise será o capítulo “As ideias fora do lugar” do livro *Ao vencedor as batatas* de Roberto Schwarz (2000a), texto que, juntamente aos escritos de Walter Benjamin, Luís Alberto de Abreu, entre outros, constou da bibliografia indicada e estudada pelos artistas do Machadianas.

Para Schwarz, a obra de Machado de Assis constitui-se sobre a influência de uma contradição fundamental da sociedade brasileira no século XIX: importar preceitos do liberalismo capitalista em um contexto de relações econômico-sociais ou de escravatura, ou de favor, ambas não condizentes com a ideia do indivíduo livre que sustenta o capitalismo; embora, naquele momento – segunda metade do século XIX, Schwarz ressalta que mesmo essa ideia de indivíduo livre já era apontada, no contexto europeu, como disfarce para o antagonismo de classes (SCHWARZ, 2000a: 20–21).

O autor assim discorre sobre os sustentáculos da sociedade brasileira do momento machadiano:

> O escravismo desmente as ideias mais liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e autoestima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados. [...] O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais (SCHWARZ, 2000a: 17).

Dessa forma, mesmo a crítica à sociedade escravocrata tendia a ser vazia, uma vez proferida por quem era dependente, por estar intimamente ligado a ela pelas relações de favor, mesmo não sendo escravocrata ou latifundiário.

> Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. [...] seu acesso à vida social e seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto de um grande. [...] no campo dos argumentos prevaleciam com facilidade, ou melhor, adotávamos sofregamente os que a burguesia europeia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica (SCHWARZ, 2000a: 15 – 18).

Então, a partir dessa contradição fundamental, constitui-se, para Schwarz, uma sociedade de aparências e de fingimento, na qual os seus códigos de representação não condizem com o que procuravam representar. Na arquitetura, na pintura das casas, nos utensílios do cotidiano, nas formas de comportamento cerimonial, predominava o simulacro; exemplos desse expediente eram pinturas simulando uma ambientação neoclássica ou que criavam janelas pelas quais se via paisagens europeias, ou então a presença de utensílios refinados em cristal e porcelana, além das maneiras formais de servir à mesa. Sobre o assunto, conclui o autor:

> Enfim, nas revistas, nos costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, sempre a mesma composição arlequinal, para falar com Mário de Andrade: o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto (Idem: 25).

Esse hiato entre o que se foi e o que se pretendia ser, para os mais críticos, abria espaço ao ceticismo, para a galhofa, a melancolia, para o sarcasmo, todos provenientes de uma sensação de não pertencimento ao seu tempo e ao seu lugar.

> Conhecer o Brasil era saber destes deslocamentos, vividos e praticados por todos como uma espécie de fatalidade, para os quais, entretanto, não havia nome, pois a utilização imprópria dos nomes era a sua natureza. Largamente sentido como defeito, bem conhecido mas pouco pensado, este sistema de impropriedades decerto rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances de reflexão. Contudo facilitava o ceticismo em face das ideologias, por vezes bem completo e descansado, e compatível, aliás, com muito verbalismo. Exacerbado um nadinha, dará na força espantosa da visão de Machado de Assis (SCHWARZ, 2000a: 26-27).

À luz do exposto, chega-se ao ponto de interseção entre a visão machadiana do homem brasileiro do século XIX, segundo Schwarz, e o homem brasileiro do século XXI, ou seja, artistas e público do projeto Ágora Teatro. Atenta-se para o fato de que o referido “[...] ceticismo em face das ideologias” (SCHWARZ, 2000a: 26), muito se relaciona com a crise dos relatos, como afirma Lyotard:

> Na sociedade e na cultura contemporânea, a sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido [...] (2009: 69).

Segundo esse raciocínio, a ponte que liga o homem do século XXI ao homem de Machado é a da incerteza. Ambos não encontram no solo em que pisam terreno confiável e seguro. Sem as certezas da modernidade para se agarrar, o homem da Pós-modernidade agarra-se à imagem, à publicidade e à representação e, como no século XIX, pinta paisagens artificiais, não mais nas paredes da sala, mas em parques temáticos, telas de cinema “3D”, em aparelhos de televisão de alta definição, ou na tela de seus computadores pessoais e celulares.

O crítico literário inglês John Gledson, que assumidamente se inspira em Roberto Schwarz e torna-se uma referência nos estudos machadianos, em relato presente no espaço dedicado a Machado de Assis no *site* da Academia Brasileira de Letras, comenta sobre a atualidade do conceito das relações de favor na sociedade brasileira.

> [...] naquele momento houve duas coisas que se juntaram: uma foi a leitura do que é certamente o livro mais importante sobre Machado, escrito nos últimos 50 anos ou mais: o livro de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, que dá a chave para entendermos os primeiros romances de Machado de Assis por meio de um simples conceito, que é o conceito do favor e das relações de favor. Relações que tipificam até hoje, de certa maneira, a sociedade brasileira e que são óbvias quando a gente as vê, mas o paradoxo é que são tão óbvias, [...] ficam tão perto de nós, que nós não as notamos (GLEDSON, 2005, *internet*).

O crítico literário inglês assume a influência que Schwarz e outro importante pensador da obra de Machado de Assis, Raymundo Faoro têm para o seu trabalho, mas faz questão de ressaltar que procurou trilhar o seu próprio caminho: “O terreno que tentei armar a minha tenda é diferente dos de Faoro e Schwarz, embora lhes deva muitíssimo” (GLEDSON, 2003, 296). Entretanto, é a partir de uma ideia de Schwarz, de certa desreferenciação histórica que envolvia a sociedade brasileira daquele período, que o crítico literário inglês apresenta outra contribuição para relacionar Machado de Assis ao homem do século XXI.

Afirma Schwarz, a respeito da proposição de Gledson de que Machado objetivava criar enredos que refletissem a problemática social e a história política do País:

> Assim, a intenção de criar enredos que digam respeito não só a problemática social do País, mas também à sua história política, parece bem consubstanciada. Ela casa, aliás com a continuidade, deslocada para um plano crítico e superior, que Machado buscava dar ao nacionalismo romântico. Todavia, intenções não são o mesmo que resultados artísticos, e se Gledson convence plenamente quanto às primeiras, persuade menos, até onde posso ver, no tocante ao segundo (SCHWARZ, 1991b: 187).

Comentário ao qual Gledson responde da seguinte maneira:

> O essencial é que Roberto, muito provavelmente, tem razão na explicação mais importante que dá para esse relativo fracasso estético: a história brasileira simplesmente não era inteligível, ou não tinha uma estrutura estabelecida e aceita, que pudesse funcionar como contexto, como armação, para o ficcionista (GLEDSON, 2003, 297).

Seria difícil, para não dizer impossível, encontrar argumentos para afirmar que a história brasileira, no momento de realização do Machadianas não era inteligível, mas pode-se argumentar que o desinteresse histórico também é característico dos últimos tempos. Nesse contexto, predomina o presente, a novidade, o mito da eterna juventude e a história tende a ser considerada como “lata de lixo” de si mesma. O que resulta em uma sociedade com indivíduos que tendem a reinventar perenemente a roda, seres sem lastro histórico, sem terreno para fincar suas raízes e, por isso, como tantos personagens de Machado, facilmente manipuláveis ou que se deixam facilmente manipular.

Gledson também ressalta outro ponto importantíssimo ao qual ele também relaciona com a incerteza histórica referida acima: o caráter ousado e experimentalista de Machado de Assis.

> [...] uma coisa que não para nunca de surpreender e de chocar é a ousadia do experimentalismo machadiano, num mundo que ainda não inventara o modernismo. Ele pode ter sido conservador nas suas leituras: porém, ao pensar, ao escrever era outra coisa. [...] o extraordinário, o realmente ousado, que Machado fez [...] foi “assumir” a incerteza histórica que é, podemos concordar, uma herança brasileira, e que, diria eu, ele transformou em uma espécie de liberdade (GLEDSON, 2003: 315).

Pode-se associar essas palavras de Gledson a vários episódios do Machadianas, sob vários ângulos e pontos de vista. Mencionam-se, aqui alguns: é inegável que o experimentalismo de Machado de Assis seduziu coordenadores, artistas e público do Machadianas, tanto que o primeiro conto a ser lido na reunião

inicial do projeto foi “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, uma pérola Machadiana que tanto situa o autor em seu tempo, quanto à frente dele.

A partir da alegoria da existência de duas almas, a exterior e a interior e do difuso limite entre ambas, neste conto estão presentes complexas questões que fundem o psicológico ao social e que, segundo Alfredo Bosi, citado por André Luís Rodrigues (2006: 234) permeiam os textos da obra do autor carioca do século XIX.

> Pode-se aqui repetir as palavras de Alfredo Bosi sobre a importância do “[...] *papel social* na formação do ‘eu’” ao longo da obra machadiana posterior aos “romances juvenis”: “[...] máscaras que o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com ela” (BOSI *apud* RODRIGUES, 2006: 234). De natureza filosófica, a questão que se coloca é a da essência por oposição à aparência. A possibilidade mesma dessa essência parece ser questionada pelo conto machadiano. Se a máscara adere à consciência, como afirma Bosi, de modo tal a tornar-se a nossa própria identidade, o que restaria de indeterminado na subjetividade? Existiria mesmo uma alma interior? (RODRIGUES, 2006: 234).

Só pelo exposto anteriormente, percebe-se que há, em “O espelho”, elementos que, mesmo apresentados por Machado em 1882 (ASSIS, 2008b: 328), associam o conto a discussões que transcorreram o século XX e chegaram até os nossos dias: questões como a das máscaras, das múltiplas personas de um mesmo indivíduo, a existência ou não de uma essência interior, a influência do social na determinação da personalidade ou das díspares facetas de uma pessoa estão continuamente presentes em estudos que abrangem várias e vastas áreas do conhecimento, como a psicologia, a sociologia, a história, entre outras, e já seriam suficientes para justificar a inclusão da obra de Machado em um projeto destinado a artistas e público do século XXI.

Mas Rodrigues vai além e aponta no conto questões que, como também foram percebidas no Machadianas, relacionam-se com proposições científicas que seriam propriamente estabelecidas ao longo do século XX e que muito seduzem por terem influenciado e por ainda influenciarem o pensamento sociológico e artístico. Proposições ligadas à presença da subjetividade, mesmo em expedientes científicos ditos objetivos.

> Num momento em que se queria fazer da literatura um espaço para a aplicação dos instrumentos da ciência contemporânea, determinista e positivista, na busca da

> suposta verdade, Machado faz ver como tal pretensão não passava de mais um engodo. Podem ser citados pelo menos dois momentos do conto em que isto se dá. O primeiro é a questão da passagem do tempo. Assim que Jacobina fica sozinho no sítio da tia, [...] Machado, por meio de uma brilhante utilização do chamado "tempo psicológico", nos mostra como algo em aparência tão objetivo como o tempo [...] depende também de nossa subjetividade [...]. O segundo momento dá-se quando Jacobina se olha no espelho e vê a sua própria figura "vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra". [...] Uma coisa é a realidade dos fenômenos físicos; outra, a visão que nós temos desses fenômenos. Podemos, por acaso, propugnar uma objetividade total da ciência quando os instrumentos de análise ou de observação são subjetivos? Sob muitos aspectos, Machado parece prenunciar na literatura teorias que, na própria ciência, mesmo intuídas no século XIX, só serão plenamente formuladas no século XX (RODRIGUES, 2006: 241 - 243).

Retorna-se a Gledson (2003) e à sua afirmação, segundo a qual Machado de Assis transformou a incerteza histórica que foi e é típica da sociedade brasileira em liberdade (GLEDSON, 2003: 315) para estabelecer uma conjectura a respeito de todo o processo do Machadianas.

Já foi mencionado, em capítulo anterior, que a intuição, a liberdade de experimentação associada à criação coletiva foram os principais alicerces de criação do Machadianas. Também foi escrito que esses expedientes muito contribuíram para a diversidade dos trabalhos apresentados mas, por outro lado, foram motivo de tensões provenientes de inseguranças conceituais e do não aprofundamento de algumas realizações. Conjectura-se, então que, de certo modo, os participantes do Machadianas, em maior ou menor grau, também trabalharam em contexto de insegurança histórica, muitas vezes tiveram, mesmo, que reinventar a roda. Agora, é inegável que se possa encontrar elementos de qualidade artística em todos os trabalhos apresentados no projeto; mesmo que não se possa apontar uma homogeneidade dessa qualidade quando comparados todos os trabalhos ou, até mesmo, quando se analisa um único trabalho em todos os seus pormenores. Conjectura-se, portanto, que essa qualidade só foi alcançada por que a obra de Machado de Assis mostrou-se aberta à experimentação dos grupos, ao longo dos três anos do projeto, e permitiu que os artistas do Machadianas encontrassem as suas maneiras de transformar insegurança histórica em liberdade expressiva.

Para concluir é preciso ressaltar que muito se comentou, durante a realização do projeto, a respeito do conceito narrador não-confiável na obra de Machado de Assis.

Roberto Schwarz, no artigo “A poesia envenenada de Dom Casmurro” (SCHWARZ, 1991a: 85–97), esclarece que a teoria tem origem na interpretação singular que Helen Caldwell faz do romance Dom Casmurro em seu livro *The Brazilian Othelo of Machado de Assis* (1960), precisamente na mudança de visão a respeito das intenções do narrador, Bentinho. A partir do prisma do narrador não-confiável, Bentinho não conta ao público sua história de Capitu para narrar ao público “[...] a formação e a decomposição de um amor” ou para que, junto com os leitores, encontre os indícios ou até mesmo provas da traição da mulher; mas sim para convencer a si mesmo e, consequentemente ao público, da culpa dessa mulher” (SCHWARZ, 1991a: 85 – 86).

Schwarz também esclarece que foi com John Gledson que essa teoria ganhou contornos sociais. Para Gledson, por trás da atitude de Bentinho de tentar convencer a si mesmo e aos leitores da traição de Capitu, está o despeito de um rapaz rico, embora de família decadente, um bom exemplo da decadência em uma sociedade patriarcal.

> Atrás da agitação sentimental de primeiro plano, Gledson identifica a presença de interesses propriamente sociais, ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam intoleráveis. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise (SCHWARZ, 1991a: 86 – 87).

Ainda com Schwarz, mas em outro artigo:

> Na esteira de Helen Caldwell e Salviano Santiago, Gledson nota a natureza sintomática das inconsistências do narrador, cuja boa-fé fica posta em dúvida: sob pena de ingenuidade, a narrativa tem de ser encarada com pé-atrás, como a versão talvez facciosa de uma das figuras do drama (SCHWARZ, 1991b: 186).

No Machadianas, essa ideia resultou em sempre procurar as contradições nas palavras e ações das personagens dos contos transpostos à cena e dialogou fortemente com a proposição “brechtiana” que a cena não deve apresentar um, mas vários pontos de vista e auxiliou na percepção da relevância da obra de Machado de Assis nos tempos da realização do projeto e nos tempos atuais.

Conclui-se, então que, pelas “ideias fora do lugar”, que por motivos diversos, deixaram o homem brasileiro do século XIX, assim como deixam o do século XXI em permanente estado de incompletude; pela insegurança histórica da sociedade brasileira retratada na obra de Machadiana que continua a coexistir entre nós, assim como atinge artistas e público do Ágora Teatro, pelas características ousadas e à frente do seu tempo da obra Machadiana e pela questão do narrador não-confiável, os contos de Machado de Assis, em conteúdo e forma, mostraram-se absolutamente pertinentes para embasar um projeto teatral que, com os olhos no passado, buscou discutir e entender o seu presente e lançar um olhar ao futuro.

6. Das conclusões

Três anos e um mês de duração, de junho de 2006 a julho de 2007; quatorze trabalhos levados à apresentação pública que registraram em seus borderôs a emissão de três mil, oitocentos e vinte e quatro ingressos; sessenta e cinco profissionais envolvidos, além dos coordenadores - Roberto Lage, Celso Frateschi, Sylvia Moreira, funcionários administrativos e técnicos do Ágora Teatro. Esses são os números do Machadianas, projeto do Ágora Teatro que pesquisou as possibilidades da narrativa levada à cena ao público do século XXI, a partir de contos do genial escritor brasileiro do século XIX, Machado de Assis.

Nesta dissertação de mestrado, apresentou-se que o Ágora Teatro surgiu no final dos anos 1990 no contexto do aparecimento de vários outros grupos teatrais, muitos oriundos de universidades, que incluíram em seus expedientes a pesquisa de procedimentos de interpretação e de encenação que buscavam alternativas para o financiamento de atividades fora dos ditames do patrocínio empresarial que tinha como principal instrumento a Lei Rouanet de incentivo à cultura. Lei que, nos moldes em que era, e é estabelecida, tem grandes distorções, pois privilegia grandes produções e deixa nas mãos dos departamentos de *marketing* de grandes empresas a decisão sobre o que será produzido artisticamente com dinheiro advindo de renúncia fiscal, ou seja, recursos públicos, num claro processo de mercantilização da cultura.

Viu-se, que muito relacionado ao surgimento e às atividades desses grupos foi promulgado na cidade de São Paulo, no ano de 2002, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo que hoje encontra-se na sua 20ª edição (primeiro semestre de 2012), com papel de destaque na produção cultural da metrópole.

É preciso alertar que, o Ágora Teatro, na sua forma, apresentou e apresenta diferenças estruturais em relação à maioria dos grupos surgidos no referido contexto. A instituição nunca caracterizou-se como um coletivo estável de artistas, mas sempre como um espaço de pesquisa, realização e discussão acerca de arte e sociedade, no qual as principais decisões relativas ao seu funcionamento sempre

ficaram a cargo de seus coordenadores que, mediante atividades definidas por eles, ou abriram as portas da instituição aos interessados, ou selecionaram profissionais para desenvolverem funções determinadas, atendendo às necessidades dos projetos em pauta. Fato que esteve de acordo com a prerrogativa de seus idealizadores de ser um contraponto: de inserção no contexto dos novos grupos, mas também de ter uma dinâmica de funcionamento própria até, muitas vezes, assumindo uma postura crítica, mas sempre colaborativa, perante a realidade teatral em voga na cidade e no País.

Constatou-se nessa dissertação, utilizando-se principalmente das ponderações de Raymond Williams (2011) e Walter Benjamin (1994), que o surgimento do Ágora Teatro e de vários grupos na cidade de São Paulo e nos arredores da capital, inseriu-se numa discussão a respeito da sociologia da cultura, especificamente na formatação de grupos independentes que buscavam, e buscam, encontrar maneiras alternativas de viabilizar a sua produção em um contexto de absoluta profissionalização do mercado que, através dos mecanismos de patrocínio, expande as relações de poder que regem o ambiente empresarial para o ambiente das decisões acerca da realização artística.

No cerne do Machadianas, encontra-se a controversa questão dos gêneros literários. Apoiou-se então, em autores como Ives Stalloni (2007), Anatol Rosenfeld (2008), Günter Gebauer e Christoph Wulf (2003) para tecer comentários sobre o assunto e traçar o panorama histórico-social que envolve a questão, buscando-se para isso fundamentação em autores como Mikhail Bakhtin (2010) e Theodor Adorno (2003). Constatou-se a ligação do gênero dramático com uma forma de representação da concepção burguesa da sociedade e, buscou-se a fundamentação em Peter Szondi (2001) para estabelecer um paralelo entre os questionamentos dessa visão com a retomada da cena pautada por outros fundamentos que não apenas os dramáticos, principalmente a partir de meados do século XIX.

Dessa forma, por intermédio de ideias de Walter Benjamin (1994), Luís Alberto de Abreu (2000) e novamente Mikhail Bakhtin (1987), ponderou-se acerca de elementos da narrativa e concluiu-se que a utilização dessa, por presumir uma troca de experiências entre pessoas, torna-se um poderoso elemento na busca da realização cênica pautada pelo contato direto entre atores e público. Concluiu-se,

também, que: se a exclusiva utilização dos preceitos do drama em cena pauta a mimese apenas por aspectos intersubjetivos e acarreta uma representação limitada do ser; a utilização da narração, por esta possibilitar o intercâmbio de experiências e ser apta a abranger elementos de representação além da verossimilhança, permite uma representação com potencialidade, inclusive, de expandir o conceito de humano. Por isso, com fundamentação em Agnes Heller (2008), considerou-se que a narrativa é um valor e a sua revalorização nos palcos após o predomínio do drama, chamado de absoluto, insere-se no pensamento da autora da sempre relativa perda dos valores. Ou seja, se há a perda de um valor, ele não deixa de existir, permanece em estado de latência até que as condições históricas e sociais possibilitem o seu ressurgimento. Viu-se, também, que o hibridismo entre os gêneros épicos e dramáticos já produziu contundentes espetáculos teatrais no Brasil e no exterior, além de também ter motivado estudos e reflexões a respeito. Estudos que, no tocante ao trabalho do ator, apontam uma técnica de interpretação de características próprias, com utilização predominante de aspectos corporais, representativos, elaborados e conscientes.

Como não poderia deixar de ser, tratando-se de um projeto de pesquisa teatral e, ainda mais, por se abordar o hibridismo entre os gêneros épico e dramático, abordaram-se elementos essenciais dos desenvolvidos por Bertolt Brecht acerca de uma realização teatral a partir da utilização de expedientes épicos, “carro-chefe” do pensamento do teatrólogo alemão.

Concluiu-se que tanto a pesquisa desse ator-narrador que se molda, prioritariamente, pela utilização racional de expedientes corporais, quanto a busca do Ágora Teatro e, consequentemente, do Machadianas de colocar a cena a serviço de discussões acerca da realidade social, encontram-se inseridos nas proposições do “homem de teatro alemão”. Além dos escritos do próprio Brecht (2005), foram abordadas, mesmo que de modo breve, as ideias de Gerd Bornheim (1992), Willi Bolle (1976), Fredric Jameson (1999) e, novamente, Anatol Rosenfeld (2002).

Ao analisar especificamente as atividades do Machadianas, chegou-se à conclusão de que a sua metodologia seguiu uma linha intuitiva de desenvolvimento. Para a realização das pesquisas foram selecionados jovens profissionais que, divididos em grupos autônomos, tiveram liberdade para exercer as suas atividades.

O trabalho da coordenação constituiu basicamente em apresentar subsídios e apontar diretrizes para que cada coletivo, não apenas resolvesse os problemas que naturalmente podem surgir em um processo de criação mas, principalmente, era esperado que cada grupo elaborasse os seus próprios problemas.

Verificou-se, então, a relação dessa metodologia com aspectos teóricos desenvolvidos por Deleuze, em sua abordagem sobre o bergsonismo e concluiu-se que esse método, analisado do ponto de vista positivo, foi um dos elementos responsáveis pela multiplicidade de trabalhos apresentados e, do negativo, foi responsável por uma carência conceitual que, em alguns momentos, ficou associada a tensões e crises enfrentadas pelos participantes.

Ponto crucial foi a verificação de que as apresentações públicas, mesmo evidenciando uma diversidade de abordagens dos contos machadianos pelos grupos e formas de levá-los à cena, mostraram que os resultados do projeto sintonizaram-se com um fazer teatral que se afastou dos preceitos aristotélicos do drama e que vêm “explodindo” a cena com questões como a fragmentação do discurso, a fuga da verossimilhança como padrão único da representação da realidade, a formalização, o hibridismo das formas e das referências, o favorecimento do texto cênico em detrimento do texto escrito. Essa sintonia fundamentou a associação crítica do Machadianas às teorias da Pós-modernidade.

Se por um lado a utilização desses expedientes inseriram o Machadianas em um contexto de realização cênica contemporânea que, via de regra, refletiu as idiossincrasias de seus artistas e público, também apresentou os vícios desse contexto, como a supervalorização da imagem, certo fetiche em relação à utilização de expedientes corporais e, muitas vezes, certa opção pela utilização de expedientes genéricos que flertaram com a superficialidade em algumas propostas. Ressalta-se como fator que desencadeou essa situação a ausência, em momentos diversos ao longo do projeto, de um debruçar-se mais cuidadoso sobre a obra de Machado e sobre o farto material analítico existente sobre ela. Correlacionado está o fato que a utilização de expedientes contemporâneos muitas vezes facilitou um processo de releitura da obra machadiana. Assim, chega-se a uma questão delicada: É certo que esse processo de releituras contribuiu para a riqueza do Machadianas, mas, quando feito sem uma fundamentação prévia na obra do autor,

com a utilização fortuita de expedientes como a fragmentação da narrativa, da formalização corporal e, consequentemente, cênica, também serviu em algumas situações para enfraquecer o conteúdo dos contos e, ao invés de aproximar, afastou o público da cena.

Viu-se, também, os porquês da obra de Machado de Assis ter se constituído um terreno tão fértil para a realização dos objetivos do Machadianas. Sobre esse tema, conclui-se, principalmente a partir de conceitos como as “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz (2000a) e do narrador não confiável, de Caldwell (1960) e Gledson (2003), que há inúmeros pontos de contato entre a sociedade brasileira do século XIX e a sociedade do século XXI, “pontes” prioritariamente constituídas por contradições. Constatou-se que, como no século XIX, o homem brasileiro do século XXI muito habita um hiato entre o que é e o que imagina, ou idealiza ser. Essa constatação esteve presente nas bases temática e formal da realização de muitos trabalhos apresentados no projeto.

É preciso ressaltar que, embora muitas das proposições dos trabalhos do Machadianas, em concordância aos expedientes muito difundidos da cena na contemporaneidade e influenciadas por certa inclinação do gênero épico, apresentassem contundente opção pelo formalismo cênico; a questão da realização de um teatro comprometido com a realidade social na qual estava inserido, esteve sempre permeando as atividades do projeto, como atestam os seus objetivos e muitos dos textos dos programas dos espetáculos. Conclui-se, com esse fato, que experiências formais não precisam ser, exclusivamente, herméticas, excludentes e impenetráveis. Como já afirmava Oduvaldo Vianna Filho, em 1972:

> Mas volto a deixar claro que as experiências formais são decisivas para o teatro brasileiro – mas não para transmitir conteúdos esquematizados e abstratos e sim para transmitir e lutar pelo alargamento de nossa capacidade de perceber em todos os níveis a realidade subdesenvolvida neste País (VIANNA FILHO, 1972: 30).

Conclui-se então, que o Machadianas foi um vigoroso projeto. Apresentou esse vigor no tempo de sua duração, no número de seus participantes, dos trabalhos que chegaram às apresentações públicas e de seus espectadores e, principalmente, na quantidade de questões que envolveram seus trabalhos. Questões complexas que, invariavelmente, relacionavam diversos assuntos e, ao

lidar com elas, seus participantes e coordenadores puderam se desenvolver artisticamente, ao ponto de muitos trabalhos e parcerias surgidas dentro do projeto continuarem seus caminhos até os dias de hoje. Cita-se como exemplo o Ninas Núcleo Experimental, com Liana Poiani, Maria Paula Pessoa, Rubia Konstantyni e Rubia Reame e o Agrupamento Teatral, com Arô Ribeiro e Luiz Eduardo Frin.

Interessante notar que, por ser um projeto prioritariamente de estudos e de pesquisas, as fragilidades internas apresentadas também contribuíram para o aprendizado de seus integrantes.

Ficou evidente, então, que a utilização da narrativa em cena traz possibilidades diversas para a realização teatral. Por ser um rico manancial de possibilidades de expressão cênica, a narrativa também exige discernimento e busca de aperfeiçoamento artístico daqueles que com ela trabalham nos palcos. Profissionais que se envolveram, estudaram o assunto e dividiram as suas experiências pavimentaram um caminho que pode ser seguido por quem se interessar pelo tema. Mas, como já mencionado, a utilização da narrativa em cena tem como nobre possibilidade a ampliação do conceito do humano e, para essa, assim como para a ampliação do correlato conceito do artístico, não há limites.

7. Referências bibliográficas

7.1. Publicadas

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. *O percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 8, n. 9, p. 115-125, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

ÁGORA TEATRO. Peça gráfica de divulgação das apresentações públicas do Projeto Machadianas*.* São Paulo, 2006.

_____. Programa do espetáculo *Entre amar e desamar*. São Paulo, 2009.

_____. Programa do espetáculo *O caso da vara*. São Paulo, 2008.

_____. Programa do espetáculo *Um homem célebre.* São Paulo, 2007b.

_____. Programa do espetáculo *Um ou dois contos.* São Paulo, 2007a.

ALVES JUNIOR, Dirceu. Um Machado de Assis múltiplo. *Revista Veja – SP.* São Paulo: Editora Abril, n. 2021, p. 15, 15 de Agosto de 2007.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-modernidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 16ªed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008a. v. 1.

_____. *Obra completa em quatro volumes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008b. v. 2.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008c. v. 3.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAUMAN, Zigmunt – *O mal-estar da Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Língua e literatura*. São Paulo: USP, v. 5, p. 393-410, 1976.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Teatro completo. 3ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2004. v. 3.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALDWELL, Helen. *Machado de Assis:* the Brazilian master and his novels. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1970.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othelo of Machado de Assis.* Berkeley: University of California Press, 1960.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: e*stratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade*.* São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, Sérgio de, (Org.). *O teatro e a cidade*: lições de história do teatro*.* São Paulo: SMC, 2004.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto - *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura:* os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

CRISTO, Luciana. *Fringe*: iniciativa e autonomia. *O Estado do Paraná.* Curitiba, p. 16 caderno Almanaque, 13 de março de 2010.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimólogico Nova Fronteira da língua portuguesa.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

DELEUZE, Gilles*. Bergsonismo.* São Paulo: Editora 34, 1999.

DORIN, E. *Dicionário de psicologia:* abrangendo terminologia de ciências correlatas. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1996.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de cultura.* São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *As ilusões do pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis:* A pirâmide e o trapézio*.* 4ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FRIDMAN, LUIS Carlos. *Vertigens pós-modernas*: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2000.

GEBAUER, Günter; WULF, Cristoph. *Mimese na cultura*: Agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GLEDSON, John. *Machado de Assis:* ficção e história. São Paulo: Paz e Terra: 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro: 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 22ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____; FEHÉR, Ferenc. *A condição política pós-moderna.2ª ed.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1988

JAMESON, Fredric. *O método Brecht.* Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

KEISERMAN, Nara. O desempenho atoral rapsódico. *Urdimento.* Florianópolis: UDESC, n. 7, p. 17-37, 2005.

KOEHLER, Henrique. *Pequeno dicionário escolar latino-português*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955.

LEFEBVRE, Henri. O teatro épico de Brecht como crítica da vida cotidiana. *In*: BRECHT, Bertolt et al. *Teatro e vanguarda.* Lisboa: Presença, 1970.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa.* 2ª ed. Lisboa: Editorial Confluência, 1967. v. 2.

MATE, Alexandre Luiz*. A produção teatral paulistana dos anos 1980*: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percursos de andança. 2008. Tese de doutorado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, USP, São Paulo, 2008.

MATE, Alexandre Luiz. O gesto. O gestual. O gestualizável... Experiências estético-sociais. *In*: TEIXEIRA, Adailtom Alves (Org.). *Caderno de trabalho – narrativas de trabalho.* São Paulo: Grafnorte, 2011.

MATIAS, Lígia Borges. *Investigações acerca da narrativa no teatro contemporâneo*. 2010. Dissertação de mestrado em Artes. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2010.

MELLÃO, Gabriela. Os melhores espetáculos na seleção de Bravo. *Revista Bravo!* São Paulo: Editora Abril, n. 119, p. 111, julho de 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa. 2ª ed.* São Paulo: Ática, 2008.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. O percevejo.* Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 8, n. 9, p. 39-51, 2000.

PAULO. Epístola aos gálatas. *In: Bíblia sagrada:* Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 64ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria; Edição Claretiana, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis:* um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

RAMÍREZ, José Manuel Lázaro de Ortecho. *Fábulas mutantes na floresta pós-moderna*: perspectivas de narratividade dramática na contemporaneidade. 2004. Tese de doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2004.

RODRIGUES, André Luis. Um jogo de espelhos ou Jacobina desce aos infernos. *Teresa: Revista de literatura brasileira.* São Paulo: USP, v. 6-7, p. 232-250, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

SAKAI, Kazuya. O teatro *Nô. Afro-Asia.* Salvador: UFBA, n. 10–11, p. 137-157, 1970.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a.

_____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 29, p. 85-97, 1991a.

SCHWARZ, Roberto. Contribuições que ficam. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 31, p. 185-188, 1991b.

SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis: um debate – conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos.* São Paulo: Cebrap, n. 29, p. 59-84, 1991c.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

STALLONI, Ives. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono:* dinâmica do poder em *O alienista.* Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1992.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O meu corpo a corpo. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, n. 387, p. 29-30, 1972.

7.2. Postadas na *internet*

ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro:* Revista de relatos, reflexões e teoria teatral. Santo André: ELT, n. 2, 2004. Disponível em <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>. Acesso em 30 de janeiro de 2012.

ÁGORA TEATRO. *Site oficial*. Disponível em <http://www.agorateatro.com.br>. Acesso em 29 de abril de 2012.

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. *Site oficial*. Disponível em <http://www.ciasaojorge.com>. Acesso em 16 de Setembro de 2011.

COSTA, Iná Camargo. Inventários da barbárie. *Revista Piauí.* Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n. 10, Julho de 2007. Disponível em

<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-10/teatro/inventarios-da-barbarie>. Acesso em 04 de Agosto de 2011.

GLEDSON, John. *Relato ao site da Academia Brasileira de Letras em 14/05/2005.* Disponível em <http://www.academia.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=76&sid=21&UserActiveTemplate=machadodeassis>. Acesso em 30 de abril de 2012.

ITAÚ CULTURAL. *Folias d'Arte.* Disponível em <http://itaucultural.org.br>. Acesso em 16 de setembro de 2011.

MATE, Alexandre. Sobre o teatro épico e o épico brechtiano. *In:* II ENCONTRO DO NÚCLEO REGIONAL DE PESQUISADORES DE TEATRO DE RUA. São São Paulo, 12 de fevereiro de 2010. Disponível em <http://teatroderuaeacidade.blogspot.com.br/2011/06/teatro-epico-e-epico-brechtiano_05.html>. Acesso em 15 de maio de 2012.

MENEZES, Maria Eugênia de. Teórico Jean-Pierre Sarrazac defende sobrevivência do teatro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 de março de 2012. Disponível em < <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271,0.htm>. Acesso em 03 de abril de 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/25/mecanismos-de-apoio/>. Acesso em 14 de maio de 2012.

MOMA - The Museum of Modern Art. *The collection*. Disponível em <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3692&page_number=4&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.

OS FOFOS ENCENAM. *Site oficial*. Disponível em: <http://www.osfofosencenam.com.br>. Acesso em: 16 de Setembro de 2011.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO <http://www.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em 04 de agosto de 2011.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. <http://www.rsc.org.uk/explore/voice.aspx>. Acesso em 12 de abril de 2012.

TEATRO DA VERTIGEM. *Histórico e premiações.* Disponível em <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>. Acesso em 16 de Setembro de 2011.

7.3. Textos não publicados

FRIN, Luiz Eduardo et al. Roteiro do espetáculo *O espelho. São Paulo:* Trabalho não publicado, 2006.

FRIN, Luiz Eduardo et al. Roteiro do espetáculo *A missa do galo*. São Paulo: Trabalho não publicado, 2009.

7.4. Relatos[20].

BOLOGNA, Beatriz. Relato a partir de entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2011.

FRATESCHI, Celso. Relato a partir de entrevista realizada em 10 de maio de 2011.

LAGE, Roberto. Relato a partir de entrevista realizada em 8 de dezembro de 2010.

[20] Utiliza-se de metodologia de historiografia oral desenvolvida pelo NEHO: Núcleo de Estudos em Historia Oral – USP, para a confecção dos relatos. Para maiores informações. *cf*. MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

8. Anexos

8.1. Relato de Roberto Lage

"Viu-se, o que é raro se ver: Um professor que quer aprender."

A Vida de Galileu .Bertolt Brecht.

Relato feito por Roberto Lage, em sua residência no bairro da Bela Vista em São Paulo em 8 de dezembro de 2010. Durante o encontro com este pesquisador, uma chuva típica de verão caiu sobre a cidade.

Eu comecei a fazer teatro já profissionalmente, como ator, ao quatorze anos de idade, sem ter passado por nenhuma formação regular, nenhuma escola de teatro e, posteriormente, eu não tive uma formação acadêmica na área, a minha formação acadêmica é em pedagogia. O que aconteceu foi que com o meu interesse, com o desenvolvimento da minha carreira teatral, eu fui fazendo cursos com os professores que eram os mais conceituados na época como Maria José de Carvalho, Paulo Mendonça e Alfredo Mesquita, entre outros. A minha carreira teve uma grande transformação, uma mudança significativa quando eu, com dezesseis, ou dezessete anos, fui convidado para uma entrevista pelo Antonio Abujamra, que estava preparando uma versão de Jean Anouilh da tragédia grega Medeia. Naquela entrevista ele me perguntou por que eu fazia teatro e eu não soube responder a ele convincentemente. Ele, então, disse-me que eu não faria o espetáculo e me deu uma enorme biografia para ler, tornando-se o meu mentor durante algum tempo. Nesse tempo, todo dia ele cobrava-me a leitura de suas sugestões, fazia-me perguntas, mandava-me reler alguns textos e a partir daquele contato eu pude constatar que, naquele primeiro momento, eu fazia teatro por pura vaidade, puro exibicionismo, coisa de adolescente mesmo. Foi, então, que eu entendi qual era a função do teatro, eu entendi qual era a minha função como cidadão, como artista,

como ser político, não no sentido partidário, mas no sentido de viver na *polis*. Então, minha vida no teatro se modificou bastante, eu continuei ainda trabalhando um tempo como ator, mas, depois, por uma série de razões, eu decidi que iria interromper a minha carreira e afastar-me do teatro. Foi justamente aí que um grupo de teatro amador da Lapa, em São Paulo, grupo formado por alguns amigos do colegial, pediu-me uma ajuda no espetáculo que eles estavam montando e essa ajuda, essa “forcinha”, acabou se tornando a direção do espetáculo para eles. Nessa experiência eu descobri a direção e também percebi que eu sempre fui muito mais um diretor do que um ator, porque eu nunca fui um ator entregue em cena, sempre tive a noção da luz, do som, do que estava funcionando; mesmo dentro do palco, eu sempre tive uma visão global da cena, e não uma visão exclusiva de ator. Foi, então, com essa experiência de direção de um grupo amador, extremamente politizado, que na época chama-se GTA, Grupo de Teatro Amanhã, que eu voltei, agora como diretor, para os palcos. Depois, fui dirigir o grupo universitário da PUC, o grupo do Instituto *Sedes Sapientiae* e a partir daí, seguiu a minha carreira como diretor.

Em relação ao teatro narrativo, o meu interesse por ele surgiu, no máximo, há uns dez anos e coincide com o surgimento do Ágora. Esse interesse veio a partir de algumas reflexões que eu fazia à época e que, depois descobri, não eram apenas reflexões minhas, nem somente brasileiras, mas que estavam sendo feitas ao redor do mundo por praticantes e pensadores de teatro. Reflexões que surgiam da necessidade de rever a função do teatro mediante os outros veículos, às outras mídias e às outras possibilidades de linguagem dramática. Essas reflexões me levaram a concluir que, de alguma maneira, a sobrevivência do teatro estaria no fato de ele abrir mão das pirotecnias dos grandes espetáculos, dessa coisa que, de alguma maneira, faz o espectador se sentir minimizado e não uma parte fundamental do fenômeno teatral, ou seja, de um teatro que tendo ou não quem o assista, o espetáculo em si acontece da mesma maneira; o ter público é um fator puramente comercial, de bilheteria, não é um fator que determine a realização do espetáculo. A partir disso eu pensei que o teatro precisava voltar a propor um encontro entre pessoas, uma relação direta entre o palco e o público, uma relação que fizesse que o público sentisse que se ele não estivesse ali presente, na sua função de interlocutor com o espetáculo, esse espetáculo não teria função, não teria razão de existir. A partir dessas reflexões, eu descobri que havia em vários países

uma tendência de se utilizar a narração em cena como maneira do teatro reconquistar a sua possibilidade de encontro, de confraternização, de rito. Possibilidades que associam o teatro, até mesmo em sua história pré-grega, a uma necessidade dos homens se encontrarem e tentarem, juntos, uma experiência de transcendência, de reverência de entes naturais, ou qualquer coisa que vá por aí. Isso me fascinou e eu resolvi, dentro do Ágora, propor grupos de estudos que se voltassem para o narrativo. O interessante é que por uma coincidência, isso aconteceu em um momento em que eu fui procurado pelo Luís Alberto Abreu que, naquele momento tinha um trabalho, juntamente com o Ednaldo Freire na Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, de busca do teatro popular brasileiro, do comediante brasileiro; o que os levava a proporem espetáculos que tivessem uma relação direta com o público, que é uma característica do teatro popular em vários momentos da história. O Luís Alberto de Abreu, então, muito me estimulou a criar um grupo de estudos em volta dessas questões e, como um estudioso, ofereceu ao Ágora Teatro, toda uma bibliografia sobre o assunto. Essa bibliografia, e até mesmo a investigação dele, ia além do teatro ocidental. Ele foi buscar as raízes lá no teatro japonês, no *Nô*, que também tem essa relação direta com o público e nós criamos um grupo de estudos e estudamos isso durante algum tempo. Fizemos algumas experiências, algumas investigações, algumas proposições de estudos de textos, alguns já narrativos e outros buscando dar algum caráter narrativo em textos que não foram escritos inicialmente para isso e foi um trabalho muito rico, muito gratificante, muito interessante.

Então, em um determinado momento da trajetória do Ágora nessa pesquisa sobre o teatro narrativo, o Celso Frateschi propôs que continuássemos nossa investigação por meio da transposição de contos para o palco e eu achei bastante interessante. Naquela época, mais do que com Machado de Assis, eu tinha interesse em trabalhar com contos do Lima Barreto, cujas discussões pareciam mais me fascinar. Mesmo porque, até então, por incrível que pareça, eu desconhecia os contos do Machado, havia lido apenas os seus romances. Eu li os livros de contos que o Celso Frateschi deu-me à época para que pudesse tomar conhecimento dessa importante parte da obra machadiana. Além de fomentar em mim o interesse pelos contos, essa leitura convenceu-me que para um primeiro momento, talvez fosse mais interessante, mesmo, a utilização de Machado de Assis em detrimento ao Lima Barreto. Pelo fato

de Machado também ser um crítico e um cronista social, a transposição de seus contos para a cena permitia-nos, além da investigação das possibilidades do teatro narrativo, identificar até que ponto questões éticas, morais e de organização social e política do século XIX, ainda vigoravam naquele início de século XXI. Que ranço a gente ainda tinha disso nas nossas relações, nos nossos comportamentos; que questões tínhamos de superar, de transformar, para que pudesse haver uma transformação dessa sociedade, para que pudesse ocorrer realmente um desenvolvimento, uma mudança. Decidimos, então, que para a realização do Machadianas, seria interessante convidarmos jovens profissionais, pessoas que já estavam formadas, tanto em escolas de formação de atores, quanto de diretores, ou que já tivessem uma experiência significativa de teatro amador, ou atores profissionais que estavam começando a se interessar por direção, enfim, pessoas que já tivessem alguma experiência, para que não precisássemos começar do zero. Decidimos também que os participantes seriam divididos em grupos com autonomia para tomarem suas decisões na tarefa da transposição dos contos machadianos para a cena; com o intuito de produzirem pequenas montagens que pudessem ser apresentadas e que dividissem com o público os questionamentos que estávamos fazendo, tanto do ponto de vista do fazer teatral, tanto do ponto de vista do conteúdo trazido por Machado de Assis. Em um primeiro momento, a minha função e a do Celso seria a de coordenar esses grupos; coordenar discussões, propor uma bibliografia, oferecer instrumentos de estudos tanto teóricos, como técnicos, quando fossem necessários. Em um segundo momento, nós ficaríamos à disposição desses grupos acompanhando o processo e suprindo eventuais necessidades. A palavra correta para o nosso trabalho é mesmo coordenação, que eu prefiro ao invés de supervisão, que tem no seu conteúdo uma prepotência e não era esse o caso, uma vez que a nossa ideia era de dar liberdade aos grupos. Durante os trabalhos nós não seguimos nenhuma metodologia acadêmica, nenhuma metodologia científica. A ideia era desenvolver essa metodologia com o decorrer das atividades, uma vez que nós da coordenação também tínhamos o intuito de aprender com o projeto. Nós partimos do básico, oferecemos uma pequena bibliografia, demos uma primeira orientação aos participantes e a partir daí, cada grupo teve a liberdade para, ao lidar com as necessidades que surgissem, criar o seu próprio método.

Em função de sua ida para o Ministério da Cultura, para ocupar a presidência da Funarte, o Celso acabou se afastando do dia a dia dos trabalhos, então ele foi um parceiro ausente durante parte do projeto, mas como o Machadianas muito me interessava, eu fiquei sozinho no seu desenvolvimento.

Olhando agora, eu acredito que os resultados do Machadianas foram muitos positivos em vários aspectos. Posso começar falando sobre os espetáculos apresentados; alguns muito provocativos, outros de uma qualidade muito boa, não quero falar em excelência, mas de uma qualidade muito significativa. Acho que falar em excelência é sempre muito perigoso; excelência a gente nunca alcança, a gente está sempre buscando. Acho que por outro aspecto, o projeto ofereceu para grande parte de seus participantes uma oportunidade de aprofundamento ou de descoberta, assim como o Abujamra me fez descobrir, lá trás, um monte de coisas. Eu penso que o Machadianas trouxe uma consciência do fazer teatral para muitos de seus integrantes, uma percepção da responsabilidade assumida pelo indivíduo, dentro de um contexto social, quando este escolhe assumir o teatro como profissão. Isso sem falar que muitos, talvez por opções de carreira, nunca teriam entrado em contato com o material bibliográfico proposto pelo projeto. Outro ponto que eu gostaria de mencionar é que os trabalhos no Ágora permitiram o encontro de muitos jovens artistas que se identificaram entre si e se identificaram com as possibilidades narrativas ao ponto de darem prosseguimento às investigações iniciadas na instituição em grupos autônomos; fomentando o desenvolvimento de artistas e o surgimento de alguns diretores como foi o caso do André Piza, que nunca tinha dirigido um espetáculo teatral e que agora está em Londres se aperfeiçoando. A Rúbia Reame está com um grupo montado, o Ninas Núcleo Experimental; você (o entrevistador Luiz Eduardo Frin), está com o Arô Ribeiro desenvolvendo novos trabalhos, dando prosseguimento à parceria iniciada no Machadianas. Concluindo, eu acho que os resultados do projeto foram muito ricos, sinto-me muito honrado por tê-los possibilitado. Agora, quanto aos pontos fracos, acredito que eles se agrupam em duas frentes. Em uma frente está a minha atuação como coordenador. Penso que, muitas vezes, não fui intransigente o suficiente e permiti a continuidade de trabalhos que chegaram a resultados pouco interessantes, muitas vezes por pouco empenho de alguns integrantes de determinados grupos. É parte integrante da minha personalidade essa dificuldade em abortar trabalhos que estão em

desenvolvimento. Eu consegui abortar um, ou dois, apenas, mas permiti que continuassem alguns que se eu os tivesse interrompido, talvez eu teria provocado em seus realizadores um questionamento diferente a respeito da postura a ser adotada quando se está dirigindo ou participando de um grupo. Nessa frente, acredito que eu tenha ficado devendo um pouco ao projeto. Na outra frente, acho, também, que o Ágora, como instituição, algumas vezes deu pouco suporte aos grupos. Devido à falta de recursos, a ideia era mesmo que os grupos não tivessem um grande suporte financeiro. A gente sabia que o Machadianas objetivava, primeiramente, estudos que poderiam resultar em montagens; não era um projeto de montagens comerciais que exigiriam um grande recurso financeiro mas, mesmo assim, eu acho que dentro do nosso orçamento, que era muito pequeno, dentro desse orçamento limitado, a gente poderia ter dirigido uma parte maior para custeio de produção, de cenários, de figurinos, enfim, de todos os elementos de uma montagem teatral.

Eu preciso dizer, que muitas soluções que apareceram no Machadianas foram, muitas vezes, novidades para mim. Soluções que acredito terem sido fomentadas por esse meu desejo de dar liberdade para que as pessoas buscassem os seus caminhos dentro do projeto, buscassem o que seria o teatro narrativo no século XXI. Eu acredito que a gente vive em um momento que não existe mais, é impossível a existência de um gênero puro. Então, como os gêneros se entrelaçam? Como eles convivem entre si? Se a gente fosse pensar em um teatro narrativo puro, a gente estaria provavelmente trabalhando em um conceito de épico que sempre apresentaria personagens arquetípicas que seriam abordadas pelo atores pelo modelo único do distanciamento. Então, eu acho que muitas vezes os trabalhos tiveram uma contaminação muito forte do dramático, onde personagens com construções realistas transitavam em universo que tem a teatralidade própria do teatro narrativo, em que impera a convenção de que o ator se assume como um artista fazendo uma personagem, que tem esse distanciamento. Por essas soluções, híbridas, contaminadas, que como eu já disse, muitas vezes se apresentaram como novidades para mim, eu acredito que eu tenha aprendido muito com o trabalho. Acabei me enriquecendo ao entrar em contato com muitos procedimentos assistindo, acompanhando os grupos e assistindo os resultados de suas atividades.

Quanto ao público, nós não tivemos um procedimento mais rigoroso, com alguma metodologia de avaliação de público. O que fizemos foi uma avaliação empírica a partir de observações, de conversas diretas com as pessoas. Por esta avaliação, nós percebemos que na maioria dos casos o público tinha muito prazer em assistir aos espetáculos. Os comentários apresentavam sempre mais aspectos positivos do que negativos. Nós percebíamos que o público sentia-se bem em estar participando do Machadianas. Por outro lado, se a gente avaliar a fluência de público ao Ágora, entre os espetáculos produzidos pela casa e os espetáculos do Machadianas, os espetáculos do Machadianas sempre atraíram mais público; com exceção do *Sonho de um Homem Ridículo* que foi um espetáculo que também transitou pelos expedientes narrativos e do *Ricardo III*, que também trazia uma característica já estabelecida no teatro elisabetano, na obra e no teatro do Shakespeare de um contato direto com o público. Os espetáculos do Machadianas produziam um boca a boca interessante, produziam comentários que faziam com que mais gente viesse ver. Então eu acho que o projeto cumpriu o seu objetivo de propor esse encontro e essa reflexão do homem em sociedade.

8.2. Relato de Celso Frateschi

> “O conhecimento da vida está acima da vida; o conhecimento da lei da felicidade... Está acima da própria felicidade...” *Sonho de um homem ridículo*. Dostoiévski.

Celso Frateschi recebeu este pesquisador na sede do Ágora Teatro, no bairro da Bela Vista, na tarde de sol do dia 10 de maio de 2011, e fez o seguinte relato:

O Ágora Teatro surgiu de uma necessidade minha e do Roberto Lage. Era o ano de 1999 e nós não tínhamos sido contemplados em mais um edital de financiamento de produção teatral. Então, a partir daquele quadro, nós decidimos que não iríamos ficar esperando e resolvemos juntar os esforços e fundar o Ágora. Nos sabíamos que o imóvel, onde hoje é a sede da instituição, estava sendo entregue e, o que contribuiu para escolhermos o local, foi que o Lage tinha uma relação muito forte com o prédio, pois tinha participado da constituição do Teatro Bixiga, que funcionou no mesmo espaço.

O que sentíamos à época, era a necessidade de ter um espaço para desenvolver o nosso trabalho dentro do teatro paulistano que vivia um momento com características muito diferentes do que as de agora, apesar de ter se passado pouco tempo, doze anos. Nós ainda não tínhamos a Lei de Fomento, da mesma maneira que experiências relacionadas ao governo municipal, que eu acredito foram importantes para o teatro, ainda não tinham sido realizadas. Além do que, comparando-se com a realidade atual, havia poucos grupos e muitos deles estavam em estágio de formação: Vertigem, Folias, vários outros grupos estavam no começo. Então, nós concluímos que devíamos criar um centro de estudos que comportasse uma reflexão sobre as questões do teatro paulistano naquela época; o Ágora veio com esse intuito. O Lage falava que tínhamos de ser um pouco a mosca da sopa, colocar questões que fossem úteis e que nos fizessem refletir para que encontrássemos caminhos a partir daquela situação. Então, a ideia do Ágora foi a de colaborar com esse processo de reflexão e de construção de um teatro um pouco mais consistente. Mesmo que nós não nos caracterizássemos como um grupo

tradicional, tínhamos a ideia de trabalhar com esse teatro mais independente que de alguma forma refletisse o mundo que estávamos vivendo. Essa era a ideia, de criar um centro de estudos sem fins lucrativos. Que reunisse pessoas interessadas em conversar; e assim foram organizados os primeiros projetos. Elaboramos o Odisséia do teatro brasileiro, depois o Ágora livre dramaturgias, enfim, foi uma série de debates e de espetáculos que de alguma forma buscavam traduzir o que nós pensávamos. Acho que foi assim também com os espetáculos que criamos aqui.

Dentre as nossas pesquisas e debates do Ágora, a questão da narrativa em cena ocupa um lugar importante, pois nesse ponto há uma identificação entre mim e o Lage. Há no meu trabalho uma busca por um teatro no qual fique claro que ao imitar, ou ao narrar uma ação, o ator está executando a ação de narrar. Um teatro em que o ator tenha o domínio daquilo que fala e que o faça por alguma razão e não que a presença do ator fique mistificada, como se ele fosse um ente sem opinião própria. No narrativo, acredito que a presença do narrador, a presença do ator-narrador fica desmistificada, e aí nós do Ágora buscamos trabalhar com essa questão. De alguma forma eu já trabalhava isso como ator e o Lage trabalhava isso como diretor, sempre pensamos no ator como o narrador da história, como alguém que tenta transmitir alguma experiência a partir da peça. Fundamentado, o que sempre foi muito importante para mim, nos estudos de Brecht e de Walter Benjamin, sendo que este último apresenta a questão do narrador de uma maneira muito específica.

Em relação ao fato de termos nos apropriado da obra do Machado de Assis, para o nosso projeto de pesquisa acerca da narrativa nos palcos, ela se deve ao fato de que, por incrível que pareça, no Ágora, nós sempre trabalhamos muito com textos estrangeiros. Então, naquele momento, estávamos querendo nos aproximar, mergulhar na realidade brasileira. De alguma forma, como um dos preceitos “brechtianos”, os nossos espetáculos sempre procuraram entender as relações humanas entre os personagens a partir de um ponto de vista social. De que maneira o homem constrói as relações na sociedade e de como, ele mesmo, acaba moldado por elas. Procurávamos entender as relações do homem dentro do capitalismo, por isso voltamos ao Renascimento, com o *Ricardo III* (2006) do Shakespeare, para o início da sociedade industrial, para um período de grandes transformações. Então,

com o Machado de Assis, que registra de maneira genial e fantástica as relações do homem brasileiro – no momento em que começávamos a nos entender como nação, lá no final de Império e começo da República - intentamos nos debruçar sobre as relações sociais formadoras do homem brasileiro, no sentido de estabelecer alguma referência, além de percebermos se essas questões ainda provocavam na contemporaneidade. Isso sem falar do fato que Machado era um grande contista – nós trabalhamos basicamente o conto no Machadianas. Há alguns que a vontade é ficar neles, como o “Espelho” e “A causa secreta”, que eu acho geniais, embora todos os contos tragam questões muito interessantes, essas foram as razões por que escolhemos Machado de Assis. Além disso, o projeto tinha a ideia de franquear o Ágora para que grupos, independentemente de mim e do Lage, começassem a construir suas experiências. Nós funcionaríamos como coordenadores, como estimuladores, mas os grupos teriam independência e liberdade para trabalhar os seus temas a partir dos seus impulsos, de seus *insights*. Essa era a ideia, a de abrir o Ágora para que novos diretores e novos atores pudessem ter um campo experimental, ao mesmo tempo, numa contrapartida, nós poderíamos observar como é que esses espetáculos eram construídos. Eu achei que foi um projeto muito positivo, é claro que poderia ter sido melhor se nós tivéssemos mais estrutura. O Ágora nunca teve estrutura, sempre dependeu do meu voluntarismo e o do Lage para fazer as coisas acontecerem. Pelo fato de que a instituição nunca teve nenhuma verba folgada. Se alguma vez teve algum apoio, foi muito pouco, foi muito restrito e, então, nem sempre nós conseguíamos realizar os projetos como tínhamos imaginado. Poder acompanhar, ter outros profissionais, de outras áreas, acompanhando os trabalhos. Assim, de alguma forma, esse fato acabou, não sei se prejudicando, mas limitando a gestão e a realização do trabalho como um todo; fora que em alguns momentos eu também me afastei por razões de ter assumido a administração pública e acabei deixando tudo, mais ou menos, sob a responsabilidade do Lage, que obteve sucesso em administrar o Ágora e os projetos em vigência, da maneira como tínhamos planejado. Se tivéssemos mais condições, mais recursos, acho que seria um pouco melhor, quando todo mundo trabalha voluntariamente, isso de alguma maneira pesa porque você tem de ganhar sua sobrevivência de algum modo.

Da mesma maneira que, no Machadianas, cada grupo teve os seus limites. Limites de tempo de trabalho, limites artísticos. Mas eu espero que a experiência no projeto tenha servido para a superação desses, por parte de todos. Penso que em vários grupos houve essa superação, mas não eram grupos equilibrados; eram grupos muito heterogêneos, do ponto de vista da própria formação, da compreensão, do impulso de cada um dos respectivos integrantes. Mas, no final, essa diversidade, da mesma maneira que apresentou certos limites, dialeticamente, acabou por se tornar uma qualidade do projeto. Mesmo porque nós não tínhamos uma grande expectativa em relação aos resultados. Talvez essa seja uma qualidade do Ágora, nunca nós temos o produto, o resultado visualizado de uma forma muito rígida. Por características minhas e do Lage, nós preferimos deixar a coisa acontecer. Então, nós procurávamos estimular cada um dos diretores, cada um dos elencos, para que se desenvolvessem a partir das suas características, do seu modo, o conto que eles tinham escolhido.

Também relacionado à diversidade apontada, nós tínhamos a ideia de que os exercícios tivessem um determinado formato, para facilitar as coisas, mas, de certa maneira, isso nunca aconteceu. A gente tentou esse formato em um primeiro momento mas, depois, cada grupo trilhou caminhos muito diferentes. Para nós, esse fato foi muito importante, pois nos permitiu conhecer um pouco da cabeça dessa geração que estava no projeto. Sabíamos que íamos nos deparar com diferenças, mas confesso que a qualidade dessa diversidade nos surpreendeu, pois as narrativas desenvolvidas por cada um dos grupos eram muito diferentes entre si. Houve desde diretores e de grupos que optaram por um desenvolvimento quase linear do trabalho, até grupos que rompiam a narrativa Machadiana e a recriavam a partir de elementos contemporâneos de uma forma muito diferenciada; nos dois casos, penso que houve momentos muito positivos. Então, para mim isso foi uma das coisas boas que o projeto trouxe a todos. O constatar que a narrativa escrita pode se transformar em um espetáculo de teatro de maneiras muito diversas. Acredito que conseguimos dar brechas para alguns diretores se experimentarem nessas maneiras, nessas possibilidades, cito você (o pesquisador Luiz Eduardo Frin), o André Piza, a Tânia Granussi. Há também a questão que vários grupos apresentaram, e alguns continuam apresentando, seus trabalhos aqui e fora do Ágora. A Rúbia Reame que continua, junto com o seu grupo, a apresentar o seu

trabalho baseado na abordagem do universo feminino que, excluindo a Capitu, é uma questão um pouco escondida na obra de Machado. Tudo isso foi, para nós, muito gratificante pois era exatamente essa ideia: a de dar brecha para que esses grupos se formassem e se desenvolvessem. Alguns se desenvolveram mais, outros menos, alguns permanecerem unidos, isso eu acho que fazia parte do que nós queríamos.

Em relação aos resultados práticos, nós não tivemos meios de sistematizá-los de uma maneira científica, mais rigorosa. Mas eu posso fazer um relato a partir da minha percepção.

Eu tenho uma preocupação, e acredito que essa é uma preocupação que acentua-se cada vez mais no teatro, de auferir a receptividade das informações que são colocadas no palco. Para mim, era interessante ver que espetáculo funcionava mais, e que espetáculo funcionava menos. O que comunicava mais, o que comunicava menos. Para mim, o grau de comunicação da narrativa contemporânea ainda é uma incógnita e, por isso mesmo, atiça a minha curiosidade. Então, eu penso que, quem optou por desconstruir, para depois reconstruir conseguiu mais resultados de comunicação. Também os grupos que conseguiram se relacionar com a essência do que o Machado propunha, muito mais do que com a forma com que ele propunha, acredito que obtiveram resultados mais interessantes. O que não resolve muito, porque é um mergulho, é uma forma interessante de construir a ficção. Uma vez que essa construção, de fato, na contemporaneidade, não se dá de uma maneira linear, se dá cada vez mais por saltos. Você acumula uma série de informação e de sensações e essas informações trabalham no espectador de uma maneira não muito codificada. Isso deu pra perceber: o que agradava, o que comunicava de fato, o que sensibilizava a plateia. E isso é muito interessante para alguém da minha geração, pois não havia essa explosão de formas e de informações, que eu acho que é muito proveniente do que vivemos em relação aos meios de comunicação. Então, hoje, um conceito se forma de maneira diferente da qual ele se formava há trinta, quarenta anos atrás. Como construir esse conceito, pra mim ainda é uma incógnita, para mim, ainda há uma busca nesse sentido. Mas acho que deu pra perceber que há alguma coisa que foi rompida e está sendo reconstruída. Assim, pra mim, o Machadianas teve essa importância, a de perceber

que essas narrativas, a forma de construir a narrativa é diferente da de outros tempos, o que comunica não é mais aquela linearidade.

No lugar da linearidade, eu acredito que exista uma construção que, em muitos casos, se dá por uma abordagem formalista da cena, pela tendência contemporânea que é a do “pós-dramático”. Mas eu acho que a discussão é mais profunda, eu não sei se eu denominaria o fenômeno teatral nos dias de hoje apenas pelo conceito do “pós-dramático”, eu penso que há questões mais essenciais envolvidas, não se trata apenas de constituir, ou de adequar a cena a um modo, a uma forma; há questões mais complexas, e essas foram reflexões interessantes fomentadas pelo Machadianas.

8.3. Relato de Beatriz Bologna

“Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto.” *Hamlet.* Shakespeare.

A diretora de um dos núcleos do Machadianas, Beatriz Bologna, formada pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e com pós-graduação na Universidade de Essex, Inglaterra, recebeu este pesquisador em seu apartamento no bairro da Pompeia, em São Paulo, na tarde ensolarada do domingo, 20 de fevereiro de 2011.

Sobre os porquês de eu querer participar do Machadianas. Primeiro, porque eu gostava muito da casa que estava realizando o projeto, o Ágora; gostava do fato de ser uma casa que tinha uma verdadeira busca artística, uma proposta séria de pesquisa. Então, eu sentia confiança de me envolver com os idealizadores e participar de um grupo que estivesse naquele projeto. Segundo, porque eu conhecia você que já tinha feito um espetáculo muito interessante na primeira edição do Machadianas. Eu procurava um espaço para poder atuar, dirigir, enfim, participar de algum tipo de movimento; acalmar inquietações artísticas. E, também, porque eu sempre fui uma leitora de Machado de Assis, eu li toda a obra do Machado, algumas coisas li mais de uma vez e, então, eu sentia que estava tudo amarrado para ser uma experiência interessante: credibilidade nos idealizadores, um material que eu gostava e as portas que eles abriram pra quem quisesse participar.

Eu tinha muito interesse nos expedientes utilizados no Ágora para a realização do que eles denominavam como “teatro narrativo”, e que também eram fundamentos do que eu conhecia como teatro físico. Um teatro que trabalha com signos, com a imaginação do público, através de uma partitura corporal e que não depende apenas de textos dramatúrgicos, mas que se criava também os seus próprios textos. Eu conhecia e gostava muito dessa forma de teatro, da Inglaterra, através de vários grupos que se apresentaram em excursões aqui no Brasil e que eu também conhecera quando estudei lá. Agora, especificamente em relação ao termo

“teatro narrativo”, a minha referência maior vinha do teatro dialético do Brecht. Há algum tempo atrás eu atuei, como a personagem “Mestre de cerimônias”, na peça *Happy End*, do Brecht. No espetáculo, toda a minha participação se constituía de comentários feitos diretamente ao público. Mas tratava-se de um texto que já fora escrito daquela maneira, e não proveniente de uma investigação que levasse àquela forma. Eu atuei nessa peça no TUSP, com direção do Augusto Francisco em 1986. É claro que quando cheguei no Ágora, já havia um entendimento da casa do que seria teatro narrativo, então eu procurei seguir as linhas de estudos que eles estavam propondo para poder participar do projeto dentro das diretrizes que eles estavam investigando.

Sobre o teatro físico, eu vou elucubrar um pouco, pois eu não tenho muito estudo sobre isso, então eu vou falar sobre o que eu vi. Eu acho, mas posso estar enganada, que o teatro físico veio da mímica. Eu me lembro do Philip Pellew, que era um mímico fantástico e que eu, além de assistir o seu espetáculo aqui em São Paulo, fiz um curso com ele e com a sua mulher, Peta Lily, na Cultura Inglesa. O trabalho deles conseguia estabelecer uma comunicação muito forte com o público, e aí eu soube que o que eles faziam era denominado de teatro físico. A partir desse momento, comecei a me interessar por grupos que tinham, de certa forma, a mesma linha de trabalho, como o *Cheek by Jowl,* um grupo muito forte na Inglaterra. Por essa minha experiência, então, eu acredito que a busca por novas formas de realização teatral que baseiem por textos não dramatúrgicos seja um movimento mundial, embora eu tenha mais conhecimento da Inglaterra. Eu penso que com as séries de televisão, as novelas, o cinema; o teatro com a quarta parede tenha perdido um pouco do encanto mesmo, então, o teatro precisava se renovar para continuar existindo. Então eu acho que é mesmo um movimento mundial, porque, talvez, haja uma crise de dramaturgia, naquele sentido, a famosa “crise do drama”, no sentido da peça bem feita. Talvez seja difícil hoje em dia você ter autores que escrevam dessa maneira... Você tem, talvez, na Broadway, os grandes teatros, as companhias, mas isso é muito limitado a uma situação específica.

Foi com esse espírito que eu cheguei ao Machadianas, de pesquisar as possibilidades de desenvolver uma peça de teatro a partir de preceitos que não o de escolher e de “montar” um texto dramatúrgico. Eu não cheguei lá com um projeto

meu, algo como: Olha que quero fazer isso. Eu cheguei lá querendo pertencer a um projeto artístico daquela casa. Então eu queria muito entender qual era a linha de investigação e para isso foi muito importante o estudo da bibliografia do projeto, principalmente dos textos do Walter Benjamin e do teatro *Nô*, que me ajudaram a entender o que a casa queria e que caminho eu tinha que trilhar para aprofundar os meus conhecimentos, que era o que eu buscava.

Em relação ao que a casa buscava, na edição que eu participei, havia uma proposta bem radical: a de transpor o conto do Machado de Assis sem nenhuma modificação, nenhum tipo de adaptação do texto para levá-lo ao palco. Esse era o grande desafio. Trabalhava-se ao mesmo tempo com personagens e com narradores. Então os atores tinham que interpretar contando a sua história para o público e a direção não podia mudar nada, não podia, nem incluir, nem transformar em diálogo, tampouco botar palavra onde não havia. Naquele momento eu entendi que esse era o desafio e foi assim que eu procurei fazer o meu projeto, a partir do conto “O caso da vara”. Depois, essa proposta se flexibilizou mas, na edição em que eu participei foi assim.

No início eu tive dúvidas em relação a essa proposta. Pensei se ela seria viável, ou não, afinal tratava-se de um conto, de uma obra literária. No fim foi viável, deu muito certo. Acho que deu muito certo com o nosso espetáculo, *Caso da Vara*, com os espetáculos que você fez *A Missa do Galo*, e o *Um ou dois contos*. No fim eu acho que deu muito certo, que os objetivos investigativos do projeto foram alcançados. Eu gostei de ter participado.

Para seguir a proposta de não alterar o conto para encená-lo, nós íamos construindo, juntos, eu e os atores, pedacinho por pedacinho, parágrafo por parágrafo. Começamos na primeira linha e fomos até o final. Então, desenvolvemos uma metodologia bem simples. Em uma fase dos ensaios eu quis fazer um experimento com a sonoridade das palavras, já que eu penso ser essa uma pesquisa relevante e que encontramos poucos exemplos dela no teatro em língua portuguesa. Então houve alguns ensaios em que eu pedi para que os atores não interpretassem nada e procurassem interpretar, apenas, o som do texto. Uma vez que era Machado, e havia escolhas interessantes; escolha de palavras que não

estamos habituados a usar. Mas no fim foi só uma tentativa, nós não fomos por esse caminho.

Então, como eu disse, nós trabalhamos juntos. Primeiro fazíamos uma leitura do próximo parágrafo, do próximo trecho, e discutíamos o que ocorria ali. O “Caso da vara” não é um texto difícil, não é um texto hermético, o que acontece é tudo verbalizado sem maiores problemas. Mesmo assim, nos tínhamos de ter a certeza que todo mundo estava entendendo o que estava acontecendo. Então, eles estudavam e decoravam o texto. Acontece, e isso é interessante, que eles nem precisaram de muito esforço para decorar, porque com a repetição e como era uma encenação onde eles tinham que tornar corporal o que estava acontecendo no conto, então foi fácil, foi uma experiência que eu aprendi muito como diretora, uma vez que foi fácil colocar mais fisicalidade no trabalho dos atores. Então, eles iam memorizando porque sabiam que aquele movimento era quando eles falavam tal coisa; e esse movimento levava a um outro movimento quando eles falavam outra coisa e a encenação ia fluindo de uma maneira muito mais tranquila. Não foi difícil de ensaiar, foi fácil de ensaiar.

Corrobora com isso, o fato de nós não termos mais nada. Não tínhamos mesa, não tínhamos nada, que é uma proposta do ágora, o mínimo, o mínimo necessário para a realização teatral, o ator e o espaço. Então, nem que com um movimento mínimo, tínhamos que criar todas as imagens que julgávamos necessárias para a contar nossa história ao público. Dessa maneira, todo o texto foi corporificado, tanto os momentos individuais dos personagens, quanto os momentos coletivos, já que havia os momentos nos quais quem falava não era um personagem da história, mas o narrador. Então, muitas vezes, optamos por tratar a narrativa coletivamente, em uma espécie de jogral. Nesses momentos coletivos, impunha-se uma atenção à relação com o espaço, uma partitura espacial, corporal.

Sobre as dificuldades, as que eu tive não foram de ordem artística, foram de ordem prática. Tive alguns problemas com faltas e atrasos em ensaios, não aceitação de figurino, de cabelo, por parte de alguns atores, mas isso faz parte da brincadeira. Eu com eles eu não tive problemas, mas entre eles eu soube que houve problemas que eu tentei gerenciar, mas... Não de minha parte. Eu me lembro que na hora em que os grupos foram divididos, eu fiquei com os atores que eu queria; eu

fiquei muito feliz por eles terem aceitado trabalhar comigo, de termos nos escolhido mutuamente, eu me lembro disso, foi bom.

Na verdade, nós tivemos um pouco de dificuldade com o fato de que o conto que escolhemos tratava da escravidão no Brasil. Um dos poucos, raríssimos casos em que Machado abordou a escravidão. Então, nós convidamos a professora Arlenice Almeida para nos ajudar com o assunto, para explicar exatamente qual era a situação do negro naquela época na qual o conto foi escrito, que o conto versava a respeito. Então, situar isso dentro da obra do Machado foi um pouco difícil para nós. Pelo fato de que era mais o não dito do que o dito. Tematicamente, talvez essa foi a questão que nos trouxe mais problemas, a de entender como o Machado criticava a escravidão, pelo fato de que o tema não é uma constante na obra dele, muito pelo contrário.

Eu preciso aproveitar, agora que mencionei o Machado, para dizer que eu considero muito feliz a opção do Ágora de escolher trabalhar com a obra dele. O Machado é um dos maiores autores da língua portuguesa e de ser o tempo todo celebrado. À medida em que o tempo vai passando, de geração em geração, as pessoas não leem mais, então, eu acho que um projeto como o Machadianas reaviva o interesse pelo autor e reafirma a sua genialidade. Então, eu acho importante instigar a curiosidade pela literatura por meio do teatro, eu acho que tem de ser feito. Por isso eu acho muito feliz a escolha do Ágora.

Agora, dialeticamente, uma vez que eu falei em instigar a curiosidade pela literatura por meio do teatro, certamente isso também não é fácil. Eu acho que o grande problema é você saber como atingir o espectador de hoje. Eu tenho minhas dúvidas se a luz que o Machado nos deu, nesse sentido, dentro do Machadianas, difere ou não, de outras tentativas de teatro narrativo ou não narrativo, de dramaturgia, de literatura dramática, ou processo colaborativo. Pelo fato que é difícil você conquistar esse espectador urbano, não estou falando só do espectador de hoje, mas o espectador da cidade de São Paulo. A pessoa urbana, que está sempre com pressa, que não tem tempo mental pra ficar duas horas, ou uma hora que seja, em uma sala e vivenciar uma experiência que cada vez é mais rara. É muito difícil, não é? Então eu acho que artisticamente, dentro do universo de investigação do mundo teatral, esse projeto foi muito bem sucedido, acho mesmo, expedientes muito

interessantes desenvolveram-se lá. Mas em relação à comunicação com o espectador de hoje, eu acredito que deva ser feito um estudo maior sobre a questão. Pelo motivo que estamos em uma fase, mesmo, de muita transição. Hoje, a relação principal do ser humano é com uma tela de computador, não é com outra pessoa, no trabalho, até para falar com o colega manda-se e-mail. Há uma revolução feita pela internet, isso é tudo muito novo pra nós e o teatro, principalmente o mais investigativo, está um pouco perdido nessa situação.

Agora, é preciso ressaltar que para mim, no Machadianas, o fenômeno teatral se realizou. Houve a comunicação com o público, eu presenciei isso na minha peça, na sua e em outras que eu vi. O público embarcou na viagem, embarcou na viagem do Machado, não ficou alheio, entrou no clima do teatro narrativo e no clima do autor. O seu espetáculo, o *Um ou dois contos* foi muito poderoso em relação a isso. Aquele espetáculo apresentou um Machado diferente daquele que é habitualmente conhecido; tinha muito impacto, tinha clima, e era extremamente teatral, o público entrava na onda. Eu, pelo menos, entrei totalmente. O que eu apresento como contraponto é que eu não sei se ficou um entretenimento de cunho histórico para o público, meramente informativo, algo assim como se o público dissesse: “Olha que legal, como escrevia bem o Machado de Assis, veja que imagens bonitas ele tem”; que já seria um ganho. Mas, se ascendeu alguma centelha de preocupação sociológica, ou estilística ou filosófica, se houve alguma modificação no indivíduo do século XXI que veio assistir, isso eu não sei, precisaria ser estudado com mais profundidade.

Abordando os elementos técnicos, nós tínhamos um cenário único do projeto. A trilha sonora da nossa peça, de autoria de Rodolfo Vilaggio, foi elaborada a partir de marchinhas. Os figurinos foram de Sylvia Moreira e encontramos alguma dificuldade até chegarmos à composição final. Dificuldade porque nós fizemos a seguinte opção: Cada um deles defenderia uma personagem, a ideia era, então, não de interpretar, mas de defender a personagem. Então, a confecção dos figurinos que defendiam apenas uma personagem na encenação, foi relativamente tranquila, mas em relação ao figurino da atriz Lígia Borges, que defendia dois personagens muito diferentes, foi difícil resolver a questão. Tinha também a questão de que todos, além dos personagens, eram narradores. Mas acredito que, no final, a Sylvia Moreira

resolveu bem a questão e a Lígia conseguiu trabalhar na composição das duas personagens utilizando mudanças no penteado, quando ela defendia o apaixonado ela fazia um cabelo muito engraçado, arrumava o cabelo de uma maneira muito engraçada, então era um signo; mas ficou bacana, eu gostei do resultado.

Ao falar sobre a coordenação, eu preciso confessar que eu gostaria de ter tido um pouco mais de visitas dos coordenadores. Se bem que o Lage, no começo, ajudou-nos a solucionar umas coisas que não estavam dando certo, de encenação e interpretação, ele foi lá e deu uma ajuda, é... Realmente eu não posso me queixar, mas a gente sempre quer mais, não?

Então, para concluir, eu considero o Machadianas um projeto responsável artisticamente porque lidou com um autor importante, teve um norte, esteve dentro de uma filosofia de trabalho de uma importante casa de investigação teatral, e é raro você ver isso hoje. Foi um projeto que teve fases, teve continuidade, não foi uma coisa que se experimentou um pouquinho e que se largou. Tanto é que hoje em dia você fala que fez o Machadianas, as pessoas sabem o que é, não é uma coisa que ficou perdida. Muita gente foi lá e assistiu um ou dois espetáculos, e eu acredito que se devam ter mais projetos assim. Independentemente de ser uma proposta artística que você se identifique, ou não. Acho que tem que ter, com todos os tipos de teatro, acho que tem que ter regularidade, criar algo concreto, algo de peso, e o Machadianas fez isso. Para mim foi uma oportunidade de experimentar algo que eu nunca tinha feito, faria de novo, gostei de fazer. Ainda acho que eu não tenho toda essa afinidade com teatro narrativo, mas eu faria se aparecesse uma outra conjuntura que me permitisse fazer com a tranquilidade que eu fiz lá, sem se estressar com isso, com aquilo, com uma infraestrutura me suportando.

Evidentemente, penso que houve pontos negativos. Do ponto de vista de produção, o projeto poderia ter sido melhor divulgado. Outra questão que eu preciso comentar, é que eu não vivo de teatro, mas algumas pessoas que só fazem teatro para viver poderiam dizer que não houve nenhuma verba, nenhuma ajuda de custo. Não foi o meu caso, então isso não foi um ponto negativo pra mim, mas eu posso imaginar que, para algumas pessoas, isso tenha sido.

Preciso relatar um acontecimento que eu considero muito bom, nós vendemos um espetáculo para o Colégio Santo Américo. Os atores foram, se

apresentaram, houve um debate após o espetáculo e o público adorou. Então, penso que a repetição dessa experiência foi uma grande oportunidade que se perdeu, não só com “O caso da vara”, mas também com outros espetáculos que podiam ter saído dos muros do Ágora, alguns saíram, mas foram poucos. Digo isso porque constatei que o público do Santo Américo amou a peça. Então, podia-se ter pensado nessa continuidade.

8.4. Currículo do Ágora Teatro: Centro para Desenvolvimento Teatral[21]

8.4.1. Breve histórico

Fundado em 1999 por Celso Frateschi e Roberto Lage em São Paulo, o Ágora Teatro - Centro para Desenvolvimento Teatral tem como meta, na palavra de seus idealizadores, o “teatro da menor grandeza”, investindo na encenação que privilegia o texto e o ator. Com doze anos de realizações, o espaço é dirigido por Celso Frateschi e Sylvia Moreira desde 2010, quando completaram dez anos de parceria. Com sede própria no bairro do Bixiga em São Paulo, caracteriza-se não apenas pela produção e apresentação de montagens, mas também por organizar ciclos de debates, seminários, pesquisas, leituras dramáticas, cursos de formação e por promover a publicação de obras que documentam esses encontros. Atualmente, desenvolve suas atividades em quatro eixos de ação: Ágora em cena (montagens), Ágora livre (seminários, palestras, debates), Ágora publicações (livros, site e periódicos) e Ágora formação (cursos).

8.4.2. Ágora em cena[22]

2012 - *Estação Paraíso/12*

Texto e direção: Celso Frateschi. Elenco: Fernando Nitsch e Tayrone Porto.

2012 – *O processo de Giordano Bruno*

Texto: Mario Moretti. Direção e tradução: Rubens Rusche. Elenco: Celso Frateschi, André Correa, Ângelo Brandini, Dagoberto Feliz, Hermes Baroli e William Amaral. Realizado com o Sesc–SP.

[21] Informações fornecidas pela instituição.
[22] Produções do Ágora Teatro.

2011 - *Sonho de um homem ridículo*, de Dostoiévski

Direção de Roberto Lage. Adaptação e interpretação: Celso Frateschi.

2010 - *O grande inquisidor*, de Dostoiévski

Direção e Adaptação de Rubens Rusche. Elenco: Celso Frateschi e Mauro Schames.

2009 - *Anedota*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas III.

Direção de Fernanda Tabuso. Elenco: Carol Meinerz, Érika Malavazzi, Emerson Alcalde e Fernanda Matraga.

2009 - *Pai contra mãe*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas III.

Direção de Deda Menezes. Elenco: Léia Rapozo e Deda Menezes.

2009 – *Por que comer-te os ossos?* De Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas III.

Direção de Arô Ribeiro. Elenco: Cléia Plácido e Fernanda Schaberle.

2009 - *Entre amar e desamar,* de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas III.

Direção de Rubia Reame. Elenco: Rubia Reame, Liana Poiani, Maria Paula Pessoa, Rubia Konstantyni.

2009 - *Sonho de um homem ridículo*, de Dostoiévski

Direção de Roberto Lage. Adaptação e interpretação: Celso Frateschi.

2009 - *Antes do café*, de Eugene O'neil

Direção de Celso Frateschi. Elenco: Denise Cecchi, Cinthyia Chaves, Mawusi Tulani e Bruno Gavranic.

2009 - *Reconstruindo Ricardo III – parte 1*, de Shakespeare

Direção e adaptação de Celso Frateschi. Elenco: Celso Frateschi, Angelo Brandini, Bruno Gavranic, Cinthya Chaves, Denise Cecchi, Jairo Leme e Viviane Marques.

2009 - *A missa do galo*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas III.

Direção de Luiz Eduardo Frin. Elenco: Arô Ribeiro e William Rosa.

2009 - *GL.5,17: um experimento no purgatório*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas III.

Direção de Tânia Granussi. Elenco: André Martins, Daniela Perim e Wilson Canhas.

2008 - *Conto alexandrino*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas II. Direção de Arô Ribeiro. Elenco: Eugenio Bruck, Flavia Tavares, Gisela Millás, Roberta Mestieri e Simone Libucci.

2008 - *Flores anônimas*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas II.

Direção de Christiane Galvan. Elenco: Monik Kukulka, Priscila Leal, Maria Juliana e Chico Américo.

2008 - *Sobre devorar e ser devorado,* de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas II.

Direção de André Piza. Elenco: Denise Cecchi e Linaldo Teles.

2008 - *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov

Direção de Celso Frateschi. Elenco: Angelo Brandini, Arô Ribeiro, Cinthya Chaves, Christiane Galvan, Gisela Millás, Heitor Goldflus, Sidney Santiago, Elizabeth Hartman, Adriana Mazzoni e Celso Frateschi.

2008 - *O caso da vara*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora Formação – Machadianas II.

Direção de Beatriz Bologna. Elenco: Alessandra Lia, Diego Monteiro e Ligia Borges.

2008 - *O vento que vem*, de Luiz Fonseca

Direção de Roberto Lage. Elenco: Thais Aguiar, Paulo Plácido, Daniela Mustafici, Kuarahy Fellipe e Luiz Eduardo Frin.

2008 - *Don Juan*, de Molière

Direção de Roberto Lage. Adaptação de Celso Frateschi. Elenco: Jairo Matos, Angelo Brandini, Bete Correia, Cinthya Chaves, Christiane Galvan, Marina Bianco, Arô Ribeiro, Hermes Barolli e Luiz Eduardo Frin.

2007 - *Estação Paraíso*, de Celso Frateschi

Direção de Roberto Lage. Elenco: Darcio de Oliveira e Osvaldo Raimo.

2007 - *Horácio*, de Heinner Müller

Direção, adaptação e interpretação de Celso Frateschi.

2007 - *Sonho de um homem ridículo*, de Dostoiévski

Direção de Roberto Lage. Adaptação e interpretação: Celso Frateschi.

2007 - *A grande imprecação diante dos muros da cidade*, de Tankred Dorst

Direção de Celso Frateschi. Elenco: Renata Zhaneta, Heitor Goldflus, Hermes Baroli e Angelo Brandini.

2007 - *Um homem célebre*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas I.

Direção de André Piza. Elenco: Daniela Mustafici, Kuarahi Fellipe, Paulo Plácido, Thais Aguiar e Jorge Peña.

2007 - *Um ou dois contos*, de Machado de Assis

Montagem que resultou do Ágora formação – Machadianas I.

Direção de Luiz Eduardo Frin. Elenco: Francisco Wagner, Kadi Moreno, Rita Grillo e Rubia Reame.

2006 - *Ricardo III*, de Shakespeare

Direção de Roberto Lage. Adaptação de Celso Frateschi. Elenco: Celso Frateschi, Isabel Teixeira, Renata Zhaneta, Plinio Soares, Patricia Gaspar, Angelo Brandini, Ricardo Homuth, Paulo Vasconcelos, Andre Frateschi, Anahi Rubin, Eduardo Gomes, Flavia Milioni, Hermes Barolli e Sheila Friedhofer.

2005 - *Sonho de um homem ridículo*, de Dostoiévski

Direção de Roberto Lage. Adaptação e interpretação: Celso Frateschi.

2003 - *Os Justos*, de Albert Camus

Direção de Roberto Lage. Elenco: Carlos Baldim, Cesar Figueiredo, Cissa Carvalho Pinto, Isadora Ferrite, Luciano Brandão, Mario Tommaso, Mauricio Inafre, Paulo Barcellos e Tairone Cardoso

2003 - *Orgia*, de Pasolini

Direção de Roberto Lage. Elenco: Cássio Scapin, Inês Aranha e Vanessa Bruno.

Espetáculo realizado em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo - CCBB.

2002 - *Ufa, que perigo!* De Augusto Francisco

Direção de Roberto Lage. Elenco: Charles, Geraldi, Daniela Carmona, Jucca Rodrigues, Rodrigo Ramos e Vanessa Bruno.

2001 - *Antes do Café*, de Eugene O'Neill

Direção Celso Frateschi. Com Jerusa Franco e Geraldo Lozzi.

2000 - *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov

Direção de Celso Frateschi. Elenco: Augusto Juncal, Celso Frateshi, Cinthia Zaccariotto, Daniela Carmona, Fábio Herford, Mario Augelli, Nádia de Lion.

2000 - *Diana*, de Celso Frateschi

Direção Roberto Lage. Monólogo com Celso Frateschi.

8.4.3 Ágora livre

2009 – *Cidade teatralizada*

O Ágora Teatro organizou o seminário *Cidade teatralizada* para refletir a relação da cidade com o teatro, examinando os ritos que criamos em nosso cotidiano. Realizado dentro do formato dos encontros *Teatro, vinho e pensamento* – sentados em volta de uma mesma mesa, dividindo pão e vinho, os convidados refletiram sobre os temas: "A cidade e o teatro dos sons urbanos" (convidada: Priscila Ermel); "A cidade e o teatro do dia e da noite" (convidada: Regina Favre); "A cidade e o teatro do amor e da guerra" (convidado: José Guilherme Magnani); "A cidade e o teatro da casa e da rua" (convidada: Maria Rita Kehl) e "A cidade e o

teatro dos deuses, da vida e da morte" (convidado: Vagner Gonçalves da Silva). As perguntas-provocações que guiaram os encontros em todos os temas foram: Existe teatro na vida cotidiana? A partir de que momento a vida cotidiana e seus ritos estabelecem um jogo que poderíamos chamar de teatral? Eles nascem como uma resposta à necessidade de sobrevivência? Como teatralizamos nossa vida em meio ao ecossistema da metrópole?

2009 – *Teatro vinho e pensamento*

O Ágora Teatro organizou uma série de encontros intitulados *Teatro, vinho e pensamento*, nos quais os artistas e os convidados sentados em volta de uma mesma mesa, dividindo pão e vinho, refletiram sobre dez perguntas ainda pertinentes: 1) O mundo contemporâneo pode ser reproduzido no teatro? 2) Qual a dimensão poética do ator? 3) O espectador cumpre um papel criativo? Qual a estética do público? 4) Na era da espetacularização das atividades humanas, qual o espaço e o sentido do espetáculo teatral? 5) O teatro ainda pode ser considerado um espaço de construção do conhecimento? 6) O distanciamento "brechtiano" e o espanto proposto por Heinner Muller, ainda possuem algum sentido na nossa era midiática? 7) Existe ainda espaço e sentido nos aspectos artesanais do teatro? 8) Como o conceito da menor grandeza pode estimular a estética teatral e gerar as poéticas do ator, da encenação, dos cenários, dos figurinos, da iluminação, etc.? 9) Na era da imagem há espaço para o ator narrador? 10) Como a busca da menor grandeza pode gerar prazer estético numa sociedade onde o mercado e o consumo são hegemônicos?

2006 - *Teatro paulistano século V*

O Ágora Teatro organizou este seminário para refletir coletivamente com outros grupos e debatedores convidados o teatro paulistano, na qual se identificam elos entre a produção paulistana contemporânea e a nossa história e também o teatro universal, por meio do diálogo entre as principais tendências estéticas que se desenvolvem hoje no teatro em São Paulo. Participaram de seis encontros os grupos: Teatro da Vertigem, Grupo XIX de Teatro, Fraternal Cia das Artes e Mala-

artes, Cia Estável de Teatro, Cemitério de Automóveis, Cia Os Sátyros, Cia Livre de Teatro, Cia São Jorge de Variedades, Cia Razões Inversas, Cia Teatro Balangan, Cia do Latão e Cia Folias D'Arte, e os pensadores que conduziram os debates: Beth Néspoli, Alexandre Mate, Sebastião Milaré, Valmir Santos, Johana Albuquerque e Iná Camargo Costa.

2001 - *Ágora livre dramaturgias* - Prêmio Shell 2001 (Categoria Especial)

O Ágora Teatro convidou doze dramaturgos – Fernando Bonassi, Izaías Almada, Marta Góes, Hugo Possolo, Alcides Nogueira, Naum Alves de Souza, Mário Bortolotto, Noemi Marinho, Fauzi Arap, Bosco Brasil, Luís Alberto de Abreu e Gianfrancesco Guarnieri – para que respondessem com textos teatrais a quatro questões formuladas pela curadoria que perpassaram o teatro no século XX. Os textos produzidos foram montados e apresentados semanalmente durante três meses, e discutidos com os debatedores convidados: Silvana Garcia, Chico de Assis, Fauzi Arap, Luis Alberto de Abreu, Aimar Labaki, Jefferson Del Rios, Sebastião Milaré, Francisco Medeiros, Gianni Ratto, Ilka Marinho Zanotto e Fernando Peixoto. Desse evento, surgiu o bem-sucedido *Novas diretrizes em tempo de paz*, de Bosco Brasil. Outras peças do mesmo ciclo são montadas na sede do Ágora no ano seguinte.

2000 - *Odisséia do teatro brasileiro*

O Ágora Teatro convidou dezessete expositores principais – diretores, autores, atores – para contar suas experiências profissionais da arte teatral, refletindo sobre ela e respondendo a perguntas do público presente. Os depoimentos aconteceram durante onze encontros, nos quais foram relatados episódios e reflexões em torno de uma história iniciada na ação modernizadora do TBC, nos anos 1950, até chegar ao momento da realização do seminário.

Além desses destaques, foram realizados vários outros seminários no Ágora Teatro entre eles: *Seminário Alberto Camus; Seminário Ágora Metrópolis XXI*" (debate e mostra dramaturgia); *Seminário Ágora Metrópolis XXI - O avesso do avesso* e o encontro *Usando o nome em vão.*

8.4.4. Ágora publicações

2002 – *Odisséia do teatro brasileiro*

Organizado por Silvana Garcia e editado pela editora SENAC São Paulo. Essa obra reúne os depoimentos de 17 integrantes do seminário realizado em 2000: Gianni Ratto, Fauzi Arap, Aimar Labaki, Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio de Carvalho, Fernando Peixoto, Enrique Diaz, Eduardo Tolentino de Araújo, Antônio Araújo, João das Neves, Aderbal Freire-Filho, Márcio Souza, Luiz Paulo Vasconcellos, Paulo Autran, José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal e Antunes Filho.

2006 – *Ágora livre dramaturgias* - Prêmio Shell 2001 (Categoria Especial)

Organizado por Celso Frateschi, essa obra reúne os textos dramáticos produzidos pelos dramaturgos convidados que participaram do seminário em 2001: Fernando Bonassi, Izaías Almada, Marta Góes, Hugo Possolo, Alcides Nogueira, Naum Alves de Souza, Mário Bortolotto, Noemi Marinho, Fauzi Arap, Bosco Brasil, Luis Alberto de Abreu e Gianfrancesco Guarnieri.

2009 – *Teatro paulistano século V*

Organizado pelo Ágora Teatro, essa obra reúne as transcrições das palestras e debates realizados com integrantes dos grupos: Teatro da Vertigem, Grupo XIX de Teatro, Fraternal Cia das Artes e Mala-artes, Cia Estável de Teatro, Cemitério de Automóveis, Cia Os Sátyros, Cia Livre de Teatro, Cia São Jorge de Variedades, Cia

Razões Inversas, Cia Teatro Balangan, Cia do Latão e Cia Folias D'Arte, e com os pensadores que conduziram os debates: Beth Néspoli, Alexandre Mate, Sebastião Milaré, Valmir Santos, Johana Albuquerque e Iná Camargo Costa, resultado do seminário de mesmo nome realizado em 2006.

2010 – *Usando o nome em vão*

Organizado pelo Ágora Teatro, com textos de Marilena Chauí, Marcos Nobre e Eugênio Bucci, a publicação apresenta uma discussão sobre a teatralização da política e despolitização do teatro.

8.4.5. Ágora formação

Além dos cursos regulares de iniciação, formação e aperfeiçoamento teatral, ministrados por professores como Celso Frateschi, Roberto Lage, Vivien Buckup, Elias Andreato, Rubens Rusche, Mônica Montenegro, Ângelo Brandini, entre outros, podemos destacar os seguintes projetos especiais do Ágora Formação:

2008 - Machadianas III

2007 - Machadianas II

2006 - Machadianas I

2000/2001 - Ágora Moleque

Coordenado por Celso Frateschi, o projeto trabalhou com crianças em situação de risco social do bairro do Bixiga, onde fica a sede do Ágora Teatro, ministrando gratuitamente oficinas de iniciação teatral e promovendo a socialização e o acesso à cultura à comunidade de baixa renda do entorno.