

Os clássicos, sua tradição e atualidade – uma imersão nas obras de Eugene O’Neill

POR ANDRÉ GAROLLI¹

COLABORAÇÃO DE MÔNICA GRANNO²

O que é contemporaneidade, atualidade, tradição e inovação? A primeira coisa que me vem é a dança, as mudanças que aconteceram nesta arte, o surgimento do coreógrafo quebrando com as regras impostas pelo classicismo, o aparecimento da dança moderna, que vai propor partituras e não mais seguir passos determinados. Também me remete ao pós-moderno na dança, a como o coreógrafo está diluído dentro do processo e a como a individualidade dos bailarinos determina o diferencial de cada espetáculo.

No teatro brasileiro, as mudanças começam a ocorrer com a vinda de Ziembinski e com a concepção de luz, cenário, figurino, de um diretor encenador, pois antes disso não tínhamos essa figura. Paulo Autran contava que os atores levavam as próprias roupas e copiavam uma coisa que viam aqui, outra ali. Com o surgimento do diretor, que pensa o espetáculo como um todo, como uma linguagem, o nosso teatro começa a mudar.

Julian Beck, Judith Malina e o Living Theatre trouxeram ao Brasil a *performance*, o teatro dança, o *happening*. Judith já é uma incitadora de ideias,

de pensamentos, não mais uma diretora que leva o ator/*performer*, com suas vivências, a criar uma partitura cênica. Mas isso se dá muito tempo depois das mudanças que ocorreram na dança.

No teatro, tudo chega muito atrasado. As artes plásticas são as pioneiras de linguagem, de mudança – o realismo, o naturalismo, o expressionismo. A música, de certa maneira, até acompanha essas mudanças sob o seu ponto de vista e a dança também, mas no teatro demora-se a inovar.

Pode-se dizer que nossos espectadores estão se habituando a obras com linguagens diferenciadas, como as dos dramaturgos Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugène Ionesco, entre outros, graças a festivais de teatro, como os da Cultura Inglesa, e a atores das telenovelas que levam essas obras ao grande público. Só assim poderemos inovar no teatro, mantendo contato com nosso espectador e formando um novo olhar sobre as artes cênicas.

Digo tudo isto para entender o que é esta leitura dos clássicos, sob o ponto de vista da tradição e da atualidade, como é lançar um olhar contemporâneo sobre uma obra clássica de teatro. Para tanto, tenho para indicar um diretor alemão, Thomas Ostermeier, que dirige espetáculos no Schaubühne, em Berlim, e pode ser visto no *YouTube*. Assisti a uma montagem proposta por Ostermeier de *Casa de Bonecas*, do Henrik Ibsen, que revela sua leitura contemporânea da obra. Na tão conhecida cena em que Nora dança, Ostermeier propõe o uso de uma espada do filme *Guerra nas Estrelas*, com que as crianças – os filhos de Nora – estão brincando. Essa dança começa estranha, esquisita e vai se tornando um

1. Diretor artístico da Cia. Triptal desde 1991. Seus mais recentes trabalhos como diretor são: *Memórias (não) Inventadas*, de Tennessee Williams; *Desilusão das Dez Horas*, de Alberto Guiraldelli; *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos; *As Moças*, de Isabel Camara; *Macaco Peludo*, de Eugene O’Neill; *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos.

2. Formada pela UNICAMP, dirige a Cia. do Ator Careca desde 2001 e é autora do livro *O Gesto Vocal – A Comunicação Vocal e Sua Gestualidade no Teatro Físico*, publicado pela Coleção Macunaíma no Palco (Perspectiva, 2015). É arte educadora no Teatro Escola Macunaíma desde 2000. Seus trabalhos mais recentes são: *Uma Questão de Tempo*, como diretora; e *Desilusão das Dez Horas*, como atriz.



Rumo a Cardiff (2006), da Cia. Tryptal.



PEPE RAMIREZ

Zona de Guerra (2006), da Cia. Triptal.



PEPE RAMIREZ

Zona de Guerra (2006), da Cia. Triptal.

ataque histórico, em um diálogo com as mulheres e as questões do histerismo relatadas no século XIX e com Freud e a mulher do século XX.

Já a minha trajetória como ator e diretor foi marcada pelo contato com textos considerados clássicos em nosso repertório teatral. Em 2003, iniciei, com a minha companhia de teatro, a Cia. Triptal, uma grande imersão na obra de Eugene O'Neill, que resultou no projeto Homens ao Mar. Fundamentalmente, as peças com as quais trabalhamos e que fazem parte do chamado Ciclo do Marítimo de O'Neill³ baseiam-se em experiências reais vivenciadas pelo autor ainda muito jovem, no período em que se alistou na Marinha Mercante e percorreu a América Central e do Sul e o Sul da África em situações de trabalho e de convivência muito próximas às que viria a retratar em suas peças.

De todas as peças que escreveu na fase inicial de sua carreira, O'Neill considerava as quatro integrantes do Ciclo do Marítimo as mais bem acabadas. Excetuando-se o fato de apresentarem personagens que integram a tripulação de um cargueiro britânico, as peças são consideradas independentes e, mesmo quando tomadas como ciclo, nunca se chegou a fixar uma ordem rígida em que devessem ser apresentadas. A encenação deste grupo de peças pela Cia. Triptal, sob minha direção, representou a primeira montagem brasileira profissional delas. Eugene O'Neill já era conhecido no Brasil de longa data, mas pouco se sabia a respeito desses textos, exceto o fato de

tratarem da vida marítima e de terem sido escritos na primeira fase da carreira do autor.

A representação de proletários, marujos e estivadores – todos desprovidos de qualquer outro bem que não sua própria força de trabalho – assinala, na escolha temática de Eugene O'Neill, um encaminhamento voluntário em uma direção contrária à do drama tradicional, baseado nos conflitos pessoais de personagens – agentes individualizadas. É o coletivo de trabalho dos homens do mar o verdadeiro protagonista e O'Neill não necessita introduzir vilões ou heróis para fazer emergir, do material representado, o fato de que é ao sistema instituído de vida e de distribuição social da riqueza que se deve imputar a opressão e a ausência de dignidade humana ali representadas.

O material ficcional de Eugene O'Neill nesse conjunto de peças nos faz pensar, em várias passagens, sobre aspectos dos trabalhos de Joseph Conrad e de Jack London. A composição cênica das personagens nas montagens, por outro lado, insinua sugestivamente, entre a fumaça e a penumbra do porão, ou entre a violência do mar e do vento batendo no convés sob a tempestade, figuras que nos evocam algumas das imagens de noticiários e jornais contemporâneos com trabalhadores expropriados de direitos e de perspectivas. A força simbólica do mar que os subjuga é tão imperiosa quanto o poder do sistema econômico que se nutre de sua força de trabalho sem lhes dar margem a escolhas ou perspectivas sobre seu próprio futuro.

Quando penso na tradição e atualidade desse projeto, posso dizer que, além dos paralelos que podemos fazer do trabalho desses homens e da opressão desse sistema com os nossos problemas políticos atuais, o processo, o estudo e a criação desse projeto foram o que posso chamar

3. As peças do assim chamado Ciclo Marítimo, do norte-americano Eugene O'Neill, escritas entre 1914 e 1917, são: *Rumo a Cardiff* (Bound East for Cardiff); *Zona de Guerra* (In the Zone); *Luar sobre o Caribe* (Moon of the Caribees); e *A Longa Viagem de Volta Pra Casa* (The Long Voyage Home). Tais textos integraram o projeto Homens ao Mar, da Cia. Triptal, e foram dirigidos por André Garolli. *Zona de Guerra* ganhou o Prêmio APCA – Melhor Espetáculo Teatral de 2006 e *Rumo a Cardiff* recebeu três indicações ao Prêmio Shell de 2006.

de mais atual e contemporâneo. Levei aos atores estudos de formação dos mais variados, para que criassem seu próprio repertório, como circo, trabalho vocal, canto, treinamento militar, balé clássico, tempo rítmico. Pois acredito que esse seja o ponto principal do teatro na atualidade, do ator completo, que canta, dança, interpreta, que possui ferramentas, das mais variadas, para se colocar em cena e desenvolver a sua percepção do espetáculo teatral.

Por outro ponto de vista, posso dizer que os pilares desta investigação incorreram em uma pesquisa de manifestações cênicas diferenciadas: 1 – o instrumental corpo e voz do ator; 2 – as potências rítmicas da máquina de atadores; 3 – a busca por direções e vetores geradores de focos interpretativos; 4 – a clareza das marcações dramáticas das cenas, como percurso e guia para ações físicas e vocais; 5 – perspectivas imagéticas da cena, em desenhos diferenciados do corpo coletivo de atores.

Ao longo do processo de montagem destes espetáculos, procuramos estabelecer uma práxis que estivesse intimamente ligada às ambições artísticas dos atuais integrantes da Cia. Triptal. Em 2008, um total de 142 pessoas estiveram envolvidas com esse projeto, entre atores, equipe criativa, técnica e produção; para além deste número, há outras pessoas que, indiretamente, fizeram parte do cotidiano de nossas atuações, seja nos ambientes de ensaio como, também, nos teatros e locais de apresentação.

Uma das premissas de nossa linguagem é a de que o ator está para a cena como uma engrenagem para sua máquina: ele age de acordo com medidas de tempo e espaço. A organização dessas ações constitui-se pela necessidade de se contar uma história. Para tanto, o cuidado na montagem desse sistema de encaixes e as opções de como os atores devem se relacionar é

de tamanha importância. No enquadramento da cena, tudo significa, portanto, qualquer desajuste ou mudança pode desviar o curso da produção (neste nosso caso, o de sentidos, imagens, ideias etc.). As combinações são inúmeras e a função do ator é justamente a de gerar conexões. A história passa a ser contada quando o atrito entre cada uma das engrenagens põe a máquina em movimento. É nessa interação entre as partes que o ator passa a existir cenicamente como personagem, agindo sempre em relação a algo ou alguém, nunca isoladamente.

Mas esse processo todo não se finda na mecanicidade funcional da feitura de um sistema. É necessário algo a mais para se contar uma história. Da ordem emergem campos simbólicos e da organização concreta das coisas (espaço, objetos, estímulos materiais para a criação) revela-se a matéria estritamente humana. E é na linguagem realista que todo esse material se decanta. Sua potência está na reunião de duas forças: Verdade Cênica e sua sintaxe correspondente. Ela porta essa necessidade de fazer da ilusão uma rede muito bem tramada. O ator escolhe, elabora e ordena suas ações com esse cuidado e, portanto, toma para si o papel de um engenheiro que, ao mesmo tempo, é construtor e habitante do espaço e do tempo que erige.

Hoje, se estivesse em um processo de montagem de *Romeu e Julieta*, a meu ver, a contemporaneidade se encontra na figura do príncipe, pois ele é o estado. Mesmo só aparecendo três vezes durante a peça, ele estabelece as premissas que devem ser seguidas. Se os protagonistas querem viver naquela sociedade, eles não podem casar, pois há uma ordem, e se querem subverter a ordem, serão punidos. Buscaria um paralelo, para nós, com o casamento, pois acredito que não precisamos



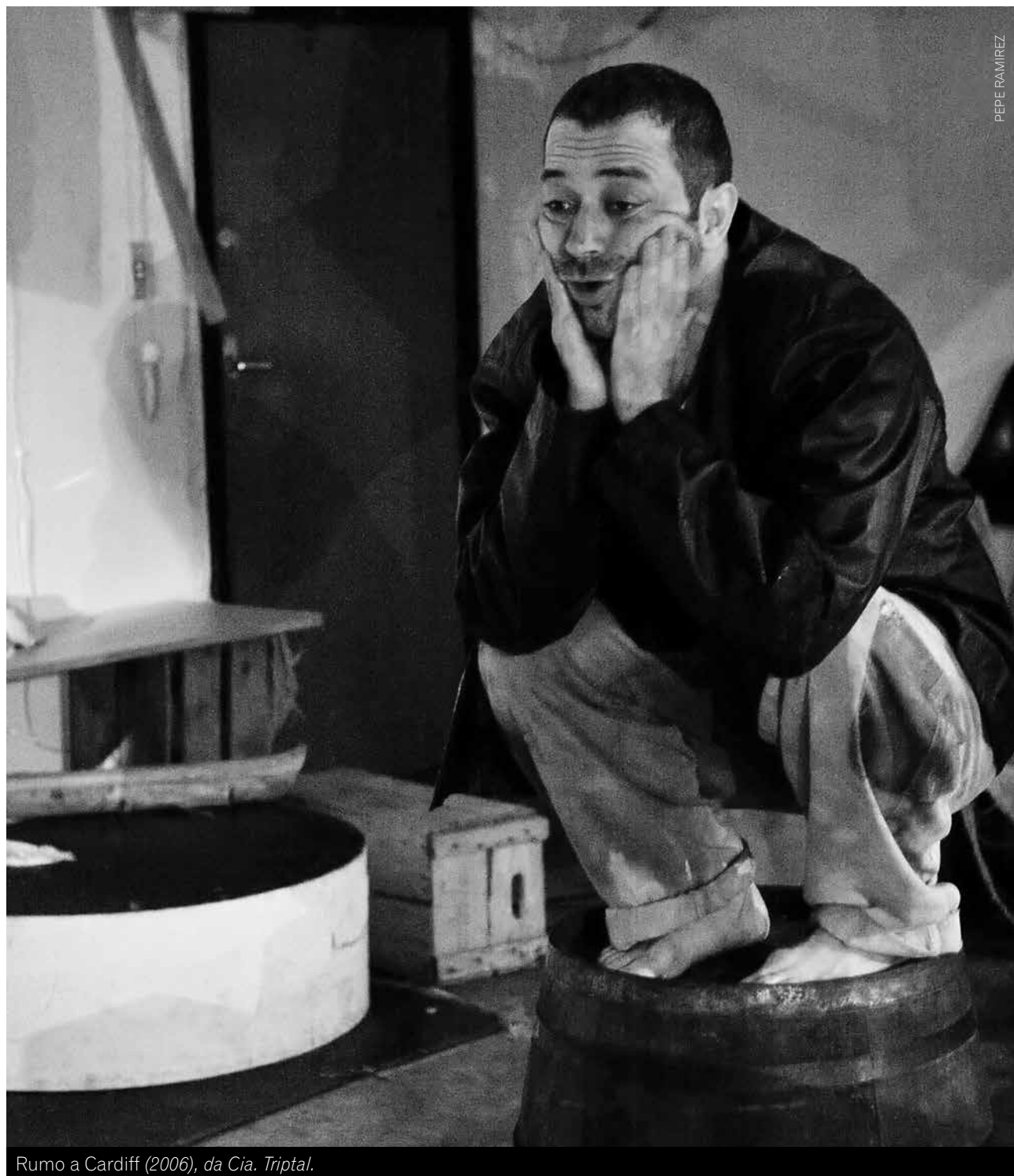
PEPE RAMÍREZ

Macaco Peludo (2012), da Cia. Triptal.



PEPE RAMÍREZ

Macaco Peludo (2012), da Cia. Triptal.



PEPE RAMIREZ

Rumo a Cardiff (2006), da Cia. Triptal.

mais dessa força da religião para subverter o Estado, pois Julieta não é uma reformista, mas sim uma revolucionária.

Sob este mesmo ponto de vista, se estivesse dirigindo *Hamlet*, meu olhar seria para Laertes, pois esta personagem dialoga com o contemporâneo. Podemos fazer uma leitura freudiana de *Hamlet* ou mais sensual, como fez José Celso Martinez Corrêa. Mas, para mim, Laertes é a personagem que mais dialoga com a atualidade, pois ele chega confuso de tantas informações que recebeu “via *WhatsApp*” e não consegue ter um discernimento, saber o que é verdade.

Em Shakespeare podemos traçar vários paralelos entre o clássico, a tradição e a atualidade. *Ricardo III* é uma peça especial para se montar em períodos em que se discute a usurpação do poder e, assim como *Eduardo II* de Christopher Marlowe, discutir a legalidade de um *impeachment*.

Uma das questões mais importantes, para mim, é ver teatro, assistir a bons espetáculos e buscar essa reflexão: qual o Super Objetivo do grupo? Qual será a discussão, a reflexão que a montagem me fará ter? Pois para não ser um “teatro morto”, como diz Peter Brook, nossos espetáculos precisam dialogar com o presente. ■

Impulsos reacionários ou presentificação da merda? Dos clássicos e das classes

POR MATHEUS COSMO¹

àquele mesmo Douglas.

Na realidade, um teatro só é profundamente condenável moral e politicamente quando é inofensivo. Quando não causa dor. Quando nos satisfaz como pessoas cultivadas. Pois essa “cultura” é a que quer esquecer a catástrofe na qual quase todos os corpos desse mundo se encontram objetivamente. Cabe à arte assumir o

risco de fazer algo nos tocar – de forma dolorosa, embaraçosa, assustadora, perturbadora – algo esquecido, desmentido, que não emergiu na superfície da consciência.

Hans-Thies Lehmann

É conhecido o fato de que Peças Clássicas: Diálogo Entre Tradição e Atualidade foi o tema proposto para a Mostra ocorrida no primeiro semestre de 2016. É certo que cada processo de criação formulou suas próprias questões e encontrou respostas possíveis às indagações de cada um dos participantes. Entretanto, não são as respostas que aqui encontram uma devida ressonância, mas as perguntas. Passada a Mostra, muitas são as questões que ainda devem ser respondidas – ou, ao menos, que não podem

1. Bacharel em Letras, com habilitação em Português e Linguística, pela FFLCH/USP. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, sob orientação da Profa. Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi. Seus projetos de pesquisa, tanto o de Iniciação Científica, desenvolvido entre agosto de 2014 e dezembro de 2015, com orientação da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, como o de Mestrado, em execução, obtiveram financiamento da FAPESP.