

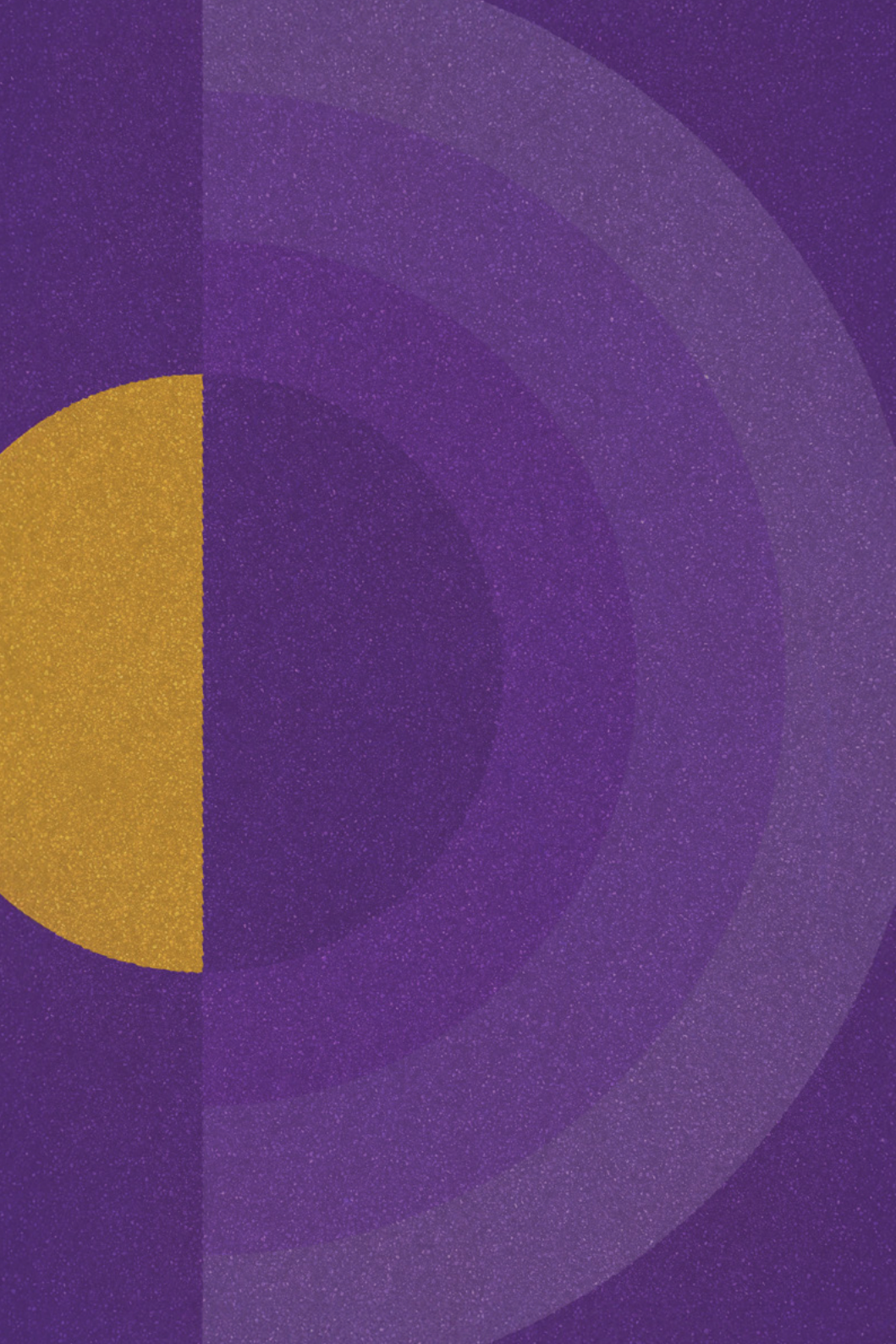
TEXTOS PARA A CENA
teatro do pequenoGesto

Denis Guénoun

CARTA AO DIRETOR DO TEATRO

Tradução

Fátima Saadi



Denis Guénoun

CARTA AO DIRETOR DO TEATRO

Tradução

Fátima Saadi

Ficha Técnica

2026 © Denis Guénoun

2026 © tradução Fátima Saadi

Revisão técnica da tradução
Cyril Desclés

Editora responsável
Fátima Saadi

Conselho editorial
Ana Kfourí
Angela Leite Lopes
Antonio Guedes
Edécio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres

Capa, projeto gráfico e
editoração eletrônica
Mayara Závoli

ISBN 978-65-89727-16-3

Edições Virtuais Pequeno Gesto
www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Lumos Assessoria Editorial

G927

Guénoun, Denis, 1946-.

Carta ao diretor do teatro / Denis Guénoun ; tradução
Fátima Saadi. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Teatro do
Pequeno Gesto, 2026.

114 p. ; 21 cm.

Inclui referências.

“Tradução de: Lettre au directeur du théâtre”

ISBN 978-65-89727-16-3

1. Teatro – Filosofia. 2. Teatro – Aspectos políticos.
I. Saadi, Fátima. II. Título.

CDD23: 792.01

F-0409261

Bibliotecária: Priscila Pena Machado – CRB-7/6971

SU- MÁ- RIO

06	Prefácio
10	Carta ao diretor do teatro
11	1
22	2
41	3
68	4
98	5

The background features a solid mustard yellow color. On the left side, there is a vertical stripe of a lighter, cream-colored paper texture. Overlapping the right side of this stripe are several concentric, semi-transparent circles in various shades of brown and tan, creating a layered, organic effect.

PRE FÁ CIO

A história desta peça – porque é uma peça – é muito singular.

Começa como é contado no início do texto. Nos primeiros anos da década de 90 do século passado, meu amigo Dominique Lardenois, então codiretor do teatro de Feyzin, na região do Ródano, me encomendou um texto para a cena, que contivesse uma reflexão sobre o teatro. O modelo era o brilhante diálogo de Brecht intitulado *A compra do latão*.¹ A ideia me agradou e comecei o trabalho. Depois de algumas tentativas infrutíferas, tive que admitir que não ia conseguir. E me pareceu honesto escrever para ele uma carta, pessoal, explicando as razões da interrupção. Carta detalhada, para que ele não achasse que era descaso ou falta de interesse. Porém, assim que comecei a redigi-la, ficou evidente que o texto que eu estava dirigindo a ele era exatamente o que eu tinha que escrever para a cena. E o redigi de um jato. Sem me importar com sua forma aparentemente não teatral: uma longa prática havia me ensinado a procurar teatro nos materiais menos convencionais – como também nas peças mais bem construídas. E, desde o início, tive certeza de que ele tinha que ser escrito em versos, de tal modo eu estava convencido de que a versificação, ainda que livre, constituía o corpo da escrita de teatro.²

Algumas semanas depois, mandei o resultado para ele, que ficou atônito e não viu como encenar uma coisa daquelas. Nossa amizade não foi afetada por isso: continua viva e profunda trinta anos depois. Dei, então, o poema a dois amigos próximos, para

1 Que, salvo engano, não se destinava ao palco, mas havia sido escrito sob forma de diálogo.

2 O que não nega, de modo algum, a importância que a prosa pode assumir como forma poética. Cf. meu texto *Théâtre et poésie – Propositions*. In: *Du sens*. Paris: Manucius, 2023, p. 157 e seg.

que o lessem. Ambos tiveram uma reação imediata, o que determinou o destino inesperado destas páginas.

O primeiro (talvez não em ordem cronológica, não me lembro mais) era o encenador Hervé Loichemol, que eu sabia que acompanhava meus trabalhos. Instalado nos arredores (franceses) de Genebra, ele logo me disse que queria montar o texto. E montou.³ O espetáculo era muito bonito, interpretado com brio por três talentosos atores.⁴ A peça foi montada em Ferney-Voltaire e também em Chartreuse de Villeneuve, no Festival de Avignon de 1997, além de ter feito uma turnê, com bastante sucesso.

O segundo amigo a quem entreguei o material foi Jean-Claude Grosse, diretor da editora Les Cahiers de l'Égaré, nos arredores de Toulon. Seu entusiasmo imediato o levou a logo publicar o texto.⁵ Nos meses seguintes, ele o editou em um simpático livrinho que causou dois efeitos bem surpreendentes. Por um lado, alguns dias depois da publicação, o jornal *Le Monde* decidiu dedicar-lhe uma

3 E não foi a última vez que algo do tipo aconteceu. Tempos depois, Jean-Louis Martinelli, diretor do Théâtre National de Strasbourg, me encomendou algo sobre o tema “norte-sul”. Escrevi a peça *Scène*, que Martinelli não quis montar. Hervé Loichemol, mais uma vez, assumiu a tarefa. Mas ele também me encomendou e encenou as peças *Ruth éveillée* e *Le Citoyen*. Sou muito grato a ele e não só por isso. No site <https://denisguenoun.org>, na aba *Pièces*, é possível encontrar o texto integral de *Scène* e de *Ruth éveillée*, assim como informações sobre *Le Citoyen* (edições Les Solitaires intempestifs, 2012).

4 Anne Durand, Patrick Le Mauff, Juan Antonio Crespillo. Porque, talvez isso fique claro à leitura, o texto não foi concebido como um monólogo – as aparências enganam.

5 Em março de 1996.

crítica vigorosa e consistente.⁶ É preciso lembrar que, nessa época, Les Cahiers de l'Égaré era uma editora minúscula, artesanal, recém-inaugurada e com uma distribuição muito limitada. O fato de ter merecido várias colunas num jornal como *Le Monde* tornou o editor bastante conhecido e as vendas aumentaram muito, o que o levou a fazer várias tiragens do livro, que deslanchou um grande interesse entre profissionais de teatro, estudantes e professores universitários dedicados aos estudos teatrais. E assim a *Carta ao diretor do teatro* se tornou, rapidamente, um texto bastante lido, discutido e apresentado ao público.⁷

Sou muito grato a todas essas pessoas, próximas ou não, por terem contribuído para a repercussão destas linhas, no palco ou por escrito. Agradeço também à tradutora e amiga Fátima Saadi pela edição brasileira.

Como Jean-Claude Grosse suspendeu a distribuição de suas edições nas livrarias, pareceu-me oportuno, com a sua anuência, colocar o texto à disposição, para download gratuito, no meu site <https://denisguenoun.org/textesdetheatre/>

Janeiro de 2025

6 Olivier Schmitt, Lettre iconoclaste aux gens de théâtre [Carta iconoclasta às pessoas de teatro], Paris, *Le Monde*, 7 juin 1996.

7 Foram feitas várias leituras públicas do texto, muitas vezes sem o meu conhecimento. A recordação da série de leituras realizada por Gabriel Monnet em uma pequena turnê pelas cidadezinhas do Languedoc me causou uma emoção muito especial. Eu só o conhecia de vista e ele nada me falou a respeito.

**CARTA
AO
DIRE
TOR
DO
TEATRO**

Meu amigo,
você me pediu algo escrito.
Um texto, bom de representar.
Você já tinha o título: *Lições de teatro*. Peça um pouco especial:
escrita para atores, mas também
para instruir.
Palavra pronunciada *sobre o teatro*,¹ nos dois sentidos:
o antigo, que diz: sobre o palco,
e o atual, quando o teatro é a questão debatida.
Aceitei, animado.
Por quê? Para refazer *A compra do latão*
– texto noturno com o frescor da aurora
no qual Brecht põe em cena o seu pensamento.

1 Em francês, *théâtre*, que, originalmente, abarcava dois significados: palco e edifício teatral. O dicionário Petit Robert assinala o uso do termo no sentido de palco a partir de 1616 e exemplifica com trechos de Voltaire e Victor Hugo, permitindo supor que até pelo menos o fim do século XIX esse uso era claramente reconhecido. (Esta e todas as demais notas são da tradutora.)

Ele não foi o primeiro:

Diderot tinha dramatizado o seu *Paradoxo*,

Platão já dialogava suas ideias;

o desejo

de pensar no palco

é tão antigo quanto o teatro.

Aristófanes anima uma comédia inteira

por um debate sobre os Trágicos.

(Ele sabia fazer tudo, tudo

até uma comédia sobre filósofos,

reacionária, crapulosa, difamando Sócrates, mas, ainda assim,

muito teatral, tendo a filosofia por tema.)

Fui conquistado. Já me via nesse cortejo,

depois de Aristófanes, Diderot, Brecht, lançando ao palco meus axiomas.

Mas por que você me fez essa proposta? Por que esse estranho convite?

Imaginei duas razões.

Por um lado, eu tinha escrito um livrinho, sobre essas coisas,

que agradou a você. Você viu nele alguns traços da nossa história,

do nosso tempo, das questões que foram nossas

e continuam pendentes.

Por outro lado, sobretudo,

depois de um ano de administração desse belo edifício
do qual você agora é o gestor, você pensou que era chegada a hora
de pensar

Sobre o teatro: quer dizer, primeiramente,
examinar o que você faz, o que nós fizemos, todos,
pensamento que hoje se tornou

crucial,

porque os teatros não podem perpetuar a vida despreocupada
que levavam

sem pensamento

porque será necessário pensamento para que os teatros
perdurem,

sem um pouco de pensamento os teatros estão fritos,

não sei se você pensou em termos tão crus, patéticos, ou se quis
simplesmente afastar um incômodo, uma necessidade, mas seu
pedido dizia:

é preciso pensar, meu amigo, pensar agora, pensar junto,

e colocar essa ocupação

bem no centro

de nossos belos teatros

Em segundo lugar, você dizia também outra coisa:

que esses pensamentos devem ser colocados *em cena*,

que os colóquios já não bastam, porque neles se conversa
sempre

entre comparsas,

e que daqui para a frente é preciso se reunir *diante do público*,
sob seus olhos, sob seu controle,

porque, afinal, é dele que se trata,

porque é ele o mais entendido nesse negócio,

porque, no fim, é ele quem decide,

tudo,

e, por isso, é preciso convocar o pensamento a se mostrar, firme, sobre o palco, a se expor, ingenuamente, sem rodeios,

nu.

Que ideia generosa, meu amigo, que belo pensamento o seu.

Eu tinha também outra razão para responder a você. Na verdade, várias, um monte,

– mas uma em especial.

Hoje, eu banco o filósofo.

Sou, eu também, um velho amigo do teatro

reciclado como filosofia.

Como Diderot, como Platão, que se queriam dramaturgos

e fugiram, reencenando mais tarde seus sonhos cênicos num teatro de pensamentos.

(Que medo eu tenho, como eles, de ter perdido alguma coisa. E menos bem, poxa. Eles deram o fora do teatro mais rápido que eu, que vivi muito tempo sobre os palcos. Meu consolo é ter suado a camisa: eu atuei, minha senhora, eu passei pelos palcos. E era bom, ah, como era bom. Às vezes acho que essa parte da minha vida foi a mais linda, a mais clara, nem sei, será que um dia vou saber? mais adiante, nunca? Ele saberá, talvez, por mim, aquele que vai fazer as nossas

contas. Mas como me alegro por ter me lançado ao palco, cantado, chorado. Quantas horas de prazer, de pavor, de febre)

Pois bem, o teatro coloca à filosofia

uma bela questão.

Ele pergunta: diga, filosofia,

you é capaz de se expor?

you se mostraria diante de todos os olhares?

you que supõe que o seu negócio é abstrato,

puro, apenas de inteligência,

you conseguiria se manifestar

fora,

diante de todos os olhos?

Afinal, filosofia, you é capaz de subir ao palco?

– A filosofia deixa a resposta em suspenso, desconcertada.

Por quê? Porque para ela essa questão não é acidental.

Essa questão

está no coração de tudo o que a move.

Porque uma ideia, abstrata, pura,

não é nada

se ela não se mostrar.

É Hegel quem afirma com mais força:

a força da ideia é a força de sair de si.

Uma ideia não é uma ideia,

por mais inteligível que a consideremos,

senão quando se apresenta,
se abre, se entrega ao olhar e se oferece à apreensão.
Em resumo, a dignidade da ideia é sua exibição.
A palavra *ideia* diz isso, veja só,
ela significa visível, que atrai o olhar
– tem a mesma raiz que ídolo.
Em resumo, o pensamento nada tem a fazer
sozinho em seu abrigo
de pureza pensável.
Acrescente
os que negam
que tal coisa sequer exista:
que haja inteligência
pura, ideias,
realidades ideais. Acrescente
aqueles para quem o entendimento puro não é nada,
além de miragem, quimera
– e que, portanto, não compreendem o pensamento
a não ser como ato de mostração.
Nos dois casos,
você pode imaginar como a filosofia olha
essa coisa impensável que é uma cena:
esse lugar de exibição vazio,
esse lugar de nada a não ser

aquilo que virá se fazer ver.
Nesse sentido, uma cena
é, digamos,
quase um lugar de pensamento,
sob sua forma mais desenvolta,
mais desentranhada:
lugar onde uma coisa,
seja ela qual for,
pode vir se expor,
livrar-se de suas sombras,
quer dizer, se pensar, afinal.
A cena, você sabe,
é um lugar de eleição para a filosofia.
Mais que a cátedra do professor, mais que a página do livro.
A cena é o lugar da prova
filosófica por excelência:
prova daquilo que deve sair de si para se dar a ver.
É, portanto, um belo desafio
convidar a filosofia a se escrever para o palco.
É uma proposta bem sedutora, bem filosófica
essa que você, meu amigo, me fez.

Aceitei, entusiasmado.
Exceto por um ponto.

Não aceitei o título.

Você queria *Lições de teatro*,

e isso,

não, não dá.

Primeiro, eu sou mesmo professor

e é preciso modéstia,

um professor dá lições para os seus alunos,

não para todo mundo.

Mas não posso admitir esse título

por uma outra razão, mais profunda.

Eu não tenho, veja você,

lições a dar a ninguém.

A lição exigiria que eu ensinasse

aquilo cujo saber eu detenho

– como indicação ao menos, como título

porque Deleuze diz uma coisa muito bonita:

a gente nunca ensina o que sabe,

só ensina aquilo que a gente procura –

mas *Lições*, esse título!

Ficaria parecendo que alguém

aqui sabe

o que é o teatro, como se deve fazê-lo,

e vai transmitir

essa ciência

magistralmente. Não posso deslizar aí para dentro:
eu não sei nada sobre o teatro,
meu amigo, como você verá.
Sei muito pouco sobre todas as coisas,
mas sobre o teatro, então, para falar como o arquifilósofo,
o ínfimo grãozinho que eu sei
é, na verdade, que eu não sei nada,
nada de nada, eu ignoro tudo.
Não que eu não tenha
adquirido os truques práticos,
as receitas, os hábitos.
Admito, disponho de alguns, artesanais, adequados.
Mas você vai aprendê-los às próprias custas, meu amigo,
é bem mais radical aquilo que me escapa.
Alguma coisa do coração do teatro, que foge
entre meus dedos e diante dos meus olhos,
e se revela, para mim, daqui por diante,
essencialmente inapreensível.
Não posso dar
nenhuma *Lição*, reafirmo.
Eu entendo por que essa palavra lhe agrada:
você quer que a gente retome
o aprendizado,
que a gente vá à escola

da sabedoria, do saber imponderado que arma os poetas,
e os atores.

Você quer que o teatro instrua,
que se acabe de vez com esses transportes
românticos, antiquados, imorais,
e pobres. Que nos eximam
da emoção, da efusão, dos sortilégios. Que seja declarado
a respeito do drama, da atuação, das cenas,
o pensamento que é preciso ler,
o sentido que é preciso ouvir. Eu entendo, eu entendo.
E aprovo.

Mas *Lição*, pra mim não dá.

Eu resisto, eu não abro mão.

Se você fizer questão, vai ter que procurar
alguém mais pretensioso do que eu.

Aceitei. A proposta me tornou ágil. O ar
leve, a cidade risonha, as ruas bonitas. E no entanto
vou desapontar você agora.

Como tudo o que acontece é surpreendente!

Não vou mandar uma peça.

Nem personagens, nem diálogos. Apenas esta carta
longa, entoada, repetida.

Uma carta também é um diálogo, mas

Eu lamento, pode acreditar. Tentei.

Fiz, refiz, muitas vezes. É o seguinte:

você não terá *A compra do latão*, e

(como posso dizer?)

curiosamente:

por fidelidade, pelo mais estrito respeito, porque sou grato

pelo seu bonito pedido. É difícil.

Eu sei, eu mesmo ainda não compreendi bem.

Mas minha convicção é arraigada, a desgraçada me pegou e não me largou mais.

Visto que é hora, e que por meio da carta estamos os dois frente a frente

é preciso que eu tente me explicar, pode ser?,

escute. Vou tentar dizer por quê.

É que, veja, o teatro,
na minha opinião, resulta da combinação imprevisível
de dois elementos estranhos um ao outro
unidos, no entanto, por um laço tão íntimo que a gente esquece
de olhá-los em separado para compreendê-los.

O primeiro desses elementos

é um certo modo de mostrar. (É só o primeiro, não se esqueça, vou me demorar um pouco nele, mas é apenas o primeiro.)

É possível mostrar de várias maneiras. Eu escolhi duas, opostas. Está me acompanhando? Pode-se mostrar, primeiro, o que é. Pego uma pedra, mostro. É isso: ela se apresenta compacta, opaca como é próprio do estar-aí dela. Você a vê: eu a mostro a você. Acreditei muito tempo que o teatro era basicamente isso. O modo pelo qual uma coisa pode ser posta, disposta diante do olhar. Seu aparecer, digamos assim. Mas na medida em que ela é submetida ao olhar, mostrada. Porque uma coisa pode me aparecer, sem ser designada: uma flor que eu descubro por acaso durante um passeio não me é mostrada por ninguém e, contudo, aparece para mim. A teatralidade de uma coisa seria essa maneira muito crua de existir diante dos olhos a partir do momento em que é mostrada. A pedra pode passar despercebida; fora do foco de atenção, ela não é teatral. Se eu a mostro a você, ela se transforma em uma pedra de teatro. Por exemplo: eu a

ilumino. Ou eu a levanto lentamente com um dos braços para levá-la até você. Ou eu a coloco no centro do palco, depois desapareço, ponho música. Teatralidade da pedra.

Mas tenho agora duas objeções que dificultam ver teatro nisso. Primeiro, se eu só mostrar pedras, coisas,

do teatro propriamente dito haverá muito pouco. O teatro

requer atores, ação. E palavras:

atores que se movimentam fazem dança, mímica,

não ainda teatro. Vamos tomar a coisa

em sua acepção corrente:

no teatro, os atores falam. Logo,

minha pedra teatral é um limite, um paradoxo.

(Por que esse exemplo guarda em si algo de verdadeiro, um pouco de teatro, apesar de tudo?)

Outra objeção (é a mesma, mas em posição inversa):

mostrar meramente as coisas não pertence exatamente ao teatro. É mais

uma arte considerada plástica, uma arte de exposição.

A pedra (mesmo iluminada e com fundo musical),

está sendo exposta, esse é o termo.

Claro, tem aí um pouco de teatro, bruto, elementar,

mas seria falso afirmar que o teatro já esteja inteiro aí,

nessa mostração da pedra.

É que existe outro modo de mostrar que se opõe ao anterior. Ele consiste em mostrar *o que não existe*. Por exemplo: Próspero, Ariel, Oberon. Seres que não existem. Seres de sonho, de fantasia.

Pois bem, eu os mostro. O espectro do morto, o fantasma paterno. A assombração, as feiticeiras. Os pássaros que falam, ou as Rãs. Ou as Nuvens, tagarelas. Ésquilo e Eurípides nos infernos debatendo a Tragédia. Isso não existe. Eu é que mostro.

Mas, diz você, é pouco teatro. Ele mostra na verdade coisas que existem. Certo. Sejam os mais precisos: o que é mostrado no teatro, é, na verdade, o que não existe, mas eu acrescento:

não existe na medida em que não está *aí*.

O que é mostrado no teatro não está *aí*. O Senado de Roma não está *aí* – eu o mostro. Júlio César. O homem que voa. Os deuses, os heróis, o instante da morte que comove, o amor, a dor e as lágrimas, todas essas coisas não estão *aí*, no momento em que eu as mostro,

logo, eu as mostro na sua ausência, na sua falta de ser. *Aí* está Berenice que vem entrando. *Aí* está Hécuba que chora. *Aí* está a mãe que, com a boca muito aberta, lança um longo grito silencioso. Teatro da falta, da existência pouca. Teatro do não-estar-*aí*.

Mas aqui eu faço mais uma objeção.

Mostrar o que não está *aí* tem um nome

é: imitar. Quando eu imito

eu mostro um ser que eu não sou

e que portanto não está aqui,

visto que sou eu que estou aqui

e que mostro. A palavra: “imitar” não expressa bem,

não o suficiente, o que o teatro faz.

Porque imitar o que não está *aí*, a pintura, o desenho e outros modos de criar imagens também conseguem. Uma imagem é isso, exatamente: imitação do que não existe,

do que carece de ser

ali onde a imagem se encontra. A coisa pode estar muito próxima, mas ali onde está a imagem, a imitação, a coisa imitada não está. Em 1940, quando meu irmão nasceu, meu irmão mais velho, o pai dele, meu pai, estava preso. Muito longe, no Oriente Médio, por questões políticas. Meu pai era comunista, como você sabe. Ele não conheceu o filho – o primogênito – logo que o menino nasceu. Ele queria fotos, pedia sempre. Quando o bebê fez seis meses, minha mãe mandou uma, linda. Aí meu pai se dedicou a ampliá-la, copiando à mão livre. Então: meu pai imitava, do modo mais exato possível, o pequeno rosto do meu irmão mais velho, porque meu irmão não estava lá. E não era teatro. O teatro imita, não há dúvida. Ele simula grandes e pequenos ausentes. É, aliás, por isso que ele ama tanto as palavras: as palavras servem para designar o que falta. Há poucas palavras para o que está aí: as palavras *aqui*, *ali*, *isto*, e mais algumas outras. Mas há uma infinidade de palavras para dizer o que nos falta: meu pai, que já morreu, as altas montanhas onde a lua se debruça, o calor violento das noites de Beirute, o comunismo, a fraternidade entre os homens da terra inteira. As palavras não são, pois, o que é próprio do teatro: a poesia também as apresenta, segundo um outro uso. Então, o que o teatro faz que só ele sabe fazer?

Levanto uma hipótese. Vamos partir de um exemplo. Eu mostro, no teatro,

o leito onde Julieta recebe Romeu. E,

por outro lado,

faço uma imagem disso. Qual a diferença?

A diferença não está no âmbito da falta: tanto na imagem, como na cena, os dois amantes, na verdade, estão ausentes.

Mas, no âmbito da presença, se manifesta uma distância. Olhe. Na imagem, em seu ser físico, os dois adolescentes, o leito estão

ausentes: o que há são pigmentos, tela, se for uma pintura; carvão, grafite, papel, se for um desenho. Não há cama, não há adolescente algum na imagem. Em cena, é mais complicado. Uma cama está ali. Ou pode estar. Uma cama de verdade, se você assim o desejar. Ali estão abraçados os dois jovens. Se você determinar, eles estarão nus, e ficaremos tocados, perturbados pela nudez deles, que está ali. Romeu não está ali, nem Julieta. Nem o leito, o leito de Verona. Mas alguma coisa está ali e nos afeta por sua presença imediata, como a pedra de há pouco, e nos afeta como se estivesse ali, diante de nossos olhos, em pessoa, textura do lençol com suas dobras, caído, amassado sob a luz, pele humana onde um corpo respira.

Então poderíamos dizer: o teatro mostra a ausência

no corpo concreto do que está ali.

O teatro mostra o que não está ali

no que está ali, enquanto está ali. Ele precisa que a pedra, iluminada, o leito, o rosto, o grão da voz vibrem em sua existência, aqui, diante de nós, assumida, presente, para acenar em direção ao ser que falta, que está longe e nos faz falta. *Teatro* é o ser que falta, mostrado

no coração,

no corpo

do que está ali. E é essa a razão pela qual Platão, Rousseau veem nele um perigo tão imenso, tanta vertigem.

Em cena,

o ser do que está ali,

como está ali, em sua existência plena,

está escavado pelo vazio do que falta, do que está longe e é imitado. É intolerável: o ser do que é perde todas as marcas,

relativas à sua ligação consigo próprio,

sua homogeneidade, a identidade de sua essência, a propriedade de seu ser-em-si.

Esse é o primeiro elemento. Ele é um pouco enigmático.

O segundo, como eu disse, está ligado, associado tão profundamente ao primeiro que teremos dificuldade para separar um do outro. Acompanhe mais um pouco o meu raciocínio. O segundo aparece se eu proceder da seguinte maneira. Estávamos dizendo que

teatro acontece

quando o ausente se mostra

no corpo do que está aí.

Mas o que quer dizer essa palavrinha, que sustentou toda a nossa história?

O que quer dizer *aí*? *Aí* é um lugar, um ponto, uma região do espaço.

Mas quais?

Onde está esse: *aí*? Vamos fazer um ensaio de teatro.

Eu faço o papel de Augusto.

Augusto é o Imperador de Roma.

O mundo está sob seu império.

Durante a cena que eu apresento,

Augusto recebe seu protegido.

É um jovem cheio de entusiasmo.

Augusto o estima. Ele o prepara, dá-lhe um dote,

quer abrilhantar o seu futuro.

Mas Augusto acabou de saber, há uma hora,
que o jovem quer matá-lo.
Augusto o chama.
Para desmascará-lo,
perguntar-lhe que loucura
o faz planejar a morte de seu benfeitor.
Convocado, o jovem chega.
Augusto quer que ele escute,
até o fim o que ele tem a dizer
em silêncio, sem interrupções.
Augusto lhe mostra um assento
cadeira, banco, baú
onde ele quer que o outro se sente e fique calado
enquanto Augusto estiver falando.
Ele poderá responder, mas depois.
No palco, quando o conspirador entra,
já está colocado um assento, vazio, à sua espera.
Banco, baú ou cadeira.
Esse assento é muito teatral.
É o centro do processo,
da acusação, da confusão irremediável.
O antitrono: lugar da infâmia, da tortura, da execução.
O jovem será aí fulminado.
Todos na plateia sabem.

Porque a cadeira foi imortalizada por uma fala,
que consta entre as mais famosas
de todo o teatro.

Quando começa o quinto ato,
o encenador terá escolhido, a seu gosto,
valorizar ao máximo o assento,
jogando luz sobre ele
ou, ao contrário, deixá-lo na penumbra,
de costas
ou bem de frente
no centro
ou num canto vazio e sem importância.

De forma que, quando o traidor entrar, Augusto,
quer dizer, eu, o ator,

lhe mostre a cadeira e possa dizer,

Senta-te, Cinna, senta-te, e, sobretudo,

Respeita estritamente a lei que eu te imponho.

O que pode ser traduzido em linguagem corrente por:

Sente-se *ali*.

Assento ativamente teatral, colocado que está sob o olhar de todos, colocado *ali*.

Mas o que quer dizer: *ali*?

Onde está a cadeira que está *ali*?

Isto é: nesse lugar bem preciso do mundo?

Sim.

Qual? Que lugar é esse *ali*?

Está assinalado por uma longitude, uma latitude,
lugar totalmente determinado
entre todas as terras que Augusto comanda?

Sim e não, porque *ali* é no palco,
e o palco não está em Roma.

Mas e então? É um ponto preciso da cena,
marcado pelos maquinistas com um
adesivo discretamente fosforescente,
de forma que aquele que coloca a cadeira
possa encontrar o lugar exato
durante a mudança de cena entre um ato e outro,
no escuro, certo?

Sim. Esse lugar é definido, preciso e marcado.

E, contudo, poderia ser
qualquer outro lugar do palco,
qualquer outro lugar do mundo.

Bastaria que o dedo de Augusto,
o meu,
que o designa, se dirigisse mais para o lado
ou então para o fundo,
e indicasse: sente-se *ali*.

Ali não é, portanto,
um ponto objetivo, prescrito por seu lugar, sua localização,
sua determinação exata na geografia do globo.
Ali é o ponto que o dedo que o aponta destaca,
é o ponto determinado,
exclusivamente,
pelo fato de que eu o mostro.
Ali é, portanto, um lugar muito especial.
É em qualquer lugar,
Pode ser aí, ou lá, ou acolá.
Mas é um lugar assinalado,
orientado, voltado para algum ponto.
Se eu digo então que o teatro mostra,
no coração do que está *aí*,
a presença estranha e vazia do que está ausente,
do que faz um buraco, uma cavidade invisível,
a presença do que não está *aí*,
eu quero designar, por essa palavrinha,
qualquer lugar da cena, não importa
– ou qualquer lugar do mundo,
visto que é possível fazer teatro em qualquer parte.
Desde que o lugar esteja voltado,
orientado, modificado pelo fato de que eu o mostro,
mostrado a, mostrado para,

exposto pelo teatro,
orientado, dirigido, extrovertido,
aberto,
em direção a outro ponto que não aquele que ele ocupa.
Aí é este ponto do mundo, este tanto de terra
que eu pego com a mão para levá-lo,
exibi-lo, virá-lo para outro lugar.
A cadeira está aí, porque é dirigida pelo meu gesto
(isto é: pelo meu dedo que aponta para ela,
ou pelo refletor afinado sobre ela,
ou pela disposição pela qual o encenador a valoriza)
para um lugar onde ela não está.
Hamlet, para a mãe dele: *a senhora não está vendo nada ali?*
(ali, Shakespeare diz *there*)
E a mãe: *Não, nada mesmo, contudo estou vendo tudo o que há.*
(Tudo o que há: *all that is*
Shakespeare inteiro é escrito
como um tratado de filosofia)
Depois Hamlet: *E a senhora não ouviu nada?*
A mãe: *Nada além de nós dois.*
Hamlet: *ali, olhe! Look you there! Ele está se afastando!*
Meu pai, com a roupa que costumava usar!
Olhe, ele está saindo ali, agora, pela porta!
E a mãe, que continua a não ver nada:

*É o seu cérebro que forja tudo isso,
essa criação sem corpo.*

Ali é o lugar orientado para outro lugar pelo fato de eu o designar.

Mas que outro lugar?

Qual é esse outro espaço

em direção ao qual a coisa é mostrada?

Como defini-lo?

É o lugar de onde a coisa é olhada. Lugar de observação, lugar da espreita.

*Você se lembra: é o sentido de *teatro*. Teatro significa: lugar de onde se vê.*

Que lugar é esse? O que o caracteriza?

Comparemos com uma escultura. Ela também solicita o olhar.

Ela se mostra, se oferece. Em que direção?

O lugar pode até estar vazio. A escultura continua existindo.

O museu pode estar fechado, ou aberto mas com a sala deserta,

a escultura se sustém ainda, rija, impelida para o olho ausente.

E no teatro?

Estar ali quer dizer: diante de alguém.

Eu atuo, quando você me olha.

Lugar de onde se vê é: lugar do público.

A escultura existe sozinha, o público vem por acréscimo.

No caso do teatro, é o público que o institui. Teatro é o lugar onde estão os olhos abertos.

Para onde acena o *aí*

do estar-*aí*

que rege o teatro,

é a plateia, é o lugar das pessoas,

é o lugar do povo, em conjunto.

Para onde o teatro se volta,

é o lugar comum ocupado por homens,

reunidos.

Teatro é coisa do comum.

Não bastam passantes, dispersos,

cada qual perdido no seu próprio mundo,

acotovelados como diante de uma banca, de uma vitrine,

de um novo artigo posto à venda.

Não bastam os curiosos que se esbarram. É preciso

ter chegado na mesma hora. Ter

esperado um pouco juntos. É preciso

partilhar o medo, estremecer pelo mesmo lamento,

– juntos mergulhar na mesma tristeza. É preciso

chorar na mesma suspensão de uma palavra

de Berenice, rir

com o vizinho quando ele ri. Aqui

o vizinho chato é insuportável.

Não é só uma questão de silêncio:
se o humilde e suave pedido de Berenice
me comove,
e o meu vizinho dorme,
eu quero sacudi-lo
dar um piparote na cabeça dele, dizer: vizinho, escute,
Berenice está infeliz, Berenice
está mortificada, Berenice sofre.
O vizinho que dorme
é um passante indiferente ao chamado
de uma mulher que se afoga.
Isso é crime, passível de punição.
Teatro quer dizer:
meu vizinho e eu, por duas horas,
somos carregados pelo mesmo destino, na mesma nau
– atingidos pelas mesmas rajadas de vento,
ou afogados no mesmo naufrágio.
Quanto a isso, meu amigo, nada se pode fazer: o teatro
não é uma questão de arte ou de cultura. O teatro
convoca o ser dos homens,
comum,
durante duas horas. É muito tempo, duas horas do mundo.
É por isso que a morte do teatro
dá medo. Porque

a doença do teatro é conjurada
por todos os tipos de angústia e de ritos de desencantamento.
A morte do teatro diz algo a respeito da morte
comum.
Se o teatro vai embora quando o teatro vai embora,
é um pouco do comum
que se perde
de sua certeza e de seu retraimento.

Assim,
no lugar do teatro,
se produz uma coisa
imprevisível.
Porque cada elemento é enigmático:
por um lado, mostrar, naquilo que é, o que não é;
– é enigmático;
por outro lado, se reunir, vir a ser em comum.
O que há de enigmático, você me pergunta?
Ah, é o próprio enigma.
Não conheço outro enigma
tão profundo,
cuja chave esteja tão escondida:
o motivo pelo qual os homens se aproximam,
se reúnem, se encontram

e alguma coisa entre eles

passa.

É o enigma dos enigmas

por que não nos dispersamos,

longe.

Rousseau afirma: a dispersão é natural.

Então? Por que ela cessa?

Por que, um dia,

confluímos para o mesmo ponto,

acorreremos à mesma reunião, ao mesmo convite?

Você lembra do Evangelho

de Pasolini,

quando multidões nuas e ensolaradas convergem, confluem para um ponto que na tela ainda não se vê,

de modo que o que se vê é o movimento da confluência, da vinda, da aproximação?

Dois elementos enigmáticos.

Além do enigma do elo que os une.

Acontece o seguinte: homens se reúnem

para ver outros homens

mostrar a eles, no coração das coisas,

a presença de um vazio.

Veja a multidão que conflui, que se dirige. (No verão, à tardinha, centenas de carros que se aproximam, pedestres que caminham, em mangas de camisa, um suéter leve nos ombros para quando o vento se

tornar mais frio, você se coloca no meio da multidão ainda pouco compacta, a multidão que progressivamente se aproxima de si mesma e do ponto vazio em torno do qual ela vai se agrupar, e você, que sabe que, nessa multidão, você é um grãozinho que converge também, sozinho ou formando um grupo com pessoas próximas). E a multidão se liga e se concentra em torno desse ponto vazio onde lhe serão mostrados

corpos plenos

escavados

por outros corpos ausentes.

Imitação, e assembleia.

A comunidade que se reúne para que diante dela se imite.

Imitadores que estendem os braços carregados de vazio

para reunir uma assembleia.

Fazedores de nada, agitadores de coisa nenhuma que bracejam como grandes pássaros pregados ao chão,

numa praça pública, para que em torno deles um círculo se forme,

como Antônio diz à multidão, no Fórum, do alto da tribuna²

*Ficai então à roda do cadáver!*³ [de César]

o texto assinala: *Antônio desce da tribuna*

e Shakespeare: *cidadãos: Façamos um círculo!*⁴

2 Todas as falas de *Júlio César*, serão citadas a partir da seguinte edição: SHAKESPEARE. *Júlio César*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2001.

3 Op. cit., p. 94.

4 Idem.

E Antônio à multidão cujo furor aumenta:

O homem perde a razão! Mas perdoai-me,

*Meu coração com César vai, no esquiife.*⁵

E o objeto da assembleia será:

um corpo de homem que, com suas mãos, seus braços agitados,
com sua pele gretada, fria,

mostrará essa outra coisa que não está

ou que não está mais

ali

Ali significa:

nesse ponto para onde convergem

todos os olhos.

Veja, nessa combinação altamente enigmática

se esconde alguma razão imperiosa e obscura

que me impede de responder *de maneira simples* ao pedido que
você me fez,

não me impede de responder, claro que não,

o que eu estou fazendo, evidentemente,

é responder a você,

o que eu não consigo é responder *de maneira simples*,

como talvez você esperasse,

sob a forma que você, e eu também,

tínhamos combinado.

5 Op. cit., p. 91.

Por que o enigma que faz o teatro existir
me obriga a escrever esta carta,
em vez de dramatizar como nós dois juntos teríamos podido
imaginar que eu fizesse para você
é o que eu gostaria de tentar compreender
enquanto explico a você

Siga mais um pouco o meu raciocínio.

Dois elementos compõem o teatro:

a assembleia – voltarei a isso –,

a imitação.

(Ou: a representação, as palavras se equivalem,

quem representa uma coisa

mostra essa coisa em sua ausência.)

A cada elemento se liga uma função;

imitativa (ou representativa:

simular o que falta) e

– como chamar a outra,

a função de assembleia?

Difícil. Qual a melhor palavra?

Em filosofia, gosta-se das raízes gregas.

“Assembleia” é a tradução de *ecclesia*. Podemos designar a função que reúne como

eclesial. Problemático:

de *ecclesia* fizemos “igreja”, e função eclesiástica

traz um ranço catolicão, batismal, paroquial,
que incomoda.

Outra tentativa. Na Grécia antiga, se reúne a cidade, a *polis*.
Poderíamos dizer:

função política.

Conheço gente a quem a expressão encanta

– já quanto à política em si, não tenho tanta certeza. Conser-
vemos, de todo modo, a hipótese.

Resta evocar a assembleia

pelo seu lugar. A praça

onde havia comércio,

reuniões políticas

e teatro, no começo:

a ágora. Algumas palavras ainda conservam sua memória:
agorafobia,

pavor de multidões.

Como formar um adjetivo

a partir do grego *agora*?

Agórico? Agorético? Perguntei a Claire Nancy,

minha amiga helenista que há vinte anos

eu incomodo, à menor dúvida de grego,

isto é, frequentemente.

Ela me aconselhou *agoreutico*:

agora

vem do verbo *agoreuo*.

Gostei, soa bem.

Estão, pois, nomeadas as funções de teatro
que respondem aos dois elementos cuja combinação o compõe
(*mimesis*, ágora):

- mimético, agoreutico.

Continuando. Recorro a um exemplo.

Um dos atos do teatro:

a atuação, a ação dos atores.

Poderia ser

o cenário, a música, o texto. Poderíamos

considerar a encenação,

a confecção dos figurinos.

Daria no mesmo.

Mas examinemos a atuação. Ela pertence ao teatro,

Como o teatro, então,

ela carrega nossas duas funções: mimética, agoreutica.

O que é imitar, pela atuação?

Eu represento Augusto.

Eu mandei Cinna

sentar, ali, naquele lugar.

Ele sentou. Está sentado. Comecei meu preâmbulo.

Representei-lhe, como se dizia antigamente,

todos os favores com que o cumulei,

desde que ele era menino, ele, o filho
de meus ferozes inimigos.
Enumerei todos os favores que lhe fiz,
minuciosamente, um depois do outro.
A cada um eu o questionava, dizendo: “tu te lembras?”
Por fim, eu lhe recordei que ainda hoje pela manhã, aqui mesmo,
eu quis lhe oferecer Emília,
jovem que é como uma filha para mim,
e que eu amo como um pai.
E lhe perguntei: “tu te lembras?” Ele aquiesceu,
perturbado, tenso, imaginando aonde eu queria chegar.
Então eu, concentrando a emoção, a revolta surda
e o melhor da minha retórica:
no fim da frase, disparo:
Cinna, tu te recordas e queres me assassinar.
Ele tem um sobressalto, protesta, me interrompe.
Eu o forço a sentar novamente,
imperial, recordando-lhe a promessa
de se manter calado e me ouvir
até o fim.
O que é que eu faço quando atuo,
quando eu imito, ou represento?
Executo atos,
gestos, movimentos, palavras,

que remetem aos de alguém
que não está ali. Eu desempenho um papel,
definido por seu nome, suas falas imaginadas, suas sucessivas
ações.

Esse procedimento imitativo
é objeto de teorias sem fim
de comentários, reflexões, controvérsias,
indicações de encenação, opiniões do público, entrevistas de
atores.

teses acadêmicas, êxtases jornalísticos, a tal ponto
que a maioria de nós tem uma opinião a respeito
que resumo grosseiramente assim: *atuar é imitar*.

Representar, fazer como.

A função imitativa,

ou representativa,

invade o campo do teatro,

ou da ideia de teatro

a ponto de ele parecer, segundo a opinião geral, se resumir

a *uma arte de imitação*.

O teatro seria

fazer de conta.

Brincar: isso mesmo.

Eu faço Augusto: eu imito.

Quem? Ora, Augusto.

Como assim? Como parecer com ele,
ele que não é de carne e osso, mas de palavras,
de alexandrinos sobre a página,
e cuja carne é formada apenas
pelo fato de que eu o faço?

Tu não estás cumprindo a tua promessa.

Senta-te, eu não te disse ainda tudo o que queria.

Tu te justificarás depois, se puderes.

Quantos e quantos debates essa questão suscitou... O ator deve se identificar com o papel? Ou não? Se deve, como fazer? Ele deve buscar momentos intensos no próprio passado? Associar cada palavra a uma ação física concreta, que ele viveu e pode reviver? Ou deve se desprender da pessoa imaginada que ele interpreta? Deve provê-la de uma biografia, que registre da primeira infância até o instante que antecede a sua entrada em cena? Faz dois bons séculos que o pensamento sobre teatro se ocupa dessa questão: que ligação construir com um ser fictício, um ser de palavras e de poesia, como analisar, ensinar, conduzir a tempestuosa e medrosa relação entre o ator e

seu personagem?

Deixemos isso de lado por um momento, está bem?

E vamos nos deslocar para o outro termo, a outra função do teatro.

– e, portanto, da atuação. Onde, na atuação, está a função agora? Onde

a assembleia reunida?

Difícil vislumbrar,

na atuação.

Intangível, inapreensível.

Não mais que um porte, um transporte,

uma regência, uma direção,

um oriente, uma seta

lançada em direção ao olho e ao ouvido.

Um envio,

frágil e surdo.

Vamos dar nome a essa função. É o dirigir-se a.

Você entende, não é?

O fato de se dirigir a.

É misteriosa a expressão.

Os gregos usam um verbo: *agoreuo*.

Na ágora, as pessoas se dirigem a.

Para vender, no mercado,

fazer política – falar ao povo –

ou entoar a tragédia.

Pense nisso. É misterioso o dirigir-se a.

Como definir isso?

É falar com alguém?

Mas é possível dirigir a alguém um gesto. Um olhar.

E até um silêncio, sem olhar nem gesto,

se o outro sente

que o silêncio *é para ele*,

que nem sempre é aquele com quem estamos falando.

Eu, A, falo com B.

C me escuta.

Não estou falando com ele, mas com B.

C me escuta.

Escondido, atrás de uma tapeçaria
ou simplesmente sentado a uma mesa próxima.

B, com quem estou falando, ignora C, o terceiro, e também ignora que nós nos conhecemos

e que ele aguça o ouvido.

Em um ponto do diálogo,
antes de uma certa palavra,
ou na dobra de uma frase,
eu faço uma pausa,

que para B, com quem estou falando, não tem nenhum sentido preciso,

hesitação, buraco, hiato.

Mas C, o ouvinte,
compreende que esse silêncio

é uma pontuação
destinada a alertá-lo:

ouça bem o que eu vou dizer

ou: preste especial atenção à resposta que B vai dar

ou ainda: observe

como ele vai reagir ao que vou lhe dizer,
agora.

Para B, meu silêncio é fortuito: tomo um gole, ou pego um lenço.
Posso, por exemplo, perguntar:

será que o general
(tomo um gole ou pego um lenço),
veio à tua casa este inverno?

Mas C, o ouvinte, compreende esse silêncio
como dirigido a ele
e, contudo,
eu não olho para ele.

Estranha coisa o dirigir-se a.

Nem palavra nem olhar.

Nem gesto obrigatoriamente.

Mas aquilo que na palavra, no olhar, no gesto,
vem introduzir uma abertura,
uma orientação, um envio
um alcançar o outro,
aquele outro, este outro
ou precisamente estes aqui.

Abertura do gesto ou da palavra
como se diz de um sorriso aberto, o que não é nada de material,
e, contudo, nos alcança, vem ao nosso encontro,
bem visível.

A palavra francesa “*adresse*”, que traduzimos aqui por “dirigir-se a”, tem vários sentidos. Todos se ligam a este. “*Adresse*” quer dizer também habilidade, destreza: em francês medieval, a palavra significava, de início, a via direta. Quem tem destreza sabe pegar o caminho mais curto. Daí também: dizer ou escrever a alguém. “*Adresse*” ao Rei, ao Príncipe, se refere a algo dirigido a eles. O sentido é o mesmo: dirigir-se ao rei é o caminho mais curto para chegar até ele. Como o endereço, “*adresse*”, no envelope, que indica: este é o melhor caminho para encontrar aquele a quem se dirigem as folhas que estão aí dentro.

O que, pois, na atuação, é do âmbito do dirigir-se a do qual estamos falando?

dirigir-se à assembleia, ao auditório,

um dirigir-se que é da ordem do *político*.

Aparentemente, quase nada.

Dirigir-se diretamente ao público é de mau gosto.

O ator que *representa para o público*

é um cabotino.

Brega. Goldoni debocha dele.

Só se tolera isso – e olhe lá –

nos atores cômicos – nos populares,

vulgares, mambembes.

O ator nobre foge dessa cafonice:

não romper a representação

(o que supõe:

atuação igual a imitação

quebrada pelo dirigir-se diretamente a). Claro, era de se esperar,
os textos em que o ator se abre,
se volta para o público, lança para ele suas frases,
esse teatro está acabado. Narrações, músicas, monólogos.

O coro, cômico, trágico,

O canto (porque o canto é aliado do dirigir-se a. Ele se entrega,
ele se devota).

Você se lembra do que na comédia antiga era denominado *pará-
base*? O corifeu, irrompendo, avançava em direção ao público

para comentar, em especial, os acontecimentos da vida

Ele citava os indivíduos pelo nome

– chefes políticos, sacerdotes, pessoas famosas, muitas vezes ali
presentes.

Reclamava da recepção da última peça. Discutia os fatos políti-
cos do dia.

Imagine isso nos nossos palcos.

Jean-Louis Hourdin⁶ bem que tentou, eu lembro.

Era muito bonito.

Muito arriscado, muito perigoso, muito incerto, muito perturba-
dor, muito bonito.

Pois bem, o coro

desapareceu de nossas peças. Primeiro diminuiu, depois sumiu,

6 Diretor e ator francês, nascido em 1944. Formou-se na Escola do Teatro Nacional de Estrasburgo, onde também lecionou.

a ponto de só figurar nos nossos clássicos na pessoa dos confidantes, homens e mulheres, como um coto dá um trágico testemunho de um membro decepado. Shakespeare lhe faz uma homenagem, em uma de suas peças, encarregando uma figura batizada de “o coro” de apresentar a ação, no começo de cada ato,

exortando o público,

explorando seu comportamento,

expondo qualquer invenção de que o público necessite

para que a representação se desenrole o melhor possível. Mas o coro não é o único que murcha. A música, estávamos falando de música. Ela é a rainha do dirigir-se a, ela dispara direto da cena para a plateia, se lança por transbordamentos abruptos. Impossível contê-la no que é simulado, em seu mimetismo fechado. Quem acreditará que há *de verdade* notas, arcos, metais, na ação, nesse momento do drama? A música não representa nada, ela envia, interpela.

Pois é, a música

foge das nossas peças, se estropia, se esvazia. Eis que ela se torna adequada, submissa, entretendo durante a mudança de cenários, sublinhando atmosferas com pálidos eflúvios. Como nas salas de espera ou nas lojas, quando a música é ambiente, difusa, nunca franca.

Ah, o tempo dos musicais,

quando o personagem sai da trama, se dirige à câmera – ou a câmera o enquadra de frente, boca e olhar abertos, voz tensa –

e entoia sua *ária*.

Até na ópera, que é seu feudo, a gente constata que o dirigir-se a é reprimido. Que o cantor não confessa

cantar para o público

nem seguir com os olhos o maestro no fosso da orquestra!

Verossimilhança! Regências *representadas*! (segundo a equação exposta acima)

E

os monólogos!

Quanto trabalho para privatizá-los! No palco, não há ninguém mais, a pessoa quer falar com alguém, e ali, diante dela, dezenas de pessoas que olham, escutam, estão disponíveis. Não. Melhor não falar com elas! É de mau gosto. É preferível essa invenção ridícula: falar consigo próprio. Dirigir-se a si mesmo, de modo endofágico. Pobre pensamento. Sim, todos nós falamos sozinhos, todos. Sim, nós murmuramos, quando ninguém está vendo. Mas não é bem *com a gente mesmo* que a gente fala em voz baixa. *É com o outro. Com o público que nos falta.*

Então,

a vingança. Reprimidos os monólogos e o canto,

o dirigir-se a retorna, aos bocadinhos: apartes

que pululam nas comédias, gestos *para bom entendedor*

que todos os atores do mundo fazem,

assim que a vigilância sobre eles afrouxa por mais de um minuto,

sem policiamento mimético,

cabotinagens escancaradas ou dissimuladas

nas quais transparece esta verdade árida: o teatro, por definição, se atira sobre o público, o encara,

e à proibição responde a obstinação, “o faço mesmo”,

só que dissimuladamente, como fazem as crianças,

e as plantas que renascem nas gretas das pedras recobertas de cimento.

Não surpreende
que em lugar algum se *ensine* esse dirigir-se a.
Nas escolas para atores com certeza não:
lá se ensina de preferência
a arte de *não* se dirigir diretamente,
de *não* se dirigir realmente
“à plateia” durante a atuação,
como *não* encarar o público,
mas de preferência olhar um pouco acima dele,
um pouquinho,
como olhar no vazio,
olhar o nada
– a luz do fundo, a parede, o sinal luminoso da saída de emergência.
E contudo
olhar um público,
de frente, intensamente,
é muito difícil, não é?
Isso exige exercício, aprendizado.
Primeira hipótese: o público está no escuro
– é o mais frequente hoje em dia.
O ator não o vê.
Cada um se sente visível, percebe o espectador ao lado,
mas o ator

não vê nada: um refletor, frontal, agride seus olhos,
e torna opaco o buraco negro que ele tem a seus pés.
Da plateia, grande boca escura,
não lhe chegam mais que sussurros,
e a textura dos silêncios.
Contudo, se ele se dirige a,
ele deve tornar manifesto
que está vendo o público,
que ele, o ator, o olha profundamente, que seu olhar mergulha
e escava a espessa escuridão do público até a sua mais secreta
intimidade.

Como?

Como levar a palavra ao íntimo de cada um?

Segunda hipótese: o público está visível.

À luz do dia. Ou ainda, a plateia não está na penumbra,
ou o ator não está ofuscado.

É pior.

Você sabe, você é ator,
você, meu amigo,
o diretor do teatro,
meu semelhante, meu irmão,

*nada causa mais medo, nada faz recuar mais do que a visão direta
do público.*

Se eu tivesse me habituado a enviar minhas falas diretamente
para a plateia,

quando os bancos estavam vazios,
eu teria ensaiado mil vezes o olhar:
quando as arquibancadas se enchessem,
quando subissem os rostos, humanos, determinados,
difíceis,
como se diz de alguém difícil pra comer,
especialistas, impacientes
ou já enfastiados antes de eu começar,
esta mulher aqui, de mangas amplas,
o jovem valentão, o sonhador distraído,
que medo eu sinto, como é difícil olhar diretamente para eles,
eu evito até cruzar meu olhar com o deles,
e meus olhos se refugiam um pouco acima, na direção do sinal luminoso da saída de emergência, que me salva, ele, a quem eu posso dizer tudo sem que ele me responda com uma máscara de gelo, ele,
graças a quem eu posso acreditar que estou falando com o público
sem realmente falar com ninguém.
Suponhamos que eu domine o medo.
Que eu baixe, ou erga, o olhar
e descubra
(que o meu primo veio, aquele idiota
e também o jornalista que eu detesto,
a dona chique que eu nunca tinha visto

esposa do prefeito, talvez,
e aquele ator
e esta criança
e aquele homem casado
e você
o diretor,
meu amigo,
para quem esta noite eu queria estar sublime,
mítico, incalculável, e que de longe me atravessa com seus olhos
cor de âmbar)

suponhamos que eu triunfe e olhe para eles
com qual deles eu vou falar?

A este aqui ou àquele outro?

São trezentos, são quarenta,

Devo chamar cada um deles?

Vou dividir cada frase em tantos pedacinhos quantos assentos
há no teatro?

Movimentar a cabeça para todos os lados para tentar lançar o
texto em todas as direções?

O que se deve fazer?

Para não tentar se esquivar,

olhando o luminoso da saída, que, aliás, está meio com defeito.

É preciso ensinar o seguinte: a pensar! um mestre!

(Eu tinha quatorze anos, no verão de 1960, quando Yves Montand veio em turnê apresentar um recital no teatro de Vichy, estação de cura e de bridge, onde meus pais passavam as férias deles e, por conseguinte, eu as minhas. Eu queria um autógrafo. Eu sabia de cor todas as músicas dele, tinha o disco. Meu irmão mais velho, Yves, era louco por ele. Por conseguinte, eu também. Meu irmão mais velho me explicou: conseguir um autógrafo na saída é muito difícil. Dezenas de pessoas, empurra-empurra. O melhor seria pedir autógrafo *na entrada*, quando ele chegasse ao teatro. O problema, me disse meu irmão, é que a gente não sabe quando ele vai chegar. Pode vir de manhã, de tarde, a qualquer hora. Eu pensei: de todo modo, uma hora ou outra ele vai ter que chegar. Basta ficar lá. Desde o raiar do dia. Ele não vai dormir no teatro. (Perguntei ao meu irmão: ele não dorme no teatro, não é? Não, respondeu ele, depois de certa hesitação.) Por conseguinte, ele tem que chegar. Se eu estiver lá, vou vê-lo. Então me postei diante da entrada dos artistas do teatro de Vichy, onde havia um banco muito a propósito, num dia de agosto ou de julho de 1960, às sete. Nós pensamos: antes das sete ele não vem. Esperei a manhã toda. Ninguém. Ao meio-dia, meu irmão, muito gozador, me levou um sanduíche. Às três e meia (eram três e meia), vi um Mercedes esporte chegar. Ele desceu. De camisa clara. Eu estava mergulhado em devaneios, sentado no banco passava em revista a minha vida, como faço até hoje, todos os dias. Me levantei, meio cambaleando. Estendi para ele uma partitura: *Les mirettes. Qu'est-ce que t'as dans les mirettes, mais qu'est-ce que t'as. Un sacré p'tit bal musette, et sa java.*⁷ E perguntei: o senhor vai cantar essa hoje à noite? – “Não sei”. Ele autografou, abriu um sorriso e mergulhou no templo. Tenho até hoje essa partitura. À noite, eu estava na quarta fileira, bem no centro. Ele não cantou *Les mirettes*. Ao fim, bisou uma canção, depois outra. E, então, anunciou a minha música. Naquele momento, tenho certeza, ele olhou para mim e sorriu. Por conseguinte: ele cantou *Les Mirettes* para mim. Precisamente

7 Em tradução grosseira: “Teus olhos. O que há nos teus olhos, o que há? Um bailezinho muito animado onde se pode dançar bem colado.”

para mim; eu quase poderia afirmar: só para mim. Ele era um colosso, Montand. Um refletor muito forte o isolava. A seus pés, na sala escura, ele não via nada. Como ele conseguia fazer com que, num dado momento, todos pensassem, cada um pensasse, que o canto dele se dirigia exclusivamente para si, só para si, precisamente, profundamente, vertiginosamente?)

Eu sei: Montand não é *teatro*.

O que estou dizendo? Que o dirigir-se a
está banido do teatro, está fora da sua doutrina.

Você conhece por acaso algum tratado a respeito? Uma pedagogia qualquer do dirigir-se a?

São milhares de páginas

sobre a mimética.

Centenas de livros, não estou exagerando, você sabe.

Furores, ódios.

Injúrias, rixas, duelos no campo, na presença de testemunhas
sobre a imitação.

E sobre o dirigir-se a?

A questão será pouco importante?

Ora,

sua importância é enorme.

Continuemos.

Augusto fala.

*Senta-te, Cinna, senta-te, e, sobretudo,
respeita estritamente a lei que eu te imponho.*

Meu amigo, a quem Augusto se dirige?

– A Cinna.

– Talvez.

Sem me estorvares, presta atenção ao que eu vou dizer;

Não me interrompas com palavra ou grito algum.

Augusto, é evidente, não está ali.

Quem fala é o ator.

Aqui: sou eu.

Com quem eu falo, eu?

Mantém tua língua cativa e se este grande silêncio

Faz à tua emoção alguma violência

com quem, afinal, eu estou falando? Com Cinna?

Mas Cinna não está aqui.

Com meu parceiro? (se é que tenho um parceiro)

Não é verdade,

você sabe, você que me escuta,

não é com ele que eu falo.

Se estivermos sozinhos, os dois, na plateia,

eu não direi isso a ele.

Eu direi isso a ele se estivermos atuando,

ou ensaiando.

E para que nós atuemos

ou para que o ensaio tenha um sentido

é preciso que haja mais alguém.

Ali, na plateia, que escute,
que receba o que eu digo.
Se pareço invocar Cinna,
ou o ator que está diante de mim,
não é, contudo, com ele que eu falo.

O ouvido para minhas palavras
não é o que minhas palavras designam.

Minha palavra
é estranhamente dividida: entre a invocação deste a quem eu toco
e os outros, ao longe.

Mantém tua língua cativa e se este grande silêncio

Faz à tua emoção alguma violência

Poderás me responder depois, a teu alvitre,

Neste ponto apenas contenta o meu desejo

O agoreutico: coisa estranha, profunda. Abertura, desprendimento muito amplo e muito íntimo. Como um ato de amor: destinado, levado, oferecido – no maior segredo. Minhas palavras são como pedras que se escondem no fundo da água mas cuja imagem aflora à superfície. Minhas palavras se escondem no fundo da plateia, enquanto sua forma parece se destinar ao meu parceiro, ou ao céu ou a mim mesmo.

(Hernani para Doña Sol, diante dele, aconchegada de amor:

E não é à senhora que eu falo neste lugar.

Eu falo ao céu que me escuta, e a Deus.

Deus, o céu, é o público. A noite de abismo, onde minhas palavras se afundam, é o povo. *Nox populi, nox Dei*.⁸ A oração

é um puro

dirigir-se a.)

Sim, Hernani, o que eu digo é dito a outros

as frases caem em direção a outros,

em direção a esse povo de sombra, aí, elas são lançadas.

É o que carrega tudo. O que é preciso aprender,

e, portanto, pensar, é: como endereçar tudo à plateia profunda, sem reserva, sem nenhuma dispersão das forças,

os excessos, as contenções, devotar *tudo*, oferecer *tudo*,

nada guardar para si,

o todo do que acontece,

você sabe, o elo do ator com seu personagem não tem

nenhuma importância. Como Augusto se enfurece, e se minha fúria

se parece com a dele quando eu me indigno e

se ele tem o meu rosto, e se ele ama Emília ou se ama Cinna,

Senta-te, eu ainda não disse o que queria

Tu te justificarás depois, se puderes

só o que importa é dirigir ao público todas as sílabas, todas as vírgulas e, portanto, o rugido, e a cólera e, portanto, o amor, paterno ou não, por Cinna a quem eu finjo falar, ao passo que é para o

8 A noite do povo é a noite de Deus. Referência explícita ao provérbio *Vox populi, vox Dei* (a voz do povo é a voz de Deus)

público, para o público que me escuta na noite da sua sombra, e só a ele, que eu dirijo tudo, absolutamente tudo, o que eu digo.

Eu me dirijo a uma assembleia,
e sobre esse dirigir-se, dentro desse dirigir-se,
em sua matéria, em sua tessitura,
eu costuro, moldo, deixo vir a ficção que faz de conta que eu falo com Cinna.

Que essa ficção tenha um corpo
(quer dizer: que haja efetivamente um parceiro e que, efetivamente, num certo sentido, eu lhe fale)

é da ordem do enigma da constituição primeira do teatro:
quando Romeu e Julieta acordam ao som da cotovia, é claro que os atores não estavam dormindo, é a fábula,
e, contudo, há uma cama, que é uma cama.

O dirigir-se a é como a madeira:
a real cuja imitação é produzida,
essa fantasia, essa aparência. O dirigir-se a é aquilo que
no teatro, efetivamente, acontece.

Você contra-argumenta, pergunta:

– o que é atuar, então, se a imitação não vale mais? O ator não é um orador. Não é um tribuno nem um advogado.

– Observe o que o narrador faz. Ele conta.

Ele começa pelas circunstâncias, cena de rua, chegou alguém ali pela direita, outro pela esquerda, estava chovendo, alguém es-corregou na calçada.

Depois a ação se aquece, o narrador também,

e logo já está falando no lugar dos protagonistas, refazendo os gestos, assumindo a voz deles:

ele os imita. Entra no papel. O papel: um desdobramento do relato que nasce por aquecimento.

Nietzsche pensava os reis da tragédia como uma espécie de visão do coro (do coro que dança, do coro trágico)

o personagem surge em cena

como que produzido pela embriaguez dos coreutas, por seu canto, sua narração exaltada.

É assim: o personagem (que é imitado, feito)

nasce pelo aquecimento do relato, do canto,

nasce do aquecimento do dirigir-se a.

Dirigir-se a é o elemento

líquido, marítimo,

no seio do qual ganha forma e nasce a imitação das figuras.

E o jogo do ator? Ele passa. Do relato às pessoas, às máscaras.

É o jogo

do dirigir-se a

com aquilo que ele imita. Ele corre, entre essas duas coisas.

O jogo do ator não está no palco: ele vibra, bate

entre o arremesso dos signos em direção à multidão e o abalo que eles provocam na cena.

Brecht, que não era bobo, dizia: o ator, narrador do seu papel. Como essa formulação é profunda. Não há Augusto. Nenhuma

ligação com ele. Augusto: ninguém. Eu o narro. Conto, jogo com ele. Se eu o imito, é uma flor do meu relato, *é por meio do jogo*.

A respeito do personagem, o ator nunca diria *eu*. Sempre *ele*, por baixo.

Queres me assassinar, amanhã, no Capitólio

Durante o sacrifício, e tua mão como sinal

Deve dar-me, em vez de incenso, o golpe fatal.

Será que ele pega a mão de Cinna para acariciá-la, a mão amada, a mão assassina?

Metade do teu pessoal vai ocupar a porta,

A outra metade vai te seguir e te auxiliar.

Estou bem informado ou são suspeitas falsas?

Augusto se cala. O outro não responde.

Direi a ti o nome de todos esses assassinos?

Ele vai dizer? Os nomes?

(Não é: eu vou dizer? ameaça ridícula, inócua

mas, por baixo: ele vai dizer? Ele sabe quais são? Vão sair da sua boca, um a um,

esses nomes?)

Próculo, Glabrião, Virginiano, Rútílio,

Marcelo, Plauto, Lenas, Pompônio, Albino, Icílio

– aqui, o coração do canto, o ápice do dirigir-se a –

Máximo, que, depois de ti, foi quem mais amei

– e o ator diz por sua atuação: como ele o ama, como sofre, como foi atingido por esse amor,

e não: como eu amo esse garoto,
porque é ridículo, não-trágico,
confissão de pouca virtude.

O ator não representa o papel. Ele apresenta o papel,
como o recitante apresenta sua narração,
ou o aedo se apresenta com sua flauta,
– o papel. Com sua voz, seus braços, suas suspensões mudas,
ele talha uma imagem, sim
mas cuja matéria é
o dom.

O dirigir-se a é
como o sopro para a flauta, nele é talhado o corpo *do ar*:
é o sopro que sustenta o canto,
nada jamais canta sem um sopro pensado, aprendido,
compreendido,
e muito engenhosamente, artisticamente lançado.

Em nosso teatro, não há mais sopro algum que arrebate.

Imagens débeis, murchas, insustentáveis.

Sem fôlego, sem timbre,

sem a expansão que se admira no cantor
na força como na suavidade da vibração.

Nosso teatro: imitação solitária, melodia sem alcance, imagem
quase sem corpo.

Para qualquer imagem, material bom.

Para qualquer pintura, moldura sólida, tela de qualidade,
bons pigmentos, verniz bom.

Para qualquer filme, película boa,
impressão boa, banho químico de qualidade.

Nosso teatro é pintura em tela esfiapada
é filme com película mastigada.

O dirigir-se a: doente, atingido, derrotado.

Não morto: é preciso corpo, ainda que fraco, para qualquer
imagem, ainda que pouco nítida.

Até para as miragens é necessário um pouco de ar.

Mas o corpo do teatro
foi atingido. O envio, a dádiva, o desejo
desinsuflados, sufocam. A matéria do teatro empalideceu.

O corpo se inclina, o corpo cai.

Restam desenhos, quase ilegíveis.

Cada vez são menos numerosos
os que conseguem decifrar seu sentido.

Só que: o teatro
pode declarar o dirigir-se a,
mostrá-lo, exhibi-lo, inscrever-se nele de fato
ou negá-lo, reprimi-lo,
mascará-lo sob os múltiplos rostos
da representação mimética.
E a escolha dessa atitude
tem múltiplas consequências
sobre a vida dele.

Quer um exemplo? Pense
no sonho do teatro para todos.
É um sonho que nos une,
para além das nossas rígidas divisões:
a vontade, o desejo, a convicção brutos
de fazer teatro para todos
proferir a grande nova
endereçada a, destinada a, audível para

todos.

Crença mítica

e nefasta.

Na verdade, o teatro

não é para todos, mas para poucos.

Você sabe, você que, nessa cidade,

quer o seu teatro aberto a todos:

a maior parte dos que moram

aí, pertinho, quase todos

passam diante dele como diante do templo da religião dos outros,

diante da igreja de um culto no qual não nasceram,

no qual não cresceram.

Olhe para eles:

eles passam.

Eles veem.

Talvez, se forem perguntados,

digam que aprovam

a existência de um teatro na cidade,

que são contra o fechamento dele,

e que lhes agrada que ele exista e esteja em funcionamento.

Mas pergunte se frequentam esse teatro,

você sabe bem, você,

o diretor,

que a maioria

com um sorriso vago, dirá que não.

Falta de tempo, de hábito. Ou dirão que vão, de vez em quando, raramente

– o que é mentira. Talvez

tenham entrado uma vez,

para um show

ou para a assembleia de alguma associação à qual pertencem, realizada, aquela vez, aí no teatro.

Ou ainda

para ver a menina que dançou

na festa da escola,

se você teve a gentileza,

ou o tino,

ou a obrigação

de receber a festa da escola

no seu teatro.

Fora isso, nunca. De noite

estão ocupados com outra coisa, ou cansados demais,

ou presos num ritual de família,

ou vendo uma luta na TV,

ou consertando um armário, ok. Mas

uma noite em que estejam super-entediados,

sufocando de raiva e de tédio, enclausurados em sua existência morna, decomposta, defunta,

mesmo nessa noite,
com o teatro funcionando,
pertíssimo de casa,
você sabe que eles não vão vir.
Porque é caro?
Sim, é caro. Os que dizem
que o teatro não é caro
fedem a arrogância dos ricos.
Mas outras coisas também são caras,
e às vezes a gente faz um sacrifício
pelo prazer
do excesso, da exceção arrancada à miséria do cotidiano.
Mas, para o teatro, jamais o esforço,
gastar uma nota com ele, jamais. Por quê?
Por causa de roupa? Não, não há exigência de traje.
Porque é difícil? Não necessariamente.
Porque não vai agradar? Quem sabe?, poderia muito bem
agradar,
temos notícias de belos dias de teatro,
dignos, sóbrios, afetivos.
Não, uma razão,
só uma, sustenta todas as outras,
que aquele que mora em frente
e nunca entra, conhece bem:

o teatro não é feito para ele, o teatro,
não é a ele
dedicado.

Se ele entrar, além do constrangimento de quem entra na casa
dos outros por engano,

de quem chega numa assembleia regida por ritos,
costumes e maneiras,

que não são os seus e que ele ignora,

ele terá a desagradável impressão

de que se sentou a uma mesa

para a qual não foi convidado,

de que abriu uma carta

endereçada a outra pessoa.

Ele vai achar todos os seus gestos

inadequados, desajeitados;

vai se sentir sem modos; vai pensar que todo mundo

está olhando para ele e sacando

que ele não sabe

onde comprar o ingresso,

como escolher na bilheteria,

se deve gratificar a moça que indica os lugares,

se existe uma moça que indica os lugares, se há assentos melhores

pra que lado ir, o que dizer, como respirar.

Simples assim: ele se sente sujo.

Suas roupas: ridículas.

Ele não fica à vontade,

está sobrando, atrapalhando,

por uma porta discreta ele vai embora, correndo,

e se for sensível

talvez chore,

de raiva,

um pouco.

O teu teatro não é para ele.

Normal: é para outros. Pensado,

construído, aberto,

para outros que não ele.

Quem?

Nós sabemos, mas

é difícil dizer

assim de pronto.

Por exemplo: os teatros de comédia bugresa, em Paris, nos Bulevares:

são

para os bugreses, claro. E, como a bugresia, à antiga, não tem o mesmo entusiasmo de outrora, esses teatros

não são mais para a alta bugresia, que faz pouco deles

mas para a média

pouco culta, atrasada, que quer rir de si mesma
e assim se persuadir da persistência de seus privilégios.
A alta frequenta outros lugares. Mas
não falemos dela:
falemos de nossos teatros, tão bonitos, necessários,
tão amados,
teatros de arte,
que obstinadamente desejam o teatro
como uma arte,
em Paris,
e em quase todas as cidades
grandes, médias
e até nas pequenas,
(como a sua),
se elas elegeram um prefeito amigo das artes.
Para quem, então,
o teatro de arte?
Primeiro para os professores.
Os professores e seus alunos.
Observe a plateia,
imagine um pontinho vermelho acima da cabeça
de cada professor ou aluno:
a sala vai ficar vermelha.
Além deles,

o teatro é para essa franja da pequena
ou média
bugresia
que quer cultura,
que deposita esperança na cultura,
que se inquieta com a situação do mundo
e gostaria de vê-lo mudar.
Mas ele está mudando, não está?
A pequena bugresia gostaria que ele não mudasse assim:
mas com nobreza, com dignidade. A pequena
ou média bugresia
espera muito do valor da arte,
pensa que a arte é o pouco que nos resta
de valor
para a consciência e para o sensível. Ela se obstina
no teatro, apesar do tédio.
É seu ofício, seu culto, ali as pessoas se reúnem
para invocar o sentido e o belo.
O teatro não lhe causa prazer,
não, mas, para falar sem rodeios,
ela acredita nele.
Além dela, o teatro é também
para alguns militantes,
eles ainda existem,

em alguns grupos,
cada vez menos: eles estão convencidos de que
ele é distante demais, ou passa ao largo. E além disso,
sejamos francos:
o teatro é para os prefeitos,
os conselheiros municipais, os conselheiros gerais, os conselheiros regionais,
os membros dos gabinetes, presidentes, vice-presidentes,
os adidos, os encarregados, os assessores, os membros
do secretariado,
seus diretores, sub-diretores e adjuntos,
os responsáveis pelo setor
cultural municipal, intermunicipal, regional,
as administrações descentralizadas:
em resumo, o teatro é para o Estado.
Na verdade, o Estado é quem paga:
o teatro é para aqueles que pagam.
Não que esses espectadores paguem regamente, ao contrário.
Eles não pagam nada,
ganham convites.
Mas são eles que leem os projetos,
classificam, dão notas, organizam as avaliações,
orientam, votam ou fazem valer
as decisões tomadas. Sejamos ainda mais francos:
como a decisão dos jurados é determinada

pela importância do que a imprensa escreverá
e pela importância do veículo onde isso será publicado,
e pela importância daqueles que escreverão,
o teatro é para a imprensa.

Para os jornalistas, quando eles aparecem.
E também quando não aparecem,
destinatários secretos, obsedantes e ubíquos
de todos os pensamentos dos artistas,
(dos encenadores sobretudo),
condutores fantasmáticos de todos os ensaios,
selecionadores fictícios de todas as trupes, de todas as obras,
decididores por contumácia
em todas as escolhas.

Eles não aparecem com frequência. Estão com a cabeça em outro lugar. Escrevem pouco, em geral mal. Não importa:

todos os pensamentos do teatro estão voltados para esses amantes, para essas concubinas oníricas,

como sonhos de cavalheiros para suas damas antes do torneio.

O teatro é para eles. E

é preciso ser ainda mais franco, ainda mais sincero.

Os jornalistas, se têm influência, escutam pouco. Os prefeitos e seus auxiliares são letárgicos.

Então a quem nos dirigir,

que compreenda? (Quando tu saís de cena, desidratado, vazio,

purgado, inumano

- ah, humano, tão humano?

A quem elevar o olhar?

capitão naufragado no fundo da angústia,

tu, que sofreste essa noite de longe, do fundo da plateia

ou da cabine

com ódio de ti mesmo, ódio dos atores, do palco, da terra e da
mentira celeste,

pelo fato de o teatro não se assemelhar exatamente à figura len-
dária que tu imaginavas para ele)

A quem nos dirigir, que nos compreenda, nos ame, conheça o
nosso calvário?

A não ser: a nós mesmos?

Vamos, que venha a confissão, o teatro é para nós, gente

de teatro. A plateia para quem lançamos nossos gritos,

lotada ou não,

é composta de atores, diretores, cenógrafos, produtores

encenadores devaneantes,

que erram a cada noite pelos espetáculos,

nem que seja só para espantar o tédio. São eles

que nos ouvem, passado o fracasso,

nas coxias,

na porta, ou no bar.

Será preciso ler seus êxtases, a sua ternura expressionista,

seus ímpetos, os seus abraços. Decifrar

se agradou, se funciona, se vai funcionar.

E, quando o destino é adverso, comentar infinitamente com eles os altos e baixos do que aconteceu,

com eles também aconteceu na véspera ou acontecerá, coitados, no dia seguinte.

O teatro é para o pessoal

de teatro, sem fim, sem trégua. O teatro

se tornou espelho, lago, teatro

para si, superfície aquática vertiginosa

na qual o olhar se admira, se ama

antes que o reflexo o devore,

que a morte o beba.

Que boas-vindas receberá

o teu vizinho da frente

se ele tentar vir? O teatro

é para o Estado, para a imprensa e para si mesmo,

o que compõe, em conjunto,

um pequeno ambiente fechado, mortífero, autofágico,

no qual cada um tece suas aparições, sua metafísica,

isto é, sua carreira,

sob os olhos generosos e comovidos dos professores e de seus alunos

– agradecemos a eles, que fazem número.

O teatro diz que é para todos

com o intuito de esconder de si mesmo

(como uma folha ridícula sobre as belas partes pudendas do homem)

a verdade de seu: para quem.

(Você se lembra deste oxímoro obscuro:

elitista para todos. Que engodo, do qual todos nós participamos!

Inclusive o inventor,

sem dúvida uma pessoa tão generosa quanto qualquer outra,
talvez mais, vai saber.

Que mentirada, que vergonha. Que pensamento de dama de caridade.

Esmola de teatro, com consciência. Para todos, esse teatro
jamais foi, com certeza. Como nenhum outro, aliás.

Mas elitista, sim, totalmente.

E mais: elitista

é um termo detestável. *Elite*, nome

de arrogância, de desprezo que os chefes atribuem a si mesmos.

Elitista significa: classista. De cima, do nível dos privilegiados.

O teatro é *para* aqueles a quem ele se dirige.

Deleuze diz

com essa ferocidade insurrecional que deveria caracterizar os filósofos,

e que pertence a tão poucos,

Deleuze diz, (fiz poucas citações, como você pode notar,
só alguns textos
da tradição do teatro, como matéria desta minha carta,
pouca teoria, poucos filósofos, – mas Deleuze vale a exceção)
e ele diz: “Artaud dizia:
escrever *para* os analfabetos
– falar para os afásicos,
pensar para os acéfalos.”
E Deleuze pergunta então:
“Mas o que significa ‘para’?
Não é ‘destinado a...’,
nem ‘em lugar de...’
É ‘diante’.”
Como eu amo essa palavra,
tão profunda. Veja bem:
falar para todos, seria
falar *diante* de todos. O teatro fala *para* aqueles
diante dos quais ele arde.
E o que poderia significar
diante de todos? Nenhum lugar deste mundo
para comparecer diante de todos. Nenhum lugar
que seja de todos, onde todos se encontrem.
Ou, quem sabe, os programas ao vivo
da TV? Bombardeio noturno,

debate, partida, abertura dos Jogos,
talvez esses fatos planetários?
Em um certo sentido, diante de todos?
Mas, meu amigo, esses não são fatos de teatro.
Meritórios ou crapulosos, gostemos deles ou não, tanto faz,
mesmo que, por acaso, atores fossem convocados,
e houvesse texto, como no tempo
em que as peças eram representadas ao vivo,
isso não seria teatro,
um ator falando Molière, na TV, não é teatro,
do mesmo modo que a foto de uma flor não é uma flor,
é outra coisa, se o teatro
é a mostraçõ da ausência,
diante de nós, face a face, ao alcance do nosso olhar, da nossa escuta,
à distância de um contato possível, embora a gente nunca suba
à cena para comprovar,
no estreito espaço dessa palavra que desde o início estamos de-
cifrando juntos: *aí*.

O acontecimento televisivo,
ainda que fosse para todos, com atores dizendo Shakespeare no
instante em que os escutamos, mesmo sendo
simultâneo,
atual,
direto,
não está *aí*.

Você pergunta:

– mas então, se não é *para todos*,

para quem o teatro deve falar?

se você recusa a pequena comunidade

de funcionários, de mandatários e também o teatro para si mesmo

a quem você acha que o teatro se dirige preferencialmente?

Se ele não se dirige *a todos*, para quem você acha que ele se volta
a quem ele lança sua voz projetada?

– Pouco importa. A qualquer um.

– Você está se perdendo. Qualquer um é todo mundo.

– Claro que não. De forma alguma. Veja:

qualquer um, mas alguém.

Que existe, concreto,

ou possível.

Alguém não é a melhor palavra:

deveria ser: *alguéns*.

Nunca uma pessoa sozinha.

Um dado grupo. Um dado público, digamos.

Aristófanes escrevia

para os de Atenas,

de um dado ano,

de um certo dia, de uma certa festa, de um dado concurso

no qual sua comédia figuraria. Ele mencionava pessoas

e lugares.

Evidentemente nossas assembleias são outras. Defeituosas, incertas ou impossíveis de encontrar.

Então: desde o primeiro instante, quer eu escreva a peça, quer eu a escolha, é preciso perguntar: esta representação se voltará para quem?

Você vai responder:

– em primeiro lugar, para aqueles que entendem a minha língua.

– Mas isso é uma escolha: eu poderia me apresentar diante de pessoas que só entendem o árabe ou o turco. E aí eu teria que me organizar de outro jeito. Com sons translíngüísticos, pantomimas, números musicais. Certo: eu falo francês. Mas para quem? Para os daqui, os que estão próximos, tomando a liberdade de evocar as paisagens que eles conhecem, os sulcos nos campos, as autoestradas, o deputado, a última catástrofe com vítimas, a última vingança sangrenta? Ou para outros? Os de uma dada profissão? Essa hipótese revolta você, você acha que para os profissionais de um dado ofício só se fala sobre esse ofício. Para os profissionais de um dado ofício pode-se falar de sonhos, constelações, mitos. Não estou perguntando sobre o que se fala, mas *para quem*. Para os fanáticos por futebol ou para os fanáticos por Schubert? Alguns fanáticos por Schubert também são fanáticos por futebol, ok. Mas, ainda assim: isso não constitui uma mesma assembleia. O teatro deve falar para os do futebol? Aqueles para quem a bola é a cultura, a espera, o saber? Ou para os do *Rei dos álamos* e de *Margarida na roca de fiar*?

Você me responde, finório:

– o teatro para os apaixonados por teatro. Como o futebol para os apaixonados por futebol.

– Bom, o argumento é engenhoso.

Mas ruim,

falso,

já passou da hora de você desistir dele.

Conte os apaixonados por teatro

em torno do prédio

do qual você agora é o navegante.

Os entusiastas. Que podem falar de teatro o dia todo, doar seu salário para sustentá-lo: conte quantos são.

São quinhentos. É possível fazer teatro para quinhentos.

Mas é preciso mudar de gênero. Este é caro demais. Os Quinhentos

você sabe, não têm condições de sustentar sozinhos o teatro. O ingresso custaria o que custa

uma noite num hotel de alto luxo: metade de um salário mínimo, mais de um mês de benefício social.

O teatro não pode ser feito a preço de palácio, joia ou limusine.

O teatro está condenado,

é sua cruz,

ou sua glória,

a viver para outros,

para os outros. Condenado

a sair de si. Ele não pode

se destinar ao reduzido número

dos degustadores de elite.

E também não pode se destinar *a todos*

(ao público em geral, à humanidade todíssima)

ele sempre terá que escolher. Falar de quê. Decidir como falar disso.

Em cena, vestir o humano de uma certa maneira.

Expressar certa relação com os contornos das coisas,

certas organizações de gestos e de língua.

Uma linguagem de cena para todos,

seria uma roupa

uniforme.

Você fica indignado. Brada:

– que isso é negar

o universal do teatro. Trancá-lo

nos limites de uma categoria,

ofício, vida, ambiente. Que o teatro

fica espremido dentro desses limites.

Que é preciso abrir, deixar circular entre um grupo e outro,

que nosso tempo pede atravessamentos e passagens,

em vez de novos enclausuramentos

em corporações e confrarias.

– o desejo é generoso,

mas a ideia é falsa. O universal do teatro é de fachada.

É esse teatro, o nosso,

que se curva a uma corporação estreita, amarrada.
Esse universal que bane a maior parte do teu público potencial.
O teatro quer um gesto de amor.
Um gesto de amor não é lançado a todos,
mas a um só.
Todos têm direito ao amor. E ao teatro, todos.
Mas um gesto de teatro
quer ser lançado em direção a um público com corpo, linhas,
formas,
que despertam o desejo. Um público tem direito
de ser desejado. O desejo nada sabe do conjunto de todos os
públicos,
mas deste aqui, que eu sonhei e quero seduzir,
que eu observo no poço dos seus olhos, ou decifro na superfície
de sua pele.
Demasiados se dirigem a um grande buraco negro,
onde jaz esse fantasma: todos.
Eu convido você a acender as luzes
do teatro como acendemos às vezes a que fica acima da cama
para enxergar as ancas, e os olhos,
de *alguém*.

Que cada um escolha seu público, e se deixe escolher,
escolha de amor, de cantada, de dança.
O porquê do *quem* do dirigir-se a,

eu disse: qualquer um. Não *todos*:
um certo poeta, à sua janela
canta o amor à terra inteira,
cego àqueles, homens ou mulheres, muito belos, que caminham
em sua rua, sob seus olhos,
e erguem a cabeça para ele, espantados.

Todos é ninguém.

Claro, para amar alguém,
é preciso primeiro vê-lo. Pense
nos distraídos que falam com você
sempre de olho em outros.

O teatro deve espiar o seu público.

Não o seu público geral,
que não é olhável.

Mas aquele ali, preciso, com o qual o teatro sonha
e que quer seduzir. Ele deve olhar com atenção,
confrontar com ele o seu sonho,
para sonhar mais, sonhar melhor, argumentar o sonho,
de amor. O que não é apenas:

examiná-lo quando ele está ali, desesclarecer a plateia, saber
com quem se está falando. Isso tem seu valor,

mas não basta. Quando o público entra, muito já aconteceu. O
olhar, se nada vai ao seu encontro,

pode ser de enfrentamento, de medo, de ódio,

como as pessoas se medem às vezes

antes da luta. É preciso outra coisa, anterior,
mais atenta, mais à espreita, mais amorosa. É preciso
que o teatro deseje o seu público, que o persiga
como uma silhueta vista de relance.
É preciso perseguir, amorosamente. Se
você quer os motoristas de táxi, não apenas eles, mas também
eles, entre outros,
se você quer que eles integrem o seu público para serem ama-
dos por você,
é preciso espia-los,
os motoristas e as motoristas,
os jovens, os coreanos, os velhos
ressentidos, os que votam
nos populistas, os que têm medo
que os árabes comam o rabo deles,
e os motoristas árabes, e as senhoras meio gordas,
e os jovens tímidos, e os que falam sem parar,
e os que estão cansados, cujos olhos no retrovisor mostram a
provação
do insondável e do infortúnio. Quer que venham os moradores
do seu prédio? Será preciso perscrutar o vão
das escadas apaixonadamente. Quer - é mais complicado, mais
sério, quer que venham
os moradores dos outros edifícios, onde você não entra (onde
não se fala a sua língua),

é preciso conseguir ser convidado, passar ali longas tardes. Se você quer

os fanáticos por futebol, é preciso ir ao estádio,

ouvir o grito da torcida quando a jogada é bela. Se você quer os wagnerianos,

você tem que vê-los mergulhar

em Tristão como numa droga. Com atenção,

a atenção do amor, se você conseguir,

e se não conseguir, nem sempre se consegue,

com a atenção concentrada e honesta do cientista que estuda uma mosca.

Deixe o seu quarto,

a sua vida interior.

É preciso sair da sua vida interior,

fazê-la sair, levá-la para dançar.

Fazê-la valsar.

É por isso que eu respondo a você:

qualquer um. Cada um escolhe o que tentar.

Falar continua a ser uma tentativa. A gente tenta, aconteça o que acontecer.

Eu, como todo mundo, tenho minhas preferências.

A gente se dirige àqueles que a gente desejaria amar, àqueles que desejaríamos ousar amar.

E que às vezes estão muito próximos

daqueles que detestamos. Ou não.

Se fosse comigo,

eu gostaria de falar para aqueles que moram nos prédios onde eu nunca entro

eu gostaria muito de amar as pessoas

dos quarteirões proibidos para mim,

e aqueles que os odeiam, tão vizinhos,

e os motoristas de táxi, e os schubertófagos,

e *talvez todos juntos*. Um público tem suas regiões, suas zonas.

Mas eles, não todos, o que quer dizer

exatamente ninguém.

E os outros? Eu lhes proíbo

a entrada e a permanência?

Não, nada disso. Você vai ver.

Paciência, vamos chegar lá.

(Agora a minha parábase, tardia.

Avanço até o proscênio.

Aí chamo pelo nome

a figura que destoa do poema:

o dinheiro. Vamos lá, vou falar dele: problema nevrálgico, crise de nervos do teatro,

que é, no fundo, uma questão lógica. O problema financeiro do teatro é um problema lógico. Para que nasça um computador, é preciso uma certa quantia. De onde vem esse dinheiro? De um investimento, no qual se aplicou um capital. Se um capital é usado

para produzir computadores, é com a intenção de vendê-los. Se eles são vendidos em número suficiente, o investimento retorna, talvez até com algum lucro. De modo que, no caso dos computadores produzidos e reproduzidos ao longo de alguns anos, o dinheiro necessário provém, ao fim e ao cabo, do fato de que as pessoas compram computadores. E, portanto, em última instância, do fato de que elas querem, desejam ou consideram que têm necessidade de computadores. Digamos, por aproximação: necessidade. O termo é discutível. Pode-se preferir: desejo ou querer. Escolhemos, provisoriamente: necessidade. A produção dos computadores se torna possível pela necessidade de computadores na vida do dia a dia. Se uma necessidade desaparece ou diminui (por exemplo: a necessidade dos grandes discos pretos que nos forneciam música), as pessoas param de comprar, a produção diminui, depois é suspensa.

Mas não acontece a mesma coisa com o teatro. Digamos que você apresente uma peça no seu teatro, uma noite, peça produzida e representada profissionalmente. Digamos que a peça faça sucesso. O teatro lota. Os ingressos vendidos cobrem vinte por cento, ou trinta por cento do que custou a apresentação daquela noite. A necessidade de ver essa peça é, portanto, muito insuficiente para garantir a possibilidade da sua existência. Mas se a peça foi um sucesso, se a plateia lotou... Ela não foi de forma alguma um fracasso, como lamentavelmente pode acontecer a qualquer produção. O pior é que: quanto mais a peça for apresentada, maior será o prejuízo, visto que a cada noite novamente setenta ou oitenta por cento do custo virão se somar às demais perdas. Por que, nessas condições, nós continuamos a fabricar teatro profissionalmente? Por que o teatro não se extingue, não vai, em sonhadora nostalgia, ao encontro dos discos pretos e dos trens a vapor?

Você pode responder:

– É o Estado quem paga a diferença entre o preço do teatro e o produto de sua venda (é o Estado, suponho, que cobre a diferença, não é?) Isso significa que o teatro responde a uma demanda do Estado, que o teatro é uma necessidade de Estado.

– Mas tem alguma coisa aí que não bate. Uma necessidade de Estado é, aparentemente, uma necessidade de todos. Necessidade pública, necessidade comum. Digo: aparentemente porque o Estado, no fundo, é uma outra história. Mas vamos manter essa hipótese em benefício da clareza. E tomemos dois exemplos. Se o Estado constrói hospitais, é, supomos, porque a saúde se impõe como uma necessidade de todos. Se o Estado paga escolas, é porque a instrução, ao que parece, é uma necessidade comum, pública. Você pode perguntar a qualquer um se prefere ser tratado ou deixado sem atendimento – todos, ou quase todos, responderão: quero ser tratado, e por conta do Estado. Se a gente perguntar se as crianças querem escola, a resposta já vai ser mais incerta: por isso a escola é obrigatória. Em relação ao teatro, nenhum desses dois modelos se aplica. Pode perguntar a quem você quiser: vocês têm necessidade de teatro?, muito poucos responderão que sim. No entanto, o teatro não é obrigatório. De forma que o Estado paga pela necessidade só de alguns. Quer dizer, todos pagam – porque ao menos isto é certo: o caixa do Estado é alimentado por todos. Esse é o teu quebra-cabeça, a tua cruz cotidiana. A necessidade de uns é paga por todos. *Uma espécie de exploração.*

– Você vai me dizer: tem gente que está pouco ligando.

– Mas você não é desse tipo.

Contradição, problema lógico. Imagine agora que o teatro saíba, precisamente, concretamente, a que assembleia ele se dirige. Eu apresento uma obra: ela se dirige a um determinado grupo. O problema muda de natureza. Se a obra, e as apresentações dela, se dirigem a um dado grupo, fica claro que é esse grupo quem deve assumir a responsabilidade financeira por elas. Por exemplo, se eu concebo e trabalho um espetáculo para os motoristas e as motoristas de táxi, fanáticos por futebol e schubertopatas, cabe a esse grupo preciso levantar o financiamento. Aí um obstáculo se apresenta: os motoristas loucos por futebol e schubertólatras não pediram nada, e vão me mandar plantar batatas sem pagar nada de nada. Neste ponto observo: é hora de constatar se a coisa é para

eles, na real, ou só na minha cabeça. Esse impasse evidente me deixa duas saídas. Ou procurar os motoristas fanáticos por futebol e schubertólatras *antes* de produzir a minha obra e me ver na obrigação, respiratória e nutritiva, de debater com eles o que eu quero fazer, antes de fazê-lo, e me entender com eles a respeito do fato de fazê-lo, e me entender com eles a respeito da escolha que estou propondo, do custo, dos meios de cobrir esse custo. Alguns dirão: é um pesadelo. Não tenho mais liberdade. E eu digo: enfim! enfim! Enfim dever e poder falar com o público, o público com o qual eu sonho, sobre aquilo que, para ele, eu crio, como falo com a pessoa que eu amo sobre o prato que estou preparando para ela, para tentar conhecer seu gosto, seu sonho, seu apetite. Alguns dirão: é se restringir a produzir apenas obras chatas, vulgares, entretenimento e folclore, é isso que os motoristas vão querer. E eu contraponho: esse argumento é classista, típico de burguês raivoso que não enxerga nada além de seus ressentimentos dos tempos do colégio, ideia medíocre e arrogante de elite, de privilegiado, de dama de caridade que censura o povo por não ter sido feito de acordo com os gostos dela. Eu argumento que a arte mais profunda, a mais refinada, a mais nobre, a mais formalista até (e, no que me diz respeito, eu amo a arte das formas, do desapontamento e dos tensionamentos) pode encontrar um público para quem a sua audácia faça sentido. E que os que veem o povo desse modo têm que reconhecer a verdade: seu teatro se dirige, sem dúvida e com faro, classistamente, a burgueses. Alguns dirão, enfim: é negar qualquer criatividade, qualquer ideia nova, na medida em que o público, por sua natureza, só pede o que já conhece. A isso eu respondo que é preciso discutir com os motoristas schubertfúticos a respeito da necessidade do novo, falar, exteriorizar, convencer, e que isso não é mais sujo em princípio do que ter que seduzir o encarregado da Secretaria de Cultura⁹. Nem mais vergonhoso, e é muito mais agradável. E, sobretudo: faz muito mais sentido.

9 No original: Drac, Direction Régionale des Affaires Culturelles (Direção Regional de Assuntos Culturais).

Repito, com obstinação: é preciso imaginar aqueles a quem nos dirigimos, ir ao encontro deles, realmente, o que pressupõe que o dirigir-se a não seja puramente onírico (mesmo que isso possa e deva acontecer) mas se torne concreto, ir até eles, realmente, discutir com eles os meios para o teatro que queremos. Deles arrecadar o necessário: contribuições individuais ou coletivas, doações, subscrições, arrecadações inventivas. E até, se se fizer questão, por solicitações complementares de subvenções e apoios públicos junto às autoridades. Mas não em excesso, por favor, não em excesso. Complementares apenas, ocupando o segundo lugar. Preste atenção: passe mais tempo com o seu público do que com o secretário de cultura ou com o jornalista que guia a opinião do secretário. O público é generoso. Ele quer contribuir. O público gosta que se fale com ele, que se espreite junto com ele as cores do mundo, que se procure, junto com ele, os modos de expressá-las, pintá-las ou cantá-las. Os públicos têm a a generosidade do povo de homens que esperam, em nosso mundo catacrítico, que o teatro recomece e que o drama retorne aos grandes palcos atualmente desertos.

Conheço bem a última de todas as objeções. Alguns dirão: ideia sugestiva. Mas que não resolve. A gente consegue algum dinheiro, mas não o suficiente. A gente consegue pouco, o teatro custa caro. A isso eu respondo, com seriedade e percebendo o risco do que vou dizer: o teatro custa exatamente o dinheiro de que a gente dispõe. Pode-se fazer teatro com pouco, ou com muito. Com muito não é necessariamente condenável: é preciso fazê-lo exatamente com aquilo que a necessidade de teatro daqueles a quem nos dirigimos faz com que eles nos forneçam. Se se arrecada muito, pode-se fazer um teatro rico. Se se arrecada pouco, é preciso fazê-lo com o esplendor dos pobres.

Aí você pergunta:

– por que querer evitar a todo custo o dinheiro do Estado? Se o Estado dá, por que tanto medo?

– Só tenho uma razão, mas de peso. Escuta, meu amigo, vamos

falar baixo, isto não pode ser gritado. É o meu segredo, o meu lema: o dinheiro do Estado, concedido para além do que é exigido pela necessidade daqueles a quem vamos falar, para além do estritamente necessário, compreende?, o dinheiro dado para além da necessidade imperiosa e brutal, batalhadora, ávida, *leva à loucura*. Pode acreditar. Eu sei o que estou dizendo. Constató isso todos os dias. O dinheiro da pura liberalidade do Estado, o dinheiro que o Estado não é obrigado a dar, como é obrigado, contra a vontade, a pagar professores, carteiros, médicos – que ele preferiria vender como vende os operários da Renault –, o dinheiro que o Estado dá sem ser fisicamente obrigado pela força do desejo público, esse dinheiro *leva à loucura, meu amigo, leva à loucura*.

Resta uma segunda possibilidade. Digamos que eu não consiga convencer ninguém. Digamos que eu esteja sozinho. E que mesmo assim insista em mostrar aquilo que ninguém quer. *E digamos que eu tenha razão*, o caso ganha ainda mais importância. Só porque é precoce. Porque é mais clarividente, nestes tempos sombrios, imagine. Devo desistir? Pegar mais leve? Claro que não. E se, além do mais, uma verdade me habita, eu não vou desistir. Uma verdade gruda, possessiva, ciumenta. Não vai me deixar escapar. Se eu estou sozinho, é preciso usar minhas próprias forças. Escrever. Atuar. Fazer ver, fazer ouvir. E discernir, nos meus futuros companheiros, um por um, o olhar finalmente libertado.

Mas se eu chegar a convencer, imagine, depois do tempo necessário para me tornar próximo de um público que eu quero amar com paixão, se eu chegar a reunir o necessário para que haja teatro, se eu conseguir isso, meu amigo, você pode ter certeza de que o público dessa obra será exatamente *produtor*. Sonho antigo, não é? É preciso voltar a ele. Com novos meios, pensamento novo. É preciso que o público se suprima como consumidor da mercadoria teatral, para produzir as obras que ele pede e cria. Então, e somente então, que aconteça a representação, com todos os custos já pagos antes de ela começar. Então, que venha a representação não comercial, descapitalizada, mostraçãõ do que falta no próprio coração do que

é, poética, pensante e, portanto, *gratuita*, claro. Meu amigo diretor, você sabe que é assim, lá no fundo do seu pensamento mais íntimo, mesmo que você se recuse a dizer ou até mesmo a ouvir algo do gênero. O teatro deve ser gratuito. Super-aberto *a todos*, portas escancaradas. Gratuito, como o ar, o dizer, a verdade, a estrofe. Para que o público, produtor, ofereça a quem quiser se juntar a ele, no respeito e na dignidade de seu ato, o dom sem volta do que ele foi singularmente convocado a produzir, a financiar. Eis porque esse teatro não será fechado como um gueto, identitariamente voltado sobre si mesmo. Porque esse teatro será oferecido por seus produtores livres, no oceano de todos os homens possíveis, a quem quiser, amigo ou passante, se juntar, curioso, à mesa pública do banquete.)

Mas e *as peças*?

para esse teatro que eu invoco,
que, diante de você, eu afirmo que deve vir,
em todos os sentidos da palavra dever,

onde estão as peças?

Onde estão os poemas desse teatro do por-vir?
compreendendo que porvir não indica
o futuro, forçosamente previsível,
mas o que deve caber a nós,
o que nos é necessário.

Não temos as peças – o que fazer?

É o que você pergunta, claro,
você está até aborrecido, irritado,
e me diz:

– *visto que é mesmo uma lição que você está dando,*
você que pretendia não dar lições,
e continua: – *agora você tem que responder,*
você tocador, você doador,

(– e eu preciso responder
antes de acabar minha carta,
visto que já é hora de terminar,
tudo isso em breve cessará)
onde estão as peças? pergunta você,
quando nossas peças estão marcadas, ao contrário,
por esse refluxo, essa repressão do dirigir-se a
pelo confinamento do dirigir-se a em apartes, para os cabotinos,
essa repressão pura e simples nas obras que se supõem dignas,
as obras de cultura e de arte.

Não se pode eliminar completamente o dirigir-se a: o teatro naufragaria.

Mas o dirigir-se a pode fraquejar e se dissolver, refreado, desidratado, esquelético,

sem força, sem corpo, descarnado.

O que fazer diante dessa falta de obras,

sem deixar que a falta de obras sirva de álibi

para o nosso medo

a nossa covardia

diante do que nos espera,

o que o tempo e a história querem

de nós, daqui por diante, no teatro?

Usar receitas?

(aplicadas às obras de que dispomos, em especial as grandes,

endereçar a encenação,

endereçar o sentido, exumar o poder de dirigir-se a que o texto,
quando é grande, contém

apesar das aparências em contrário,

youê bem sabe, quando Brutus invoca o povo de Roma,

Romanos, compatriotas e amigos!

*Ouvi-me por minha causa, e ficai em silêncio para poder ouvir*¹⁰

tudo ao público, tudo ao povo,

popolo, il popolo,

tudo, sua questão, suas exortações, seu convite para que alguém
do público, qualquer um, se levante para desmenti-lo e desafiá-lo,

*Quem há aqui tão baixo que quisesse ser escravo? Se há alguém, que
fale, pois a esse eu ofendi*

e assim também o discurso de Antônio, que lhe responde e o
derruba.

Amigos, cidadãos de Roma, ouvi-me;

*Venho enterrar a César, não louvá-lo.*¹¹

*Foi meu amigo, justo e dedicado,*¹²

discurso que soltará no meio do público, no meio do povo, as
fúrias

da revolta, do ódio, do assassinato coletivo,

discurso que aparenta contenção, sobriedade, grandeza,

10 *Júlio César*, op. cit., p. 87.

11 *Ibidem*, p. 90.

12 *Ibidem*, p. 91.

que lançará no meio do público, desenfreadas, no meio do povo,
popolo, il popolo,
todas as fúrias do ódio de massa
– todos sabem, muitos o fazem,
os grandes o fazem, sobretudo os cômicos,
para quem o elo com o auditório, físico, imprescritível
nunca se distende: Serrault representando o Avarento com direção de Planchon,¹³

*estou perdido, assassinado, cortaram-me o pescoço, roubaram-me o dinheiro.*¹⁴

que o faz lançar o texto à plateia, em vez de fazê-lo correr bobamente de um móvel a outro em cena,

e que texto!

*Quanta gente reunida! Não fito os olhos em ninguém sem que me acudam suspeitas e qualquer pessoa se me afigura o meu ladrão. Todos olham para mim e põem-se a rir*¹⁵

até um diálogo pode também ser endereçado,

quando Margarida prisioneira e louca, canta para a morte como um lobo

atores espalhados no meio do público, pouco visíveis, quase inaudíveis,

sussurrando para que se acredite,

13 A encenação foi realizada em 1986 e a atuação de Michel Serrault foi muito elogiada.

14 MOLIÈRE. O avaro. Trad. Octavio Mendes Cajado. In: MOLIÈRE. *Teatro escolhido*, vol. I. São Paulo: Difel, 1965, p. 93.

15 Idem.

ou se queira acreditar,
que os chamados dirigidos a Margarida louca em cena provêm
da plateia,
antes do dia abençoado em que o público em pessoa os lançará,
porque o teatro será algo partilhável e não apenas propriedade
dos atores e do palco,
a plateia inteira chamando Margarida,
para libertá-la
porque Fausto, repare, é a plateia, é o público, Fausto é o povo,
Fausto são os homens,

imensos, miseráveis, apaixonados –
evidentemente, cada qual sabe, ou adivinha,
isso constitui o bem comum, *as liçõezinhas de teatro*),
o fato é que as peças nos faltam, o poeta nos faz falta,
e é preciso viver com essa falta,
como dizem os italianos,
nós temos a *mancanza* do poeta,
como Deleuze tem a *mancanza* do povo,
quando Deleuze diz que o povo falta, nos falta,
e é a mesma coisa: o poeta é a boca do povo,
se o poeta falta, é que o povo falta também.

O que fazer? Esperar
a vinda do poeta, do povo,
e proteger assim a nossa covardia?

Ou preferir

a obstinação por teatro

que conjura sua morte, que o ama,

como você o ama, como eu o amo

(você sabe que eu amo o teatro

na medida em que o teatro falta, o teatro me faz falta: eu o amo,

não porque ele se apresenta a mim e me seduz,

mas exatamente em sua falta, seu buraco,

em seu não estar aí). O que fazer?

Escrever peças? Sim!

é urgente! Que sejam escritas!

Que se consiga convencer cada um a escrever! –

peças boas de verdade para os tempos de hoje,

carnais, diretas –

mas enfim: é difícil.

Não dá pra esperar para sempre.

E é preciso inventar muito: uma escrita para hoje, direta, carnal.

Quer dizer

uma sensibilidade nova e de teatro, acordada ao desacordo e às promessas do mundo. Mas,

sobre a escrita, o que vem é às vezes tão triste.

Não falemos da falta de gênio: que importa?

Não se pode

esperar pelo gênio. O gênio

não aparece todo dia. É preciso saber viver

sem gênio: fazer o necessário,
o bom, o útil, o gênio virá quando quiser,
soprará onde quiser, onde puder, ele
– como diz o outro –
nos será dado por acréscimo. Não, o pior
não é a falta de gênio,
nós nos contentaríamos com peças boas,
mesmo que apenas esforçadas, braçais, nós nos satisfaríamos
com boas peças diretas, carnaís, urgentes.

Não, o pior
é tudo o que vem de
velho, tão velho.

De um outro tempo, do tempo da conformidade, da conveniência,
passado, bom para ontem,
simulando o suposto uso do suposto teatro,
simulando a simulação, imitando o imitar, miméticas de dar
engulho e, portanto, tão pouco, tão pouco ofertadas, dirigidas a
ninguém, falando para o vazio, agitando braços, sílabas e palavras
ocas dirigidas a ninguém, quer dizer, a todos, ao homem em geral,
ao público, ao espectador,

essa carniça.

Não,

às vezes sobre esses textos recém-impressos

não se consegue fazer nem mesmo os desvios de endereçamento
to aos quais os clássicos se prestam, por sua grandeza. E então?

Então escute. Chegue mais perto! Escute. Peças impraticáveis?
Gélidas dentro de uma miragem, desencorpadas, sem membros,
sem alvo, sem dádiva de palavras lançadas em face de um corpo,
e, bom, visto que o teatro é necessário,
deixe para lá as peças.

Faça teatro sem elas, até que, deixadas de lado,
elas se envergonhem, se insurjam, se adornem de novo
para seduzir. Pegue
nas suas mãos, o que está ao seu alcance,
desde que seja carnal,
que seja da vida de agora.

O que você quiser: pedaços
de discursos, páginas arrancadas
dos jornais, poemas solitários
que esperam nas prateleiras vazias,
ou cartas,

trechos de filosofia, imagens, trechos de filmes, fotos de guerra
ou de festa, momentos de televisão captados do monitor, can-
ções, ladainhas, poemas, perfis de carro, desenhos de estilistas,
revistas de cabeleireiros. O que você quiser, se a carne do tempo
trepidar ali, se o vento dos dias passar através. Sinopses

de divulgação técnica, prospectos de máquinas, conversas te-
lefônicas interceptadas, poemas, promessas de bêbado, borbo-
rigmas, preces, incitações ao ódio para que se ouça o som delas,
confissões despudoradas, sonhos no ar, poemas, poemas, filosofia,
poemas, muita política sem gordura, poemas, poemas do tempo de

hoje. Poemas, quer dizer: palavras em riste. Pegue tudo isso, desordenadamente, como materiais que se acumulam para formar uma obra, mas sem desejo excessivo de obra, um pouco, sim, mas não em excesso para não enlouquecer, pegue-

-as todas, as palavras erguidas ou as palavras deitadas que você vai reerguer, e montar, lado a lado, uni-las desajustando-as, puxá-las para o palco, exhibi-las em sua ternura íntima, alçá-las por tudo o que elas fazem ver e ouvir da língua e dos poetas e do povo que nos faltam, e elevá-las como a hóstia diante da assembleia muda, diante do murmúrio interrompido da multidão esparsa, sob os olhos dos poucos homens que terão vindo, diante deles, diante de seu rosto úmido e amedrontado, na sombra ou em plena luz, brutal e gritante, debaixo do nariz deles, nas barbas deles, diante da emoção do seu desejo, *ali*.

Faça teatro sem peças. Exiba

os pedaços da prosa do mundo.

Fuja dos diálogos

bem acabados, limpos, comportados, falsas peças

imitadas de peças imitantes, mimos de mimos, falsos dramas inauditos:

agora, é preciso se proteger do que eles chamam teatro.

Se proteger do teatro para fazer o teatro de novo.

Abandonar o suposto teatro aos defumadores e maturadores de carne velha,

abandonar a imitação, escolher o dirigir-se a.

Designar, domadores de ursos de um real do tempo.

Mostrar, mostrar, mostrar, simular um pouco menos.

Diante da assembleia que aflui, adestrada na escuta, aprumada

olhar tenso, diante do povo que desde então sabe que faz falta.

Faça isso. Com tudo. Dirigir-se a,

como se esvaziam carroças de frutas ou de lama. Jogue fora

o que você tem, doe, ceda, entregue

o que puder, o que encontrar e se entregue a **isso**.

Um público quer que se acabe com o fingimento, com a mentira. Quer que se fale. Quer o dom do amor e do verdadeiro.

Do verdadeiro, do corpo alçado, da carne do mundo, que o verdadeiro seja exposto e desnudado diante do público. Faça isso, faça. Sem pudor.

Com este texto

que eu te encaminho, se ele puder ser útil. Pegue trechos, esboços, sobras,

cole, prenda, se você achar nele um pouco do vento que varre a noite e o fogo. Sem escrúpulos. Não é uma peça. Será que eu terei oferecido a você algo que lembra o dirigir-se a, uma simulação de diálogos, personagens, pedaços de mundo servidos num estojo? O palco não é um estojo, é um tabuleiro. Você acha que eu ia, você entende (você entende, não é?) que eu ia mimar, burilar, modelar algumas pessoinhas de carne e de pó, de carne-cartolina e de carne de veludo e de luz raiada? Você acha que eu ia preparar para você um dialogozinho tal como o de Diderot e até o de Brecht? O tempo não está mais para fingimentos, e quem não é poeta o bastante para lançar para a plateia grandes proferações poéticas, aos baldes, pacotes, por cima das ondas, pode ao menos dirigir algumas palavras enrijecidas no duelo com a verdade. Pegue esta carta, rasgue as páginas, atire para a plateia. Minha intenção foi dirigir a você cada palavra, cada flexão, sem conservar nada para mim, sem escrever nada que não possa ser jogado na sua cara, nas suas barbas, no seu nariz, que seja à prova do seu olhar de lobo. Eu tenho estima por você, meu amigo diretor, você sabe, este é o cerne da questão,

eu estimo você demais para conservar uma coquetice que seja nas caçarolas da minha cozinha de amor. Nada deve restar àquele que fala. E quem eu amo para além de você, por você, em você, é o teatro, que é a carne e a cruz dos seus dias. E é ao público que eu falo através da tua carne e do teatro que te envolve, esse público que você chamou, interpelou, seduziu e que esta noite está reunido, aí, para formar um pedaço do povo que falta, e que vem. É a ele, você sabe, desde a primeira palavra, que eu lanço tudo em rosto: a cada um aqui em conjunto, no coração açoitado do seu rosto, no rosto depravado do seu coração. Faz semanas que falo para eles, que os invoco, sonho com eles e como eu os ignoro, eu chamo você, que teve a audácia de me dirigir a eles. A quem? A alguns amigos do teatro. Talvez o vizinho do prédio em frente. Alguns desavisados, que entraram por engano, e ficam irritados. É muito pouco claro, nada nítido: eu ignoro os gostos deles, esporte, música, ódios de raças e amores ao próximo. Pegue esta carta, corte alguns pedaços, jogue na cara deles – com a violência de amor da qual você e eu, juntos, somos capazes, e ainda será pouco.

– Mas Denis, me diz você então, esse texto não é montável!

Um monólogo, que dura horas!

Sem ação! Sem drama!

– Sem ação, acho que não:

se ele não tem ação,

pode jogar fora, ele não presta. Se dura

horas, pode cortar, cortar sem pudor,

os escritos de autor querem ser violentados, cavalgados.

Mas que seja um monólogo,

isso, meu amigo,

me desculpe, mas é uma ilusão de primeira leitura.
Você está por fora. Para aumentar a pluralidade de uma língua,
você quer a cada linha nomes de pessoas que peguem
pela mão o teu olhar?
Eu digo, na esteira de Deleuze,
que quem escreve já é vários,
um ajuntamento, uma multidão. E
se não for, será preciso multiplicá-lo.
Pegue o texto, quebre, exiba os pedaços,
cante seus fragmentos, e veremos se ele traz em si um pouco
de ação.

Queremos novas orquestras,
mais livres, mais sobrepostas, corais.

Você não arriscou *A gaia ciência*,

o *Manifesto comunista*,

Folhas de relva, a *Ode marítima*:

corte pedaços desta carta, mande.

Distribua

com justiça, pedaço por pedaço.

O jogo dos grandes e dos pequenos papéis,

é um cancro no interior dos elencos

divide os elencos

em pobres e ricos em texto,

introduz entre eles os ódios e as astúcias

da posse e da privação.

Chega de *casting*!

Chega de grandes e pequenos papéis!

Grupos! artistas nos colégios! legiões

amigos e amantes que partilham

o dizer para dirigi-lo a,

como um trabalho, uma tarefa generosa,

um prazer, um doce, um prato,

em comum, uma hora de amor, um pouco de graça!

Que venham as confrarias fraternas, as alianças,

para dançar em conjunto a coisa teatral sobre os bambos tablados!

De acordo com os saberes, as competências:

mas contra as compartimentações e os saberes também.

Os conselhos do pai → para a filhinha graciosa

O grito da apaixonada → para o gordo papão.

A queixa da criança para a velha senhora,

o chamado de guerra para a mãe ferida.

E que o humano cante, não organizado nos moldes do *casting*
sem graça,

trucado, plausível.

Faça, faça isso. No teatro, um bocadinho da sua renovação,

que não é renovação de teatro, mas um bocadinho, entre em
mil outros,

do novo que faz falta à vida.

Um bocado de insurreição. De política.

Ao teatro: nenhum poder, todo mundo sabe. Teatro: divertimento pequeno e desimportante,

a grande política faz pouco dele.

Mas ele é da ordem do colosso por sua frágil articulação.

É da ordem do Estado, que paga por ele, por seu luxo, por sua glória, por seus privilégios –

e pode ser obrigado a pagar mesmo a contragosto,

se o teatro souber convocar um povo que o force a isso.

Toca na ferida, em carne viva, pela organização de suas relações internas,

de exploração, de dominação, de ricos e pobres, ou de amores comuns e livremente partilhados.

Tangencia o mal, o vazio que escava e faz mal, por causa daqueles a quem ele se dirige,

povo que falta para quem o palco fala,

para que ele se forme um pouco,

já na plateia,

ali,

diante dele, e mais ainda fora,

na praça pública, no adro, na cidade em repouso.

O movimento de nossa comunicação

indica um povo, atualmente vazio,

mas que virá, quem sabe?

Por isso eu te escrevo – entende?

Por um gesto de amizade por aquilo que, em negativo
nos falta
como Deleuze que se foi, voou, despedaçado
por isso, por nós,
não pelo espetáculo
que morra o espetáculo
se o teatro é espetáculo,
que morra o teatro para sempre
mas se ele é uma carta amorosa
endereçada ao que vem
então que ele nos ensine
nos dê uma lição

pegue a carta
alcoviteiro
e atire seus pedaços ao belo amante público que a sala cultiva
pois eis aqui o silêncio
o negro espaço perfurado pelo silêncio
onde eu espero
o que virá da plateia
o que sobe
rumor, ronco, levante
ou não

a gestação, o trabalho
a convulsão pública
ou não
agora que o silêncio se precipitou nos braços
obscuros e abertos
de quem eu amo, e a quem eu me dirijo,
e que vai se mover, vir,
ou não

junho-novembro de 1995



Denis Guénoun

Nasceu em 1946 em Orã (Argélia). Doutor em filosofia. Professor emérito da Universidade Paris-Sorbonne.

Autor de mais de vinte peças, entre as quais *Mai, juin, juillet*/Maio, junho, julho (2012, encenada por Charles Schiaretti, TNP), *Le Citoyen*/O cidadão (2012, encenada por H. Loichemol, Comédie de Genève) e, mais recentemente, *Eden* (2024, acesso gratuito em <https://denisguenoun.org>).

Ator e encenador. Suas mais recentes criações teatrais foram apresentadas no Festival de Avignon, no Théâtre National de Chaillot, no Théâtre de Poche-Montparnasse (Paris), e em diferentes cidades e países.

Autor de diversos ensaios, entre os quais *O teatro é necessário?*, de 1997 (publicado no Brasil, em 2004 pela editora Perspectiva), *Matthieu/Mateus* (Labor et Fides, 2021) e de relatos como *Un sémite*/Um semita (Circé, 2003, e Columbia, 2014, com prefácio de Judith Butler).

Em 2017 um colóquio foi dedicado aos diferentes aspectos de seu trabalho, fornecendo material para o livro, *Avec Denis Guénoun*/Com Denis Guénoun (Metipresses, Genebra, 2020). Um dossiê da revista *Europe* foi consagrado à sua obra, em novembro/dezembro de 2022.

Textos e informações em <http://denisguenoun.org>