

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



PROCESSOS

Krum: hebdomadário do processo

Patrick Pessoa

Resumo: O texto apresenta e discute as questões dramaturgicas surgidas ao longo das três primeiras semanas de ensaios de *Krum*, peça de Hanokh Levin dirigida por Marcio Abreu.

Palavras-chave: Marcio Abreu, Hanokh Levin, Beckett, Strindberg

Abstract: The text presents and discusses the dramaturgical questions that came to light during the first three weeks of rehearsals of *Krum*, play written by Hanokh Levin and directed by Marcio Abreu.

Keywords: Marcio Abreu, Hanokh Levin, Beckett, Strindberg

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/krum-hebdomadario-do-processo/>

SEMANA 1 (01 a 05/12): Retratos da vulgaridade ao lirismo

Como só poderei estar presente aos ensaios duas vezes por semana, dessa vez o diário do processo não terá como ser efetivamente um diário. Será antes um hebdomadário. O seu objetivo principal é registrar os momentos que eu julgar mais importantes para a elaboração do texto sobre o processo, a ser publicado quando a peça estreiar. Mas, acompanhando a primeira semana de discussão – estive presente no primeiro, no terceiro e (excepcionalmente) no quinto dia de trabalho –, fiquei com a impressão de que escrever sobre algumas das questões que apareceram pode não apenas culminar em um texto *sobre* o processo, mas simultaneamente em um texto *para* o processo. Por isso, se conseguir manter a disciplina, enviarei semanalmente aos companheiros nessa viagem pelo mundo de Krum os apontamentos que conseguir reunir.

No diário de *Nômades*, que escrevi em parceria com Marcio Abreu, trabalhei com base em algumas rubricas que servirão de esqueleto também para estas notas. Essas rubricas eram as seguintes: (a) roteiro de exercícios realizados (a cada dia); (b) princípios estruturais e temas a explorar; (c) imagens; (d) fragmentos de diálogo; (e) cenas a desenvolver e propostas de novos exercícios; (f) questões dramáticas; (g) veio na madeira das atrizes; (h) referências. Evidentemente, dado o caráter menos assíduo da minha presença e a natureza distinta do meu trabalho, não terei como manter o mesmo rigor no preenchimento de cada um desses itens. No que diz respeito a essa primeira semana de trabalho, apenas os itens (b), no qual incluí uma proposta de exercício, e (h) fazem algum sentido. Então, sem mais delongas, vamos a eles.

Princípios estruturais e temas a explorar:

Retratos: Em *Krum*, a princípio os acontecimentos não estão no primeiro plano, mas sim as pessoas, os personagens. Dado um certo inacabamento do texto, cheio de ruídos e imperfeições, um primeiro desafio é criar essas personagens com base nos indícios textuais, mas não nos atendo exclusivamente a eles. É fundamental construir “retratos” de cada personagem. Na composição desses retratos, pode ser útil uma atenção a dois aspectos distintos, porém entrelaçados. Ambos têm a ver com o problema da temporalidade característica do texto de *Krum*. Uma temporalidade que se revela a partir da clara diferença entre os dois atos. No primeiro ato, em que os personagens são apresentados, quase sempre acompanhados por epítetos, os retratos devem chamar a atenção para o que neles há de definido, de permanente, de imutável. Nesse primeiro ato, como seus próprios nomes indicam, a “natureza” de cada um parece um destino inelutável, como se não restasse outra saída senão ser sempre, ser até o fim apenas o que se é. (“*Et l’amertume commence alors...*”, como escreveu Camus (1996) no *Mito de Sísifo*). Já no segundo ato, percebe-se que a aparente tragicidade que se manifesta através desses nomes e epítetos é abalada por desdobramentos inesperados. É como se, a partir da série de (des)encontros e embates entre os personagens que estruturam a peça, se insinuasse a possibilidade de uma transformação, mínima que seja, em cada um deles. Ou ao menos na percepção que o espectador tem de cada um deles. Sob essa ótica, um exercício interessante seria tentar esboçar dois retratos de cada personagem: um retrato de como eles são no princípio do texto (Ato 1) e um retrato de como eles são ao fim do texto (Ato 2). A partir da comparação entre esses dois retratos, se tornará visível que, em meio à atmosfera de confinamento e de falta de saída que marca a existência de todos no mundo de *Krum*, resplandece a possibilidade da transformação, da mudança, da “revolução” – a possibilidade da liberdade em face de um destino que não pode ser tão

inelutável quanto a princípio parecia. A comparação entre esses dois retratos forneceria uma vantagem adicional: a possibilidade de preencher o “espaço vazio” entre eles e pensar na peça como uma sucessão de *tableaux* efetivamente *vivants*, isto é, de quadros que vivem na medida em que comportam a mudança, a transformação, algo outro para além do eterno retorno do igual. Será absurdo postular que quase todos os personagens de *Krum* têm uma trajetória, isto é, encarnam a possibilidade de uma subversão de seus nomes originais? Em *Krum*, nome é destino?

Eterno retorno: Aprofundando o problema da temporalidade, a distinção entre os atos 1 e 2, entre personagens condenados a repetir infinitamente os mesmos ritos e personagens capazes de algum nível de reinvenção, chama a atenção para o sentido da definição do espetáculo como uma “peça com dois casamentos e dois funerais”. A questão é: por que será tão recorrente na peça a preocupação com esses que são os dois ritos sociais mais fundamentais, o primeiro usualmente remetendo ao nascimento (dos filhos do casal) e o segundo à morte? Essa definição parece apontar para uma compreensão do tempo como circular, como tendendo a repetir-se eternamente, sempre igual. O tempo como uma corrente da qual não é possível escapar e em que toda mudança significativa não é senão aparente. Assim compreendido, o tempo tende a tornar ridículos todos os afazeres humanos, sobretudo em uma situação histórica de “doença da tradição”, em que os sentidos tradicionais para a existência perderam a sua credibilidade e o Nada parece sempre à espreita. Com base nessa compreensão do tempo, entende-se por que, em sua primeira fala, Krum denuncia a impossibilidade de qualquer viagem, de qualquer experiência, de qualquer transformação. Entende-se também por que uma “peça com dois casamentos e dois funerais” pôde ser definida como uma comédia. Afinal, por mais trágica que a sabedoria embutida nessa compreensão do tempo possa ser, restaria ainda aos espectadores a

possibilidade de rir, amargamente é certo, com a derrisão de bonecos que se debatem – ou justamente que se recusam a qualquer engajamento, como a princípio Krum e Tugati – diante de um destino inelutável. Por outro lado, no entanto, a percepção de que mesmo os personagens mais resignados a repetir eternamente os mesmos ritos e a denunciar a falta de sentido de tudo têm uma trajetória, isto é, alteram-se durante a peça, chama a atenção para o fato (aliás, central no pensamento de Nietzsche) de que o “eterno retorno do mesmo” não precisa ser pensado como um eterno retorno do igual, mas pode também ser pensado como um eterno retorno do mesmo em si mesmo diverso. Em termos deleuzianos, um eterno retorno do mesmo como diferença. Essa descoberta de uma outra compreensão do tempo em *Krum* nos afasta salutarmente de uma leitura fatalista da peça, tornando possível a criação de paralelos entre a reinvenção de si mesmos feita pelos personagens no plano do enredo e a invenção cênica no plano formal da construção da cena.

Gaia ciência: Exemplificando as duas notas acima com base em passagens do texto, acho fundamental que seja salientada a ambiguidade presente nas palavras definidoras da mãe de Krum: “O mundo só tem isso para te dar”, ela repete. Mas o que isso significa? Que o mundo “só” tem isso para dar, prometendo apenas presentes mesquinhos ou ridículos – presentes, em todo caso, sempre insatisfatórios? Ou que o mundo tem efetivamente algo para “dar”, isto é, que esse pouco pode ser muito, dependendo de quem o recebe e do modo como o recebe? A ambiguidade contida nas palavras da mãe de Krum foi antecipada por Nietzsche na *Gaia Ciência*, no fragmento 341, em que o filósofo enuncia pela primeira vez justamente o seu pensamento do “eterno retorno”. A passagem é a seguinte:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada

haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!” Se um demônio lhe dissesse isso, você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”? (NIETZSCHE, 2001, p. 230)

Experiência e pobreza: Ainda pensando nessa mesma ambiguidade com base em passagens do texto, eu diria que, às palavras iniciais de Krum – “Mãe, eu não me dei bem no estrangeiro. Eu não encontrei nem a fortuna nem a felicidade. Eu não melhorei em nada, eu não me diverti, não me casei, nem mesmo noivei. Eu não conheci ninguém. Não comprei nada e não trouxe nada comigo. Na minha mala só tem roupa suja. É isso aí, já disse tudo e agora gostaria que você me deixasse em paz.” – , é preciso contrapor a sentença oracular de Dupa: “Eu vou encontrar algo de bom nele [no mundo!]. Você vai ver. Nem que seja na marra”. Penso nessas palavras de Dupa como bela orientação, ainda que provisória, para a interpretação do texto. Como disse uma vez Werner Jaeger (2003): “Homero a tudo engrandeceu”. Essa postura do poeta épico me parece mais acertada do que a do poeta cômico, que sublinha antes o ridículo do que o trágico, o mesquinho do que o elevado, para dar ao espectador a impressão de que a sua pequena vida, relativamente à daqueles personagens, é boa o suficiente. Não por acaso comédias deste tipo fazem tanto sucesso... Importante lembrar que “eles”, no mundo de *Krum*, somos “nós”.

Dialética entre vulgaridade e lirismo: Ao re-apresentar algo, o poeta tem sempre que ir além do dado, tem que compor, criar, tornar visível algo que permanece oculto no âmbito da existência cotidiana (no caso, uma saída...). Por isso, já em Aristóteles, poesia não combina com realismo (ao menos em sentido vulgar): “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história” (ARISTÓTELES, 1992, p. 53). Essas reflexões sobre o tempo e sobre a natureza da mimese surgiram nas conversas da primeira semana em torno de uma formulação precisa do diretor Marcio Abreu. Em Krum, há uma “dialética entre vulgaridade e lirismo”, ele disse. A vulgaridade de pequenas vidas provincianas, periféricas, oprimidas por um céu baixo, que compõe uma atmosfera quase irrespirável, onde nada parece realmente ter valor. O lirismo como a capacidade de transfigurar esse dado da realidade, de encontrar alguma poesia nas coisas simples da vida. Outra maneira de pensar essa dialética seria associá-la a uma dialética entre o conformismo (que fica sempre do lado do que é vulgar) e a necessidade de evasão (que trai um inconformismo essencial, mesmo quando esse só se manifesta de maneira idealizada ou neurótica, como no sonho de escrever um grande romance sem ter que trabalhar para isso – Krum quer o resultado sem o processo... –, ou na utopia de uma solução final para dúvidas cotidianas que pudesse assegurar previamente o sucesso de nossas ações, delas excluindo o imponderável, o novo, o risco – como no caso da dúvida obsessiva de Tugati). Entre a vulgaridade e o lirismo, o conformismo e a necessidade de evasão, cumpre descobrir, ao longo do processo, a posição relativa de cada personagem e, com base na noção de trajetória, o modo como cada um deles pendula (ou não) de um extremo ao outro.

Para além do existencialismo: Todas essas considerações preliminares, que não respeitaram a ordem em que foram surgindo nas conversas da equipe ao longo da primeira semana, têm um cariz inegavelmente “existencialista”, fiel

sem dúvida a um dos aspectos mais conspícuos da peça. Ocorre que, se *Krum* inegavelmente tem um perfume existencialista, esse não é seu único perfume. Talvez nem mesmo o mais fundamental. E certamente não o seu perfume mais estrangeiro, estranho, interessante. Desde o princípio, Marcio trouxe uma chave de leitura decisiva para a nossa compreensão da peça: a consciência de que se trata de um texto de um autor israelense (Hanokh Levin) que passou praticamente toda a sua curta vida (1943-1999) em meio às sucessivas guerras entre israelenses e palestinos. Nesse sentido, a sensação de confinamento dos personagens, sua obsessão com quem vai morrer primeiro e, correlatamente, sua tentativa quase desesperada de preservar uma vida normal ganham uma outra inteligibilidade (sobretudo no caso dos personagens mais presos à vulgaridade, à satisfação imediata de desejos materiais concretos, como comer, beber, dançar, trepar, viajar...). A ameaça do Nada, no caso do mundo de *Krum*, é histórica e politicamente fundada. O confinamento, por sua vez, tampouco é metafórico. A disputa por território, a perspectiva de uma violência iminente, a tentativa de, ainda assim, continuar a viver normalmente, tudo isso ajuda em larga medida a compreender a alienação dos personagens. Sob essa ótica, uma das tarefas da encenação é a de evidenciar elementos históricos e políticos que, embora apenas indiretamente presentes no texto, são decisivos para a compreensão do drama dos personagens. Mais do que isso: a construção desse pano de fundo épico, através de procedimentos ainda a descobrir – os utilizados pelo próprio Brecht e por Godard podem sem dúvida servir de inspiração... –, será fundamental para levar a peça além dos limites de um drama existencialista calcado na identificação, tornando possível a eclosão de outros níveis de estranheza (para além da inventividade do enredo todo feito de cortes descontínuos, da caracterização ora grotesca ora surrealista dos personagens, e do aparente absurdo de seus modos de viver e pensar).

Teatro e política:

Sim, a vida é sempre absurda. (chave existencialista)

Sim, a vida é absurda para cidadãos de uma classe média periférica. (chave sociológica)

Sim, a vida é (ainda mais) absurda para quem vive confinado em um território sob disputa, em uma “guerra eterna”. (chave política)

Nesse sentido, ainda que indiretamente, criar saídas, a princípio estéticas, é um ato essencialmente político. Como escreveu Adorno em seu texto sobre o “Engagement”: “Em nosso tempo, as obras de arte mais políticas são aquelas absolutamente silenciosas a respeito de temas políticos” (ADORNO, 1996, p. 415).

Referências surgidas na primeira semana de ensaios:

Cinema

- . *Trinta anos esta noite*, de Louis Malle.
- . *O homem que não estava lá*, dos irmãos Coen.
- . *A doce vida*, de Fellini.
- . *Paradise now*, de Hany Abu-Assad.
- . *Promessas de um novo mundo*, de Justine Schapiro.
- . *O céu de Suely*, de Karim Ainouz.
- . *Amarelo manga e A febre do rato*, de Claudio Assis.

Literatura e filosofia

- . *O estrangeiro*, de Albert Camus.
- . *Notas sobre Gaza*, de Joe Sacco.
- . *A gaia ciência*, de Nietzsche.
- . “Engagement”, de Adorno.
- . “O narrador” e “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin.

Cenas do próximo capítulo:

Duas questões a trabalhar:

- (1) A da posição do narrador em *Krum* – até que ponto o personagem-título deve ser lido como o responsável pelas existências (mesquinhas) de seus vizinhos, servindo como uma espécie de mediação para os desdobramentos da peça? E até que ponto os seus vizinhos, indo além da vulgaridade em que ele tenta confiná-los (vide o caso de Shakita), subvertem a sua expectativa paranoica de transformá-los todos apenas em personagens de seu romance, condicionando seu direito à existência unicamente a essa legitimação estética? Assim pensado, *Krum* se aproxima do meu *Brás Cubas* (PESSOA, 2008), narrador-personagem traído pelo inesperado lirismo de suas “criaturas” – na pior das hipóteses, de seus leitores, que não aceitarão passivamente a negação sistemática do valor da existência por ele proposta.

- (2) A do sentido da esperança em *Krum* – a questão da “esperança no cansaço” formulada pelo Dr. Shibeugen me lembrou muito uma passagem de *Calígula*, que Camus escreveu à mesma época de *O estrangeiro*. Nela, lê-se o seguinte: “Acreditamos que os seres humanos sofrem porque as pessoas que eles mais amam morrem um dia. Mas a sua verdadeira dor é menos banal: é a dor de perceber que até mesmo a tristeza passa um dia. Até mesmo a dor é privada de sentido” (CAMUS, 1995, p. 207, tradução minha). A diferença é que, em Camus, a percepção da finitude da dor amplifica a dor da finitude, ao passo que em *Krum*, ao menos segundo Shibeugen, a percepção da finitude da dor pode ser um bálsamo.

SEMANA 2 (08 a 11/12): O personagem-Kibutz

“Nada é mais engraçado que a infelicidade.”

Beckett, *Fim de partida*

Escrever as memórias dos outros como se fossem as próprias pode ser um exercício divertido, já que promove o encontro de crítica e criação, essas duas

amigas inseparáveis, mas que raramente são vistas de mãos dadas. No caso do hebdomadário de *Krum*, mais divertido ainda é perceber que, quanto a isso, “there is nothing to be done”. Dadas as minhas limitações de horário, não tenho escolha. Impossibilitado de estar presente a todos os ensaios, é preciso que meus olhos e meus ouvidos cheguem a um acordo, precário que seja. Entre o que testemunhei pessoalmente e o que experimentei apenas de ouvir dizer, pelos relatos dos colegas, vou inventando aqui um tipo de presença toda feita de lacunas, buracos, imperfeições. Uma presença feita da matéria mesma de que os sonhos são feitos. Uma presença, por assim dizer, ectoplásmica. Como narrar uma história na qual se esteve presente apenas parcialmente, como um estrangeiro na própria casa ou uma barata na sala de ensaio? De tanto querer me acercar de *Krum*, eis que começo a me confundir com ele. Sou também o homem que não estava lá. E que, no entanto, não conhece outra forma de presença senão essa.

Algo aconteceu nesta segunda semana. Um espetáculo começou a ganhar forma. Ou pelo menos um modo de conduzir o processo. Um “pelo menos” que, neste caso, é “pelo mais”. O que é um espetáculo senão um modo de conduzir o processo que leva à sua criação? Belo exercício para o futuro: descrever como cada passo do caminho permanece discernível no ponto de chegada. Proceder como o caçador que, surpreendendo por acaso a sua presa (na noite de estreia, digamos), resolve ainda assim farejar a contrapelo as pegadas que ela deixara até chegar àquele encontro inesperado. Uma descoberta por vir: se os verdadeiros encontros são sempre os mais inesperados, a honestidade requerida desse espectador-caranguejo (signo é destino?) é toda feita de espanto e gratidão. A beleza dos encontros, como o Marcio bem disse no primeiro dia de ensaios, é que eles sempre poderiam não ter se dado. Encontrar um encontro, por mais que o procuremos, é sempre um presente inesperado.

Roteiro de exercícios

- . O elenco todo deve fazer a peça na íntegra sem o texto, em exercício semelhante ao que Marcio propôs a Grace durante uma leitura na primeira semana (que ela nos contasse o primeiro ato todo da peça). A diferença é que agora essa “narração” tinha que ganhar o espaço e cada um precisava ajudar fisicamente o outro a lembrar do enredo da peça.
- . Com o elenco de 9 dividido em três grupos de 3, cada grupo foi responsável por levantar a cena 1 e a cena 2.
- . O elenco todo deveria fazer a peça inteira, desta vez com o texto nas mãos.
- . Cada ator propôs e cantou à capela uma música, a princípio individualmente e depois continuando o canto do outro. Começou a esboçar-se a possibilidade de um coro como reserva metafísica a partir do qual são “projetados” os personagens – função originária do coro na tragédia grega...

Princípios estruturais e temas a explorar

O “**personagem-Kibutz**”:

Nesta segunda semana, dois foram os principais eixos do trabalho: a tentativa de compreender melhor o conflito entre judeus e palestinos, o que motivou as falas de Marcia Rubin (que morou um ano num Kibutz em 1980) na segunda-feira, e Israel Beloch (professor de história) na quinta; e a provocativa proposta de Marcio, feita já na segunda, de não fazer uma distribuição convencional dos personagens de *Krum* entre seus nove atores, mas sim a de deixar com que cada personagem passe por mais de um ator, de modo que as contribuições (interpretativas) trazidas por cada ator a um mesmo personagem ajudem a complexificar as pessoas singulares que habitam o mundo de Krum, nelas descobrindo novas camadas.

Esta proposta de não colar definitivamente atores a personagens, cujo corolário mais radical será a construção de distintas versões do espetáculo, que poderá ser encenado de forma diferente a cada dia segundo as mudanças na distribuição dos papéis, serviu para trazer um novo sabor ao processo. Como nos primeiros Kibutzim em torno dos quais os judeus que retornaram para a Palestina a partir de 1880 foram se organizando, em *Krum* os personagens não serão de ninguém! (Adoro quando um princípio formal nos aproxima do mundo da peça. Assim fica muito melhor do que chegar pelo caminho do “tema”, da história, da sociologia, da psicologia. É o jeito mais belo de preservar a autonomia e a especificidade da arte sem sacrificar a sua relevância existencial. Que uma ideia como essa nos tenha colocado diretamente em Israel é quase como entrar naquela máquina cronenberguiana de *A mosca...*).

Além de permanecer fiel ao primeiro princípio estrutural evocado por Marcio em sua fala de abertura dos trabalhos – o princípio de que, no mundo de *Krum*, as pessoas/personagens são mais importantes do que os acontecimentos –, a proposta serviu para descolar a angústia dos atores da pergunta “qual será o meu personagem?” e evitar inevitáveis decepções (tendo em vista que há personagens “melhores” do que outros), colocando-os todos num mesmo barco chamado “construção da dramaturgia”, indissociável, nesse caso, da construção da cena. Pessoalmente, considereei uma tacada de gênio de Marcio essa ideia: para além de qualquer formalismo – achei especialmente feliz a recusa dele em atribuir sistematicamente papéis femininos a homens e vice-versa, procedimento que encenações recentes, como *Conselho de classe* e *Tímon de Atenas*, vêm transformando em clichê a ser evitado –, ela permitirá a construção de um “mundo feliz” na sala de ensaios, um mundo onde o princípio comunista de dividir a riqueza (e a pobreza!) se traduz como divisão da alegria. (A divisão do trabalho, caro Marx, não é um mal em si. Quando o trabalho não é alienado, essa divisão se conjuga como um ser-junto, um compartilhar.)

Afinal, com nove atores desse calibre, nada melhor do que borrar de saída as distinções hierárquicas entre protagonistas e personagens secundários. E a melhor maneira de borrar as hierarquias é procedendo objetivamente na própria divisão das tarefas, e não subjetiva ou idealisticamente no ânimo dos atores – o que sempre me cheirou um pouco a autoajuda...

A ideia de coro e a dialética dentro-fora: Com 9 atores em cena, seria muito útil deixar que suas vozes produzissem a atmosfera sonora necessária às cenas, assim recriando no palco uma *dialética entre o coro e os atores* que dele se destacam para viver seus personagens *análoga à dialética entre o dentro e o fora*. Se, por um lado, a maioria das cenas de *Krum* se passa em interiores, à noite, sob um “céu baixo”, por outro lado esses interiores são vazados (não por acaso, há diversas cenas que se passam na varanda, esse limiar entre o dentro e o fora; há outras cenas em que alguém vê da rua o que se passa dentro de um apartamento), marcados pela consciência de que as paredes têm olhos, de que os vizinhos sabem tudo de nós, e de que por isso não há escapatória para ninguém. Descobre-se aí uma função superegoica na ideia de vizinhança, típica de cidades provincianas como a de *Krum* ou o Rio de Janeiro.

Essa observação me evoca a estrutura do melodrama, segundo a qual dramas individuais são sempre amplificados pelo olhar social que julga o tempo todo decisões que, a princípio, deveriam ser exclusivamente individuais. (Ver, por exemplo, *Tudo que o céu permite*, de Douglas Sirk, ou a refilmagem de Fassbinder, *O medo devora a alma*). Em contextos como esses, sucumbe a ideia de indivíduo, assim como a autonomia que lhe é correlata. Os indivíduos se tornam meras funções de uma estrutura social diante da qual se sentem impotentes, como outrora os gregos diante do Destino e dos Deuses, e agora os personagens do mundo de *Krum* combatendo (ou não) a inexorabilidade de casamentos e funerais.

Em resumo, a ideia (que me relatou rapidamente o Felipe) de coreo-grafar os 9 atores, aproveitando maximamente a sua presença em cena, fazendo de suas vozes e do burburinho delas os únicos instrumentos no mundo de *Krum*, é mais uma dessas ideias que, embora originalmente “formais”, acabam por nos transportar imediatamente para o mundo da peça, para o que nele há de trágico ou, conforme a situação, melodramático. (Inez me relatou a imagem de Rani fazendo o cantor italiano no rádio de Dolce; ou a imagem de Cris chorando convulsivamente com a sua “burka” na cena do aeroporto, burka que também pode ser lida como o véu da Pietá que caracteriza a mãe de Krum com o “filho morto” nos braços. Em algum nível, o ectoplasma Krum não deixa de ser um morto-vivo, um zumbi...).

O judeu como estrangeiro radical: Essa associação cristã entre Krum e Jesus, como se ele tivesse voltado para pregar um Evangelho às avessas, isto é, a má-nova de que não há saída possível, de que o “outro mundo” é uma quimera, de que o reencontro com o criador é uma ilusão (a não ser talvez no cinema, que “nos dá duas horas de uma vida real que iluminarão o vazio de nossas vidas de mentira”), me remete à possível associação entre Krum e a representação tradicional do judeu errante.

O judeu errante, em certo sentido, é como um ectoplasma que “não dorme e não deixa ninguém dormir”, como escreveu em algum lugar Isaac Bashevis Singer. Há um inegável parentesco entre a condição histórica do judeu da diáspora e a condição existencial de um Meursault: em seu caráter apartado, marcado por uma diferença que não se deixa recalcar, ambos desnaturalizam os valores vigentes, os sentidos tradicionais da existência, chamando a atenção para a sua relatividade (e, portanto, para o seu caráter não absoluto). Em meio a religiões marcadas pela sede de absoluto, isso não deixa de ser uma denúncia das mais graves, como se a perda do caráter absoluto de um valor estabelecido fosse a perda de valor desse valor. Se imaginarmos,

segundo o retrato pintado por Israel Beloch, a figura do judeu como o Outro, e do povo judeu como o “povo deicida”, isto é, como a figura daquele que denuncia, por adorar outro Deus e viver segundo outros costumes, a relatividade do Deus e dos costumes estabelecidos, não é difícil entrever por que os judeus historicamente foram sempre tão perseguidos.

Curiosa ironia da história: se historicamente o judeu foi sempre a imagem mesma da minoria, e talvez até da primeira minoria a reivindicar o seu direito de existência (e conseqüentemente a viver até o fim o destino trágico das minorias em sociedades onde falha o controle político do fascismo inerente à “psicologia das massas”), a fundação do Estado de Israel inverte os termos da equação. De minoria perseguida, o judeu passa a ser maioria que persegue (no caso, os palestinos). O fundamental é não julgar isso moralmente, mas perceber que o problema é estrutural: enquanto não houver mecanismos sociais e políticos para proteger os “mais fracos”, que aparecem sociologicamente como “os mais diferentes”, a tragédia se repetirá. Neste caso como em tantos outros, falta bom senso aos defensores do bom senso, aos apologetas de um humanismo choramingas que pergunta, por exemplo, “como os judeus podem não ter aprendido nada nos campos de concentração?” – pergunta das mais obscenas, como se fosse possível aprender alguma coisa num campo de concentração, e assim essas aberrações pudessem ser de algum modo justificadas por seu valor pedagógico...

A questão aqui é pensar que mecanismos político-institucionais podem fazer frente à pulsão totalitária inerente aos coletivos majoritários. Nesse sentido, a arte é um espaço político-institucional privilegiado, ao apresentar problemas sempre insolúveis (como qualquer verdadeiro problema) e, conseqüentemente, ao constituir-se em espaço possível para o cultivo da diferença, do novo, do perturbador – principais traços de qualquer criação digna desse nome.

Levin leitor de Beckett: Em rápida conversa com Inez na segunda-feira, ela disse que o mundo de Krum lembrava o “não há nada a fazer” do mundo de Beckett. Por mais que tenha achado rica a associação, ela entrava em contradição com a crença que manifestei nas minhas notas relativas à primeira semana de ensaios, a saber, a crença de que, como bem expressou a Dupa, precisamos “encontrar algo de bom nele [no mundo!]. Você vai ver. Nem que seja na marra”. Em outras palavras, “há sim algo a fazer”, e isso quer dizer algo muito concreto: a peça *Krum* como espaço de resistência, de divisão da alegria de encarnar todos esses “personagens-Kibutz”. Como Beckett registrou num escrito de juventude: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”. (BECKETT, 2010, p. 11)

Em todo caso, quando Inez mencionou o *Esperando Godot*, me veio imediatamente à cabeça *Fim de partida*. Afinal, ali a impossibilidade de sair, de viajar, de fazer experiências significativas, denunciada por Krum, é levada às últimas consequências. À diferença do que ocorre em *Esperando Godot*, no entanto, a frase definidora do espetáculo é: “O fim está no começo. E, no entanto, continua-se”. Não seria essa segunda frase beckettiana mais adequada para pensar o universo de *Krum*?

Em todo caso, a provocação que ela me fez me levou a uma série de descobertas interessantes, todas extraídas dos belos textos escritos pelo tradutor Fábio de Souza Andrade como acompanhamento a suas maravilhosas traduções de *Godot* e *Fim de partida*. Registro abaixo algumas dessas associações.

O mistério da simetria imperfeita e os três níveis da alegoria: “Nesta peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias,

dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky), a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. Houve quem buscasse um Deus oculto em *Godot*; outros, uma eterna e absurda condição humana; outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado” (ANDRADE in BECKETT, 2005, p. 9).

Quanto às três possibilidades de leituras alegóricas, é notável a semelhança com as três leituras que propus na página final da primeira semana do hebdomadário de *Krum*: ali, eu falava em uma chave existencialista, uma sociológica e uma política. Transpondo para as alternativas oferecidas por *Godot*, a busca de um Deus oculto e a consciência do absurdo ficariam do lado da chave existencialista, ao passo que a busca por alusões mais diretas ao contexto histórico da peça ficariam do lado da chave sociológico-política que propus. Como já desconfiava, essas três leituras só fazem sentido se puderem ser feitas em conjunto, sem o privilégio absoluto de uma delas. Quanto mais camadas de sentido, melhor. Para isso, a imagem do personagem-Kibutz será de grande valia.

A outra analogia me parece ainda mais rica em consequências. Se, na semana passada, eu falava na possibilidade de contrapor dois retratos dos personagens, um calcado nas vicissitudes do primeiro ato e outro nas do segundo, agora me parece que a busca por simetrias imperfeitas pode ser fecunda também em outro nível: não apenas no nível da comparação entre os momentos distintos nas trajetórias de cada personagem, nem sempre discerníveis com clareza – vale lembrar que a própria noção de “trajetória” permanece problemática em *Krum* –, mas também num nível, menos visível

imediatamente, que é o das simetrias imperfeitas entre os próprios pares de personagens.

A título de provocação, antes um tema para a investigação do que uma tese, eu diria que há um paralelismo entre Krum e Tugati (no adiamento infinito da ação, associado em ambos à necessidade de uma preparação suficiente, mas inalcançável, para efetivamente começar a viver, não importa se isso significa escrever um romance ou fazer exercícios físicos); entre a mãe e o Dr. Shibeugen (o “O mundo só tem isso para te dar” da primeira ecoa nas palavras sobre a impotência da medicina do segundo, sendo que a esperança medíocre de um neto da primeira reaparece como a “esperança no cansaço” preconizada pelo médico); entre Truda e Dupa (na maneira pragmática como lidam com a sua ausência de horizontes, sendo que a primeira acaba por ter um filho com o homem mais à mão e a segunda acaba indo trabalhar no caixa de um supermercado, por onde os clientes passarão tão rápido que não terão tempo de se fixar em sua feiura); entre Felicia e Bertoldo (no seu apego desmesurado pela carne e os prazeres do corpo como único bálsamo para o esquecimento das dores terrestres); entre Tachtich e Dolce (em sua resignação diante das mulheres fedorentas que encontraram, com as quais insistem em permanecer a despeito de tudo); e, finalmente, entre Twitsa e Shakita (na sua crença um tanto quanto irônica de que, a despeito de tudo, viajar ainda é possível).

O tema do fracasso e dos dois caminhos de criação: “Hugh Kenner fala em dois caminhos estéticos opostos: há a família dos acrobatas, empenhados em fazer mais e melhor que seus antecessores, colocar a corda bamba, sem rede, cada vez mais alto; mas há também a linhagem dos clowns, que trazem a corda bamba junto ao chão e se ocupam em exhibir os limites humanos, projetando luz sobre a falha e o fracasso” (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 10).

Beckett afirmou: “Meu assunto é o fracasso” (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 11). Com *Krum*, Levin não teria feito uma afirmação parecida? Sua matéria artística, como a de Beckett, não seria “a impotência, a miséria e a solidão humanas” (idem, p. 10)?

Anti-tragédia: A analogia entre o desfecho de *Krum* e o do *Fim de partida* é notável. Em Beckett, “o gancho dramático da peça (a ameaça de partida de Clov) não se resolve, permanecendo em suspenso no quadro final, em que, vestido de maneira desconjuntada, pronto para a chuva e para o sol, Clov imobiliza-se, sem concretizar a sonhada fuga” (idem, p. 17).

Igual suspensão não estaria presente nas palavras finais de *Krum* junto ao túmulo da mãe?

Escreve o tradutor de *Godot*:

Apesar de inquietante, o sentido de urgência que acompanha a fidelidade de Vladimir e Estragon a este compromisso misterioso [com Godot], sempre adiado, não pode mais ser qualificado como trágico. Estratégia para camuflar a mínima margem de ação das personagens, os diálogos reduzem-se a rotinas que encobrem a dificuldade de passagem do tempo, hábito ao qual se aferram em vista da ausência de alternativas. O heroico há muito se retirou de um mundo em que a possibilidade do suicídio se esgarça no ridículo de um cinto que se rompe e de calças que caem por terra. Aliás, como notou o crítico Günther Anders, ocorre aqui sua completa inversão: no lugar do gesto enfático dos que, tendo lançado mão de todos os recursos possíveis, renunciam à vida porque não há mais nada a fazer, os personagens de *Esperando Godot* se deixam ficar, na expectativa, contrária a todos os sinais de que algo novo se produza (ANDRADE in BECKETT, 2005, p. 10).

Escreve Roger Blin, diretor e ator da montagem original de *Godot*:

Tive uma visão súbita dos personagens como os concebia: eram, na forma ideal, Charles Chaplin como Vladimir, Buster Keaton como Estragon e Charles Laughton como Pozzo, pois Pozzo deve ser representado por um gordo. (...) O humor irlandês [ou israelense...] tem um grande papel em seu teatro. É um erro representá-lo como um trágico: não se deve concluir *Godot* numa atmosfera de crucificação, não se deve cair numa interpretação lacrimosa. Não se trata de um teatro de lágrimas, mas de crueldade, de humanidade (BLIN in BECKETT, 2005, p. 205).

Por uma teatralidade pictórica e uma nova categoria mimética:

O teatro foi progressivamente perdendo sua característica maior, a apresentação de destinos em movimento, corporificados na ação, em nome de uma maior atenção às imagens acabadas, de caráter quase pictórico, quadros que pedem contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios, descolando-se do processo para constituírem-se enquanto totalidades expressivas em si (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 26).

As cenas de *Krum* também não podem ser pensadas em termos de *tableaux* relativamente autônomos?

A questão levantada por Marcio sobre a posição de Krum como narrador não guarda alguma analogia com a de Hamm em *Fim de partida*? Fabio mais uma vez: “Em paralelo com o procedimento estético definidor da nova categoria mimética que se aplica ao teatro e à narrativa beckettiana (reconstruir, desfamiliarizando, o sem sentido do mundo a partir da montagem de fragmentos construídos aparentemente segundo princípios clássicos de representação, reproduções do real em sua quase imediaticidade), Hamm retoma os motivos centrais à sua existência – o poder e o apodrecimento das relações humanas, especialmente as familiares, a incomunicabilidade

decorrente de uma linguagem inócua e desgastada – por meio de fragmentos biográficos encobertos por disfarces tênues” (ANDRADE in BECKETT, 2010, p. 29), como se todas as demais personagens de *Fim de partida* fossem em alguma medida projeções desse parálítico (como Krum?) obcecado por criar algo.

SEMANA 3 (15 a 22/12): A posição do narrador no teatro contemporâneo

“De Heráclito contam-se duas estórias. Diz-se que, certa vez, estranhos chegaram à sua casa para saber o que fazia. Ao entrarem, viram-no aquecendo-se junto ao forno. Ali permaneceram de pé, impressionados. Encorajando-os a entrar, Heráclito teria pronunciado as seguintes palavras: ‘*Também aqui moram os deuses*’. Conta a outra estória que se dirigiu uma vez ao templo de Ártemis para lá jogar dados com as crianças. Voltando-se aos efésios, que se puseram de pé ao seu redor, exclamou: ‘Infames, o que olham tão espantados? Não é melhor fazer o que estou fazendo do que cuidar da pólis junto com vocês?’”.

Heidegger, *Heráclito*

Quem é o narrador de Krum?

A pergunta talvez soe descabida, se fizermos uma leitura superficial da *Poética*. Lá está escrito que a tragédia – ou o drama em geral – é a “representação mediante pessoas que agem” (atores no sentido de agentes, ou personagens literários, não necessariamente de profissionais que “representam um papel”, pois Aristóteles afirma – em algumas passagens, em outras não! – que a encenação é a parte menos essencial do drama...). Assim, o próprio do drama nasceria de um autoapagamento do narrador em prol de suas personagens e, ao contrário do que ocorre na epopeia, os dramas verdadeiros, ou mais bem acabados, seriam pura representação de ações humanas, sem a mediação de um narrador.

Como então perguntar-se pelo narrador de uma obra dramática como *Krum* se, segundo sua própria definição, o drama caracteriza-se justamente pela ausência de um narrador?

Ocorre que o mais interessante na perspectiva aristotélica é perceber que a exigência do apagamento do narrador como “personagem dramática”, ou como “voz narrativa em terceira pessoa”, excelente antídoto contra a vulgarização da metalinguagem que infesta um certo teatro contemporâneo, implica uma redefinição da própria categoria de narrador. Deixando de ser uma personagem dotada de atributos característicos (como um nome próprio, por exemplo) ou uma voz narrativa formalmente discernível (seja pelo uso da terceira pessoa ou pelo modo como se endereça diretamente ao público, explicitamente querendo pensar com ele e não raro pensando por ele), o narrador converte-se em um princípio estrutural que se confunde com a própria organização imanente da obra. Possível definição desse novo narrador: espécie de meta-linguagem silenciosa. Uma presença que marca cada opção estética feita em uma obra de arte, mas que, exatamente para preservar essa “onipresença”, não pode materializar-se explicitamente em parte alguma. (Aqui, volta a assombrar-nos a figura do ectoplasma, que a um só tempo acompanha tudo o que se mostra e, no entanto, guarda sempre alguma exterioridade/estrangeiridade em face ao que se mostra.)

Este novo narrador talvez possa ser identificado a algo como “o” discurso da obra, que será tanto mais eloquente quanto mais se manifestar de modo apenas indireto, deixando a tarefa de escutar esse discurso a cargo de cada ouvinte (leitor ou espectador) e assim preservando a sua essencial abertura. Uma abertura que, contra Umberto Eco, eu não diria estar garantida de antemão. (Se assim fosse, não haveria diferença entre uma peça de teatro como *Krum*, passada em um subúrbio israelense, e uma novela passada em um subúrbio qualquer do Projac.)

No caso de um processo como o de *Krum*, talvez a necessidade mais imperiosa, enunciada por Marcio desde o primeiro dia de ensaios, seja a de encontrarmos uma forma de compartilhar uma certa compreensão de quem é o narrador da peça, isto é, de estabelecermos coletivamente um princípio estrutural que nos permita traduzir para a cena os caminhos mais potentes do texto de Levin.

Compreender quem é o narrador de *Krum*, portanto, aparece como condição indispensável para a nossa apropriação do texto, para a marca singular que a nossa encenação pretende deixar nele, para o modo como acabaremos por deixá-lo aparecer. Felizmente para nós, porém – eis a superioridade do “fazer teatral” sobre a “contemplação teórica” – a descoberta desse narrador é indissociável de sua invenção. (*Finden*, encontrar, como bem sabem os alemães, é algo que só se dá no seio de um *Erfinden*, um inventar). Depois que inventarmos esse narrador, é como se ele já sempre tivesse estado lá. Mas ele nunca teria estado lá, não fosse a nossa invenção... (ou Da arte de transformar um círculo vicioso em círculo virtuoso...)

Retorno à questão inicial: quem é o narrador de *Krum*? Como descobri-lo, como inventá-lo, como traduzi-lo do texto para a cena?

Esta terceira semana de ensaios, ao que parece, foi decisiva para encaminhar algumas respostas a essa pergunta fundamental. Diversos exercícios propostos por Marcio tornaram mais claros certos caminhos. Relembremos.

Roteiro de exercícios realizados

- . Aquecimento vocal com Felipe.
- . Os nove atores, perfilados lateralmente, devem destacar-se um a um até formarem um só cardume, sendo sempre mutante a identidade do “líder”. Importante é se manterem tão juntos quanto possível, mesmo em meio aos

movimentos mais excêntricos. Como é possível emitir sons variados, eles acabam aproveitando para realizar rapidíssimas mudanças de estado.

. Exercício semelhante ao anterior, só que agora um começa a falar sem interromper o seu discurso, até o Marcio dar o comando para parar chamando a pessoa pelo nome. A ideia é que, a princípio, haja uma sobreposição de vozes e assuntos heterogêneos, mas que progressivamente vá havendo uma contaminação de uns pelos outros – se, no exercício anterior, essa contaminação se dava no plano dos movimentos corporais, agora ela deve se dar no plano do discurso. Quando todos falam ao mesmo tempo, o burburinho é ensurdecedor, constituindo quase uma máquina de fazer silêncios. (O silêncio também pode nascer do excesso de vozes...). Quando Grace entra com marcações breves e gritadas, desenha-se uma potente possibilidade de constituição de contrapontos no coro. Após a constituição da massa sonora, Marcio vai tirando um a um até deixar novamente presente uma voz solitária. Seu efeito é grandemente amplificado. (A soma pode nascer da subtração...).

. Em 2 grupos (com três homens e uma mulher), atores devem levantar a cena 4. (Dentre as inúmeras boas ideias surgidas, Marcio destacou a presença eloquente, embora silenciosa, de Shakita em diversas cenas de “intimidade explícita”, quase identificável a uma espécie de consciência social.)

. Giovana e Marcio passaram aos atores as correções feitas no texto depois da reunião de dramaturgia ocorrida pela manhã.

. Leituras em que se apresentavam propostas para levantar as primeiras cenas de *Krum*, sempre marcadas por um rodízio de papéis entre os atores.

. Improvisos junto ao piano da sala de ensaio do Glauce Rocha. A ideia era que os atores se colocassem no palco e, a partir de uma conexão com o piano, se conectassem também uns com os outros, com o objetivo de formar uma “paisagem de gente”.

- . Exercícios de deslocamentos no espaço “carregando o piano”, tentando manter sempre um máximo de proximidade.
- . Exercícios de trocas de peças de roupa, sem desgrudar, formando um coletivo bizarro.
- . O “coletivo bizarro” do exercício anterior se converte em plateia bizarra a partir da qual cada um cantava livremente uma música, dançava e agradecia. (Marcio: “Não há nada mais lindo do que isso”.)
- . Correção do texto até a cena 10. (Quarta)
- . Giovana e Marcio passam as alterações no texto feitas entre as cenas 11 e 17. (Quinta)
- . Leitura, a princípio em torno da mesa, mas logo ganhando o espaço, das cenas 12 a 15. Marcio testou diversas possíveis variações dessas cenas, sublinhando os fragmentos mais bem sucedidos e preparando uma futura colagem desses fragmentos.
- . Leitura integral, no espaço, do primeiro ato. (Quinta)
- . Leitura do segundo ato. Ao longo da leitura, atores já foram propondo uma certa ocupação do espaço.
- . Marcinha levou e apresentou imagens de Israel.
- . Exercícios com a cena 1 em três formações diferentes: Inez, Danilo, Ferrarini; Renata, Bolzan, Danilo; Grace, Rani, Danilo.
- . Exercícios com a cena 2, tendo Grace como toca-discos e os outros se revezando.
- . Marcio deu 30 minutos para os atores prepararem as cenas 3, 5 e 6. Tarefa era chegar à sensibilidade/humanidade daquelas pessoas.

- . Exercício: cada ator tem um minuto e meio para propor a cena que quiser individualmente. (Muitos usaram a plateia para realizar suas propostas.) Após os improvisos, uma longa conversa sintetizou os achados desses primeiros 16 dias de ensaios. (Esses achados serão elencados na seção sobre os “princípios estruturais” de *Krum*.)
- . Cantoria em italiano com Felipe ao piano.
- . Exercício a partir da cena 15: todos no cinema enquanto Krum fala com o projetorista.
- . Para terminar, Marcio passou aos atores um primeiro esboço de divisão dos personagens, esboço que comporta ainda um sem-número de variações possíveis:

ATOR	PERSONAGEM
Ferrarini	Tachtich, Krum, Dolce, Shakita/Bertoldo
Edinho	Dolce, Tugati
Inez	Dupa, Felicia
Cris	Dupa, Felicia
Grace	Mãe/Tviztzi/médico, Truda
Renata	Mãe/Tviztzi/médico, Truda
Ranieri	Tugati, Shakita/Bertoldo, Tachtich
Danilo	Krum, Tugati
Bolzan	Shakita/Bertoldo, Tachtich, Krum

Princípios estruturais

Sobre a adaptação: A ideia de Marcio é que a peça estabeleça uma relação com o texto, que não será simplesmente “montado” em sentido tradicional. Após o período inicial de ensaios, tornou-se claro que o trabalho de adaptação do texto será muito maior do que o previsto.

Sobre os elementos cênicos: “Para mim”, disse Marcio, ecoando algo que eu já havia experimentado em *Nômades*, “é muito importante escolher o lugar onde a gente ensaia, porque o lugar dos ensaios determina muitas coisas. (...) Eu quero essencializar ao máximo os elementos cênicos, trabalhar com pouquíssimas coisas em cena”. Assim sendo, a ideia é de fato ter um piano em cena, como o que adorna a sala de ensaio no Glauce Rocha. São várias as justificativas para a centralidade do piano como elemento cênico: nas guerras ou nos êxodos forçados, como o que marca a fundação do Estado de Israel, o piano é um objeto que sempre fica para trás; há muitas pessoas que sonham ter um piano em casa, como se a música fosse uma saída para outro lugar, outro tempo, outra vida (isso fica claro já na cena 2, em que Tugati crê no poder catártico da música de “liberar o diafragma”); em diversos improvisos, o piano teve uma presença marcante; e, claro, a vida no mundo de *Krum* é a vida de “carregadores de piano”, cuja mobilidade é prejudicada pelo grande peso, real ou metafórico, que têm de suportar.

Sobre a “intimidade narrativa”: Como ficou claro no improviso do Rani dizendo o monólogo final de *Krum* sobre o piano convertido em túmulo da mãe, esta última fala, a despeito de seu aparente potencial dramático, se dá em um momento do texto em que não há mais espaço para o drama, em que o fundamental é alcançar a essência de uma “intimidade narrativa”. A questão (que ecoa as minhas considerações introdutórias sobre a posição do narrador no teatro contemporâneo) é a seguinte: como o íntimo pode se revelar em uma estrutura narrativa, e portanto relativamente distanciada? Como evitar que o

“naturalismo dramático” do filho que acaba de perder a mãe se sobreponha à possibilidade de compreensão das questões mais amplas que articulam o seu mundo? Tendo em vista que, desde o primeiro dia de ensaios, Marcio chamou a atenção para o conflito entre israelenses e palestinos como pano de fundo épico indispensável para ir além do “drama individual de personagens que vivem sob um céu baixo”, mister é encontrar o tom narrativo adequado para ir além da pintura naturalista de tipos um tanto excêntricos.

Para além do personagem-tipo: Marcio formulou as seguintes questões, que para mim soaram perguntas-chave para que a montagem de *Krum* não sirva de alimento às tendências autocomplacentes dos espectadores (de comédias vulgares) que gostam de se ufanar da própria “felicidade” ao serem confrontados com personagens desfavorecidos pelas suas condições materiais e existenciais. Cair no tipo é, de algum modo, rebaixar o humano. “O humor deve vir da cruzeza e não da representação tipificada do ser humano” (palavras de Marcio). Por mais engraçada que a infelicidade possa ser, como tão bem mostrou Beckett, a sua graça está no fato de podermos compartilhar a dor que torna as verdadeiras felicidades sucessos raros neste mundo. A questão é: como chegar à concretude das relações e afetos entre os personagens? Como construir uma presença irresistível, uma humanidade concreta, sem tantas alegorias?

Os improvisos individuais de segunda-feira (22/12) mostraram um caminho para nos aproximarmos de respostas a essas questões, que descortinam caminhos em nossa busca pela já mencionada “intimidade narrativa”.

Rani fez um improviso muito tocante das últimas palavras de Krum diante do túmulo da mãe, o que foi especialmente produtivo na medida em que tornou manifesto que o caminho para tocarmos os espectadores não é o do drama.

Cris mostrou uma Felicia menos anedótica, mais concreta, enraizada em um sofrimento que precisa ser de algum modo transmitido. Trata-se de uma pessoa infeliz acoçada pela obrigação de ser “felicia” em um mundo onde são escassas as possibilidades concretas da felicidade. A personagem ganha força se essa dor puder aparecer de algum modo.

Renata revelou um aspecto fundamental da dúvida neurótica de Tugati com relação aos exercícios físicos: por mais esdrúxula que possa parecer, essa dúvida aponta para um peso quase insuportável – um piano de cauda! – que ele carrega no peito. Por mais “ridícula” que possa ser uma dúvida neurótica a espectadores que negligenciam a humanidade da neurose, é fundamental exercitarmos um “olhar psicanalítico” que leve a sério a dor do outro, por mais incompreensível ou mesmo frívola que ela possa parecer. Lembrar que, para um neurótico obsessivo como Tugati, a sua dor, manifestada por sua dúvida, é talvez o que há de mais concreto no mundo.

Danilo se valeu dos outros membros do elenco para construir uma muralha humana que tornasse física e visivelmente difícil qualquer tentativa de sair do mundo de *Krum*. Essa massa corpórea dá uma concretude muito bela à ideia de um “céu baixo”, de um “mundo confinado”. (Me lembrei da cena da Mariana em “Nômades” tentando a qualquer custo arrombar a porta de saída do teatro. Como isso se mostrou fisicamente impossível, ela teve que encontrar uma saída alternativa: dançar *Flashdance* em busca do tempo perdido. Reencontrar o tempo sempre foi um dos grandes artifícios para recuperar o compasso com a vida, para superar a aparente falta de sentido da existência.) Ferrarini, valendo-se também da massa humana – companheiros de elenco convertidos em espectadores –, reencenou de maneira muito pungente o discurso de Krum dizendo ao amigo Tugati o que ele iria perder, morrendo (e também vivendo!) daquele jeito. É bonita a possibilidade de operar sobre a ambiguidade do texto daquela passagem, subvertendo o tom peremptório de Krum, que

aparentemente quer consolar o amigo diante da morte afirmando que ele não perderia nada, mas que no ato mesmo de tentar esse consolo deixa claro aos espectadores tudo o que Tugati concretamente perderia.

Bolzan construiu duas imagens muito potentes: a do piano aberto, com as entranhas à mostra, sendo tocado diretamente em seu âmago – me lembrei de Alan Le Roy, de *Trinta anos esta noite* (Louis Malle), escrevendo em seu bilhete de suicídio que estava se matando porque nunca conseguira tocar a vida, as entranhas da vida; e também a imagem de alguém (Krum ou Tugati) afirmando “eu quero viver” e tentando literalmente subir pelas paredes quando já era tarde demais. Por que, monsieur Proust, os únicos verdadeiros paraísos são aqueles que perdemos? (Lendo Proust a contrapelo: se a felicidade tem sempre uma grande dose de inconsciência – aquele que fala “eu sou feliz” já introduz uma distância problemática entre a consciência da felicidade e sua experiência corporal, silenciosa, inconsciente –, talvez seja possível buscar nos personagens de Krum um nível inconsciente de felicidade para além de suas constantes e explícitas queixas de que são infelizes.)

Edinho fez um pot-pourri com breves solilóquios de vários personagens, alcançando uma qualidade de presença (sobretudo no monólogo inicial de Krum de que não trouxera nada do exterior) que o Marcio louvou como exemplar do tom que estamos buscando. O fato de ele ter passado por vários personagens deixou claro que uma das condições indispensáveis para alcançar a “intimidade narrativa” buscada é combater a identificação unívoca entre ator e personagem. A própria distribuição múltipla dos papéis entre os atores favorece essa diretriz, mas vale lembrar que essa não identificação colabora decisivamente para a não tipificação. Uma abordagem plural de cada personagem tem uma força muito maior na manifestação do divino que se expõe mesmo na existência mais vulgar (vide Heráclito!) do que o achatamento produzido pelas tipificações, que tendem a transformar os personagens em

autômatos. (Nota moralista: é mesmo triste que esse procedimento, em que o rebaixamento do humano chega ao ápice, faça tanto sucesso, gere tanta identificação com o público. Por que será?)

Grace fez um belo exercício juxtapondo a mãe-piano (cujo olhar é um tormento na existência de Krum, como aquela mãe gigante no céu de Nova York no episódio dirigido por Woody Allen nos *Contos de Nova York*) e a Tzvitzi-dançarina. Concretamente, todas as questões dos personagens da peça dizem respeito à possibilidade de conseguir alguma mobilidade existencial. Nesse sentido, a cena precisa dar conta dessa dialética estrutural entre a pulsão de ser outro, de encontrar a vida que pulsa em outro lugar, e os condicionamentos sociais que tornam quase impossível a satisfação dessa pulsão. Grace tornou essa dialética concretamente visível, uma dialética que torna também muito problemática a tipificação cômica e a identificação unívoca entre ator e personagem. Cair na tipificação ou na identificação, sob essa ótica, seria agir apenas como a mãe de Krum, negligenciando o horizonte (real ou ilusório, não importa) descortinado por Tzvitzi. Na primeira semana, batizamos essa dialética como a dialética entre a vulgaridade e o lirismo, o conformismo e a necessidade de evasão. (E é muito bom ver como progressivamente essas ideias a princípio abstratas vão se tornando mais concretas, com diversas propostas de cena que materializaram o coro como massa corpórea aprisionante.)

Inez, finalmente, encenou a hesitação de Dupa antes de voltar atrás e ir à casa de Tugati para aceitar a proposta de se casar com um pijama pitoresco... Muito boa na proposta foi a transmissão da dor de Dupa – é curioso como, em toda hesitação, há sempre dor. Nietzsche comparara o poeta e o filósofo a dois homens que precisam atravessar um rio. O primeiro simplesmente pula, aladamente, de pedra em pedra, fazendo de sua leveza temerária o melhor antídoto contra a queda. Já o segundo (cuja figura contemporânea é a do

especialista) apalpa com os pés cada pedra antes de mudar de lugar, ralentando quase infinitamente o seu movimento. O preço de não errar é a paralisia. Xô dúvida neurótica!

O coro como coração do espetáculo? Imagino que a utilização coreográfica da voz e do corpo dos atores, sempre presentes em cena, garante não apenas um certo nível fundamental de epicidade, mas torna igualmente concreto o emparelamento dos personagens, assim como o fato de que todas as “ações individuais” em cena decorrem sempre diante de olhos judicativos. Dentre os personagens de *Krum*, talvez o que personifique de forma mais visível essa função coral seja Shakita, muito embora os olhos e as expectativas onipresentes da mãe de Krum, o superego de Krum e de Tugati, o fato concreto de as ações passadas em interiores poderem ser vistas também da rua etc., revelem o quão entranhada no texto está essa “dimensão coral”. Uma dimensão que torna patente o quanto não há propriamente “ações individuais livres” (base do teatro dramático convencional), mas apenas ações condicionadas pela presença invisível mas determinante, silenciosa mas eloquente, de uma conjuntura social, do olhar do outro e de pulsões indomesticáveis sobre todas as ações que realizamos.

Excursão: Levin leitor de Strindberg: Provocado por Renata, que num dos primeiros ensaios evocou a peça *Sonho*, de Strindberg, como inspiração para a estrutura de *Krum*, fui ler a peça e também alguns comentários sobre a obra de Strindberg. Deparei com as seguintes passagens, que transcrevo um pouco selvagememente à moda de Leminski. Não sei exatamente aonde essas passagens podem nos levar, mas “virem-se!”.

Rilke sobre Strindberg: “O leigo sentir-se-á chocado pelos elementos cruéis, mas o artista verá, mais uma vez, que a obra de arte atua sobre o supremo do terrível, transformando-o em pura intensidade e, finalmente, em bênção apaziguadora” (RILKE in STRINDBERG, 2009, p. 11).

Kafka sobre Strindberg: “Sinto-me melhor depois de ler Strindberg. Não leio só por ler, mas para me aninhar no seu peito. Ele me leva ao colo como uma criança. Estou sentado em seu braço esquerdo como um homem numa estátua. Por dez vezes corro o perigo de cair, mas na décima primeira tentativa consigo manter o equilíbrio. Sinto-me seguro e tenho diante de mim uma grande perspectiva” (KAFKA in STRINDBERG, 2009, p. 7).

Peter Szondi sobre Strindberg: “*Sonho*, escrita no mesmo ano de *Rumo a Damasco III*, em nada se distingue do ‘drama de estação’ em seu princípio formal. ‘Imitação da forma do sonho, desconexa mas lógica na aparência’, afirma Strindberg no *Prefácio*. Strindberg denominou também *Rumo a Damasco* de peça onírica, o que mostra ao mesmo tempo que não entendia *Sonho* como sonho cênico, senão que pretendia simplesmente sugerir no título a estrutura da obra, análoga à de um sonho. Pois o sonho e o ‘drama de estação’ coincidem de fato em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói, que permanece idêntico.

“Mas, se nos ‘dramas de estação’ o acento incide sobre o eu isolado, em *Sonho* é o mundo das ações humanas que está em primeiro plano, mais precisamente na objetividade com que aparece à filha do deus Indra. Pois é esta a ideia fundamental da obra, que determina inclusive sua forma: apresentar à filha de Indra como vivem os homens. A sequência solta das cenas de *Sonho* é, mais ainda que a do sonho, a sequência da revista, tal como conhecida na Idade Média. E a revista é essencialmente – em oposição ao drama – uma representação para alguém que está fora dela. Por esse motivo, *Sonho*, que inclui o observador como o verdadeiro eu da peça, recebe a estrutura épica basilar da contraposição sujeito-objeto.

“A filha de Indra, que na versão original (sem prólogo) aparecia como *dramatis persona* colocada no mesmo plano das demais, formula essa distância épica

em relação à humanidade na sentença que serve de *Leitmotiv* à peça: “Que lástima pelos homens”. No conteúdo, ela certamente expressa compaixão, mas na forma demonstra distância, tornando-se assim a palavra mágica graças à qual a filha de Indra, em seu maior envolvimento com o humano – em seu casamento com o advogado – pode elevar-se acima da humanidade (tal como vista por Strindberg).

Correspondendo à sua estrutura de revista, **a obra se caracteriza pelo gesto de mostrar. (...) Desse modo, *Sonho* não é absolutamente o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico sobre os homens**” (SZONDI, 2001, p. 64-67, destaque meu e grifo do original).

Acho que a mesma conclusão se aplica a *Krum*. Ou não?

Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

CAMUS, Albert. “Calígula”. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

_____. CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1996.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

STRINDBERG, A. *Inferno*. Tradução de Ismael Cardim. São Paulo: 34, 2009.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Patrick Pessoa: Professor do Departamento de Filosofia da UFF, crítico e dramaturgo.