5/98

Mama
MADALENA

O que pretende o grupo de ^{a 10500} "O Eu Profundo e os Outros Eus"

Na próxima sexta-feira, 21 horas, estreia no Teatro da Sociedade de Cultura Artística de Vitória, na Beira-Mar, o espetáculo O Eu Profundo e os Outros Eus, baseado na obra de Fernando Pessoa, com a seguinte equipe: direção de Vicente Fantin e Agostino Lazzaro; elenco: Agostino Lazzaro, Savina Feller e Vicente Fantin; produção de Vicente Fantin; iluminação de Mirko de Assis e Geraldo Rampinelli; sonoplastia de Livia Rabello; bilheteria: Elzabete Rovere.

Vicente Fantin e Agostino Lazzaro, principais responsáveis pela montagem, enviaram à A GAZETA o texto abaixo, citando Fernando Pessoa, Stanislávski e Meyerhold, com o objetivo de apresentar sua própria visão do espetáculo e da arte de uma maneira geral. Por Vicente e Agostino, falam então o poeta e os teóricos de teatros

"Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: 'Navegar é preciso; viver não é preciso'.

Quero para mim o espírito (d) esta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou: viver não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.

Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha.

Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade.

E a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.

(nota solta de Fernando Pessoa, não assinada).

"Chegou a hora de transportar para o palco o irreal. É necessário representar a vida não como ela é, de fato, mas tal qual, em sonhos e visões, a vê o artista, nos seus momentos de inspiração. Seria necessário traduzir cênicamente essa visão dos seres e das coisas, à moda dos pintores, músicos e poetas da nova escola, cujas obras não possuem contornos nítidos, melodias acabadas ou pensamentos formulados com clareza. A força da nova arte dramática deve provir de uma combinação, de uma harmonia de cores, de linhas, de sons e de assonâncias, capazes de criar uma impressão geral que influa inconscientemente no espectador".

(Credo do Estúdio Teatral fundado por Stanislávski e Meyerhold).

"O movimento numa representação é o meio de expressão mais poderoso; o papel do movimento cênico é o mais importante de todos os elementos teatrais. Privado da palavra, do figurino, de todos os elementos outros, o teatro continua teatro somente com o ator e sua arte de movimentos.

O teatro é uma arte; por conseguinte tudo deve estar subordinado às leis desta arte. As leis da vida e da arte não são idênticas. O fundamento da arte teatral é a representação. Mesmo ao se mostrar o cotidiano no palco, isto é feito através de uma representação. Mostrar a vida no palco significa representar esta vida.

Não pretendemos ser apolíticos, pois na realidade o apolitismo é um contra-senso; ninguém — e também o ator — é jamais apolítico ou associal; cada um de nós é um produto de seu meio, cujas linhas de força determinam a natureza do ator nas suas variações individuais, sociais e históricas.

Gostaria de falar um pouco sobre o problema da forma e do conteúdo. Os dois formam uma unidade obtida cimentando-os fortemente. Este cimento é a vontade e as forças vivas de um homem: o artista. O homem cria a obra de arte, na qual o homem é o principal, e é para outros homens que ele a oferece. Numa obra de arte autêntica, a forma e conteúdo são inseparáveis e assim deve ser para seduzir um gênio criador! O artista conhece a alegria no exato momento em que, dominada pelo conteúdo, surge a forma de expressão adequada. Admirando a forma, o artista sente respirar e percebe em suas profundezas a pulsação da idéia.

O teatro naturalista pede ao ator uma expressão exata, precisa; não admite uma representação abusiva, voluntariamente imprecisa. Por isto, frequentemente, este ator representa demasiado. Ora, ao interpretar um personagem não se torna de modo algum necessário precisar rigorosamente os contornos para tornar a figura clara.

O espectador possui a faculdade de completar a alusão pela sua própria imaginação. Muitos são justamente atraídos pelo teatro exatamente pelo seu mistério e o desejo de desvendá-lo. O teatro naturalista parece recusar ao público este poder de sonhar e de completar que ele exerce quando ouve música. O teatro naturalista recusa o dom de sonhar e mesmo a capacidade de compreender as proposições inteligentes apresentadas no palco. Daí uma análise minuciosa dos diálogos Ibsenianos, por exemplo, que tornam as obras do dramaturgo norueguês maçantes, demagógicas... Ao aprofundar a análise, quebrando a obra, o diretor perde de vista o conjunto fascinado pelo polimento das cenas particularmente "características", compromete o equilíbrio e a harmonia do todo.

O desejo de mostrar tudo custa o que custar, o medo do mistério; do inacabado, transforma o teatro numa ilustração das palavras do autor.

"Tome um bom retrato, tire o nariz e introduza um nariz verdadeiro no buraco. Isto ficará "real", mas o quadro esará destruído".

Para Malterlinck, a tragédia não se afirma nem na acumulação dos efeitos nem nos gritos dilacerantes, mas ao contrário, numa forma contida, estática, nas palavras pronunciadas a meia-voz. Torna-se necessário um teatro imóvel. O que já existiu. As melhores tragédias antigas são tragédias imóveis: As Eumênides, Antígona, Electra, Edipo em Colona, Prometeu, As Coéforas. Sem falar de ação material, elas prescindem mesmo de uma ação psicológica, do que nós chamamos de "sujeito". São fixados sobre o fatum e a condição do homem no universo. Na ausência de qualquer propulsão do sujeito, a tragédia sendo construída nas relações recíprocas entre o fatum e o homem, requer uma técnica de mobilidade; o movimento será nela uma música plástica, um desenho fora do sentimento (ao contrário do movimento-ilustração). Esta técnica também preferir, ao gesto lugar-comum, o gesto reprimido e a economia dos movimentos. Prescinde-se de tudo que é supérfluo, a fim de não distrair o espectador dos sentimentos complexos que são melhor percebidos num gemido, num silêncio, numa vibração da voz, numa lágrima que enevoa o olhar do ator.

Toda obra dramática comporta dois diálogos: o exterior, necessário, que consiste nas palavras que acompanham e explicam a ação; e o diálogo interior, que o espectador surpreenderá não na réplica mas nas pausas, não nos gritos mas nos silêncios, não nas tiradas mas na música dos movimentos plásticos estilizados. Materlinck construiu o diálogo "exterior necessário" de modo a não atribuir aos personagens senão um mínimo de palavras com um máximo de tensão. Para revelar ao espectador o diálogo "interior" de seus dramas, para ajudá-lo a percebê-lo, o artista deve procurar novos meios de expressão. (Meyerhold).