

ISA ETEL KOPELMAN

**AS VESPAS DE ARISTÓFANES E AS QUESTÕES DA
DRAMATURGIA**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas -
Unicamp, para obtenção do Título de
Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Fabrini
Machado de Almeida

CAMPINAS

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

K838v

Kopelman, Isa Etel.

As Vespas de Aristófanes e as questões da dramaturgia. / Isa Etel Kopelman. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^a. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Vespas. 2. Comédia antiga. 3. Espaço. 4. Figuração do personagem. I. Fabrini, Verônica. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Aristophanes'Wasps and the issues of drama.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): : Wasps ; Ancient Comedy ; Space ; Characters.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto.

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

Prof^a. Dra. Adriane Da Silva Duarte.

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.

Prof. Dr. Mario Alberto de Santana.

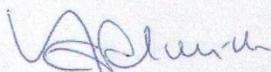
Prof^a. Dra. Isabella Tardin Cardoso.

Data da Defesa: 19-08-2009

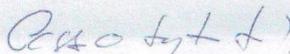
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Isa Etel Kopelman - RA 000130 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente



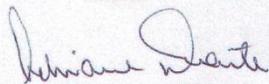
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Titular



Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
Titular



Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte
Titular

Aos meus pais, Lola e Menachim, *in memoriam*.

À Anita K. Guimarães, em homenagem a uma bela amizade.

A parte que me toca desse trabalho, dedico aos atores de *Vespas*: Breno, Bruno, Fernanda, Laiza, Rodrigo pelos momentos felizes e diligentes que passamos juntos.

AGRADECIMENTOS

Sou muitas vezes grata à Prof. Dra. Verônica Fabrini pelo privilégio de tê-la como orientadora. Suas observações precisas e sua atenção sempre aberta e generosa foram decisivas ao encaminhamento e definição desse trabalho.

Ao Instituto de Pós- graduação em Artes da Universidade de Campinas e ao Departamento de Graduação em Artes Cênicas na pessoa do Chefe do Departamento, Prof. Dr. Mario Alberto Santana que facilitou o uso dos equipamentos e da sala de ensaio, mesmo em condições de reforma; aos funcionários da secretaria do Curso de Graduação, Helder Luiz de Faria e, especialmente, Luiz Antonio Gasparin pela paciência com que me auxiliou no preenchimento dos formulários; Ao Jacinto Rodrigues da Silva, o mestre Jaça, por nossa zeladoria; à Benedita Belarmino Vasconcelos, da copa; ao Bento Arnaldo Aluisi, da biblioteca, à querida Dalvina Rodrigues da Silva, na confecção dos figurinos e ao Marcos Laporte, da cenotécnica, ao Valmir Perez na orientação da iluminação.

Aos diletos amigos/atores de *Vespas*, Breno, Bruno, Fernanda, Laiza, Rodrigo e ao Tiago, minha mais profunda admiração e gratidão.

À Claudia Funchal, bela atriz, por seus comentários, sugestões e aplicação de exercícios.

Ao Murilo de Paula.

Aos amigos do Grupo Caos e à Tetembua Dandara.

Ao Luis Roberto Mallet, que gentilmente converteu o material visual de *Rãs* em CD.

Aos queridíssimos alunos, pais e amigos envolvidos direta ou indiretamente na encenação de *Vespas*:

Sr. Arlindo Dantas Junior/ Flávia Moraes/ Miriam Kajiki/ Roberta Santana/ Marina Regis/ Isadora Xavier/ Paula Hemsil/ Bruno Pinheiro/ Katherine Diniz

À Aline Olmos pela força a todos nós.

À Profa. Heloisa Cardoso de Carvalho pela orientação na utilização de técnicas de confecção de adereços.

Dymitri e Gena pelo apoio e carinho familiar.

RESUMO

As releituras de textos da Comédia Antiga apontam para um conjunto de questões pertinentes aos procedimentos artísticos da Modernidade. Mapeando as questões teóricas e práticas, podemos verificar alguns temas caros à produção teatral contemporânea e que transitam entre a obra literária e os processos criativos do espetáculo. A pesquisa tem como objetivo a investigação experimental e teórica das operações texto/cena tendo como pré-texto uma obra da Comédia Antiga, *As Vespas*, de Aristófanes. Com o objetivo de situar e contextualizar o trabalho prático reunimos, em um primeiro núcleo, a investigação dos procedimentos ideológicos e estéticos que alimentam e situam o fazer teatral no âmbito da sensibilidade contemporânea. Nesse núcleo examinamos as questões teóricas que envolvem a constituição do elemento *onde*, relativo às abordagens do espaço: as tematizações do espaço e os elementos estético/ideológicos do espaço que estruturam as ações. Ainda nesse núcleo investigamos as questões concernentes às ações e figurações do sujeito na cena e no texto escrito e que se referem ao elemento *quem*. Nessa direção também é contemplada a relação sujeito/memória na figuração do personagem. O segundo núcleo refere-se aos contextos de origem da dramaturgia cômica da Antiguidade grega. Aí são mapeados aspectos da retórica e visão de mundo originários do texto, de modo a inserir a leitura da obra nos rastros de uma herança, no âmbito de um legado, expondo a obra textual inclusive em suas defasagens. Finalmente, no terceiro núcleo, retomando algumas questões do primeiro núcleo, abordamos o trabalho prático com a apresentação cênica, o registro dos depoimentos do elenco, as anotações de alguns envolvidos – atores e músico – no processo e a gravação em DVD da apresentação de *As Vespas*.

Palavras-chave: *Vespas*, comédia Antiga, espaço, figuração do personagem.

ABSTRACT

The reading of some of the texts of Ancient Comedy reveals a set of issues which are relevant to modern artistic procedures. By studying these theoretical and practical issues, we can identify various themes valuable in contemporary theatrical production which are located on the borderline between literary work and the creative processes of plays. The research was designed to investigate the operations of text/scene, both experimentally and theoretically, using a text from the Ancient Comedy as a pre-text: *Wasps*, by Aristophanes. The first nucleus presents the practical investigation, which studied the ideological and esthetic proceedings which orient what is done in the theater to account for contemporary sensitivity. In this nucleus, we examine the theoretical issues involving the constitution of the element of where in relation to approaches to space: the thematization of space and the esthetic/ideological elements of space which structure actions. In this nucleus we also investigate questions about actions and the configuration of the subject on stage and in the written text in relation to the element of who. Moreover, the relation between subject and memory for the characters is considered. The second nucleus investigates the context of the origin of comic drama in ancient Greece. In this nucleus, various aspects of rhetoric and world view revealed in the text are identified, so that the reading of the text becomes a part of our heritage from the past, a kind of legacy, which reveals the text to us even when its reading is displaced in time. Finally, in the third nucleus, we again take up some of the issues presented of the first nucleus and consider actual scenic performances, including the testimony of the cast and the notes of some of those involved in the process and the recording of a DVD of the production of *Wasps*.

Key words: *Wasps*, Ancient Comedy, space, characters.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO | 1 |
| 1 INTRODUÇÃO | 89 |
| 1.1 A CONTRADIÇÃO DENTRO-FORA | 93 |
| 1.1.2 A(s) Convenção(ões) do Espaço Teatral | 93 |
| 1.1.3 O Espaço na Textualidade | 101 |
| 1.1.4 Espaço e Campo de Visão | 102 |
| 1.1.5 O Transbordamento do Espaço | 105 |
| 1.6 O TEATRO DE MEMÓRIA | 109 |
| 2 ARQUEOLOGIAS | 115 |
| 2.1 Mitos e Interpretações | 115 |
| 2.2.1 Tematizações de Mitos nas Comédias Aristofânicas | 119 |
| 2.2.2 Carnavalizações/Institucionalizações | 120 |
| 2.2.3 Comicidade e Comédia em Platão e Aristóteles | 123 |
| 2.2.4 A Comédia Antiga | 128 |
| 2.2.5 Atores/Personagens na Comédia Ática | 131 |
| 2.2.6 As Comédias de Aristófanes | 137 |
| 2.2.7 Arqueologia do Comediante | 138 |

| | |
|---|------------|
| 2.8 AS VESPAS: TEXTUALIDADE E ESTRUTURA..... | 143 |
| 3 AS VESPAS EM CENA..... | 165 |
| 3.1 O ESPAÇO DO COMEDIANTE..... | 167 |
| 3.3.1 Processos..... | 169 |
| 3.2 DEPOIMENTOS..... | 173 |
| 3.3 REGISTROS FOTOGRÁFICOS..... | 203 |
| 4 CONCLUSÃO..... | 241 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 243 |
| ANEXOS..... | 251 |

APRESENTAÇÃO

Um texto teatral é um discurso que revela um fenômeno poético/emocional, com um lastro de uma cena imaginária, da qual derivamos situações, imagens gestos, os possíveis significados. Provavelmente a leitura de um texto dramático, especialmente do texto dramático canônico, seja um ato de apropriação/devoração. Seguimos as pistas da obra e associamos às nossas vivências. Seguramente, desde seu surgimento, o relato dramático, a narrativa já “avistada” no texto e efetivamente vista no *Theatron*, lançava ao espectador/receptor a sua parcela de decifração da obra.

Do ponto de vista da cena e de seus participantes/enunciadores, a leitura de um texto dramático implica inicialmente um intenso envolvimento com o universo que se oferece a nossa imaginação. Toda uma gama de sensações, procedimentos, sensibilidades é mobilizada no intuito de materializar no espaço um acontecimento tão efêmero. É sempre um processo ilusório de deformação de sentidos. Conduzidos por deuses invisíveis, incorporamos imagens, enunciamos falas, desencadeamos intensidades; um complexo discurso teatral vai se formulando misteriosamente no espaço. Um discurso que fala de nós, de nossa condição. Na perspectiva dessa investigação, a poética textual é um elemento importante. O exame dos encontros/colisões que partem da leitura do texto à instauração de uma cena é o objeto dessa investigação.

O interesse pela visão trágica do mundo, a adesão a um sistema de valores e, sobretudo, as possibilidades inesgotáveis de exploração de uma poética cênica com o teatro grego, me levou a algumas experimentações com essa dramaturgia há algum tempo. No meu primeiro ano da Escola de Arte Dramática de São Paulo, no final da década de 1960, fui apresentada ao universo da Antiguidade grega, nas disciplinas de Mitologia e Teatro gregos, em seminários e leituras. O contato com a poética dramática da Antiguidade provocava debates apaixonados, indagações inquietantes; situava a vida em uma perspectiva grandiosa e bela. A épica heróica da *Ilíada* e da *Odisséia* descortinava uma nova forma de ver, de narrar a existência humana e sobre-humana. Despertávamos para um modo de relatar, de observar. Nesse universo de paixões heróicas, de sofrimento e compaixão, de celebração, alegria e de erotismo, tudo era nomeado, abria-se a uma explicação. Na leitura silenciosa, viajávamos pela palavra do narrador aos lugares mais variados da terra e dos deuses. Nas leituras coletivas *éramos* o narrador, a câmera e os personagens dessas

narrativas. Percorríamos os corredores da EAD recitando aos brados a briga entre Aquiles e Agamenon:

Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos,

Na tradição escolar o show dos calouros parodiava tragédias. Como certas falas trágicas dos coros e dos protagonistas pronunciadas nas aulas de dicção não cabiam mesmo em nossas embocaduras, caprichávamos no tom elevado da enunciação, acrescentando às formas empostadas as vivências do dia-a-dia. Inadvertidamente atuávamos em um “clima” de comédia antiga, pelo menos no que se refere ao espírito meta-teatral da comédia Antiga.

Porém mais dedicados à valorização do drama sério, trabalhávamos arduamente na impostação elevada e solene dos textos trágicos. Nossa querida professora de dicção, Milene Pacheco, nos aconselhava a pedir “uma média e um pão com manteiga” na padaria diante da escola como se fôssemos nada mais, nada menos do que reis e rainhas. “Era para que essa nova embocadura ficasse natural”, afirmava ela. Um pouco depois, ainda na EAD, interpretei Cassandra no que deveria ser uma tragédia – *As Troianas* – escrita e dirigida pelo Dr. Alfredo Mesquita, fundador, diretor e professor da Escola. Nesse drama trágico, minha Cassandra ficava postada ao fundo central da cena, debruçada sobre uma pira, vaticinando quase que ininterruptamente a ruína de Tróia para sua família. Ela tentava em vão advertir Príamo dos males que estavam por vir. Em certo momento da cena eu, muito concentrada na função de profetizar, pronunciei meu primeiro protesto trágico: “Esse é o destino de quem não escuta as advertências

de Apolo !” O retorno do público foi imediato: uma explosão de gargalhadas, contrariando todas as expectativas. As risadas não se aplacaram no decorrer das cenas, nem eu desisti de ser atriz. Fiquei até contente pela reação dos espectadores; se eles não choravam, pelo menos riam; melhor que nada. Até hoje, reputo aquele descompasso à dramaturgia da peça...

Nem tudo era paródia. Ficávamos realmente impressionados, comovidos e aterrorizados com a dimensão daqueles heróis; almejávamos descobrir em nós algo de suas intensidades; algo que nos autorizasse afirmar em cena a face humana do personagem. Talvez o terror e a piedade, a comoção provocada pelos personagens, a extensão de suas ações fosse o próprio impedimento de uma descoberta das emoções mais selvagens em nós mesmos.

Ainda nessa época tive a oportunidade de assistir à encenação de uma “verdadeira” tragédia grega, em grego: o *Hipólito* de Eurípides, encenado pelo Teatro Grego de Pireu e apresentado no Teatro Municipal de São Paulo. Essa intrigante montagem não correspondia a nenhuma referência teatral que eu pudesse ter até então: sobre o palco, um praticável de aproximadamente 4m por 3m e um metro e meio acima do chão, situado em diagonal na lateral frontal esquerda do palco; uma escada ao fundo visível ao público dava para o palco maior. Esse pequeno palco era quase completamente despojado, a não ser por dois altares, respectivamente de Ártemis e Afrodite. Sobre o altar de Ártemis, um escudo; no outro a atriz/Afrodite iniciava a peça. A atriz que atuava nesse papel era a mesma que iria surgir depois, ao final da peça, como Ártemis, advertindo Teseu de seu engano. A peça começava com Afrodite deixando seu altar e se encaminhando à boca de cena (do palco menor) em uma semi-diagonal com o público. Dali ela pronunciava sua fala situando a ação da peça, em grego sem legendas, e anunciando suas intenções de vingança. A seguir, no nível mais baixo e ocupando todo o espaço do palco maior, surgia um estupendo coro de mulheres dançando e entoando versos, ao som de uma percussão. Embora composto por vozes femininas, o coro já entrava assumindo o papel de Séquito de Hipólito. A lembrança dessa apresentação é indescritível, como um evento onírico.

No nível do palco maior, Hipólito, de passagem, contracenava com o coro e saía. As cenas dos protagonistas praticamente aconteciam no palco superior. Ali, com poucos grandes gestos, os atores enunciavam suas cenas praticamente imóveis, como em um recitativo. Nos confrontos viravam um pouco o corpo em direção do antagonista. A economia de gestos, a quase imobilidade dos protagonistas, a sonoridade de suas falas, se contrapunha à mobilidade, sonoridade da rítmica e dinâmica coral que nos transportava, a nós do público, a uma dimensão artística que eu nunca havia experimentado anteriormente.

Quase vinte anos depois, tendo percorrido uma carreira de atriz, premiada, recebi uma bolsa de artista pela Capes/Fundação Fulbright, na Universidade de Nova Iorque – NYU. Nesta Universidade freqüentei cursos em dois institutos, o Experimental Theatre Wing e o Tisch School of Arts. Do último, destaco um curso teórico/prático de elaboração performática e, como trabalho de final de curso, um roteiro de performance com a primeira tragédia da *Oréstia*, o *Agamenon* de Ésquilo de uma edição portuguesa que eu trouxera comigo do Brasil. Eu morava no Brooklyn e, às vezes, caminhava até a ilha de Manhattan, percorrendo a região baixa da ilha, sob a ponte do Brooklyn. Ali havia muitos galpões abandonados, imensos, muitos deles semi-destruídos. Eram lugares meio fantasmagóricos, onde as figuras humanas ficavam diminutas diante da escala monumental desses edifícios: locações perfeitas para as cenas grandiosas de *Agamenon*:

Agamenon desembarca de navio com os produtos de seus saques. /Ele traja vestes militares./ Imigrantes miseráveis também saem desse barco./ Cassandra histórica resiste aterrorizada na rampa de saída do navio./ Ela não quer entrar no galpão à sua frente;/ assediada pelo povo que não compreende o que ela diz:

Corifeu – Anda, infeliz, deixa o carro. Cede ao Destino e experimenta um jugo inevitável.

Cassandra – Ai! Ai! Céus! Terra! Apolo! Apolo!

Corifeu – Porque gemes assim invocando Lóxias? Ele não se invoca com fúnebres lamentos...

Cassandra – Ai! Ai! Céus! Terra! Apolo! Apolo!

Corifeu – E chama de novo, num gemido triste, o deus a quem não fica bem escutar lamentos.

Cassandra – Apolo! Apolo! Deus dos caminhos! – e a mim me perdeis?!...Pela segunda vez tão facilmente me perdeis?!...

Corifeu – Parece vaticinar a própria desventura. O sopro da divindade perpassa na sua alma de escrava!

Cassandra – Apolo! Apolo! Deus dos caminhos – e a mim me perdeis?!... Aonde me trouxeste? Ai! A que morada?!...

Corifeu – À dos Atridas... Asseguro-te se não sabes.

Cassandra – Ai! Para uma casa odiada dos deuses, cúmplice de tantos assassinios e mortandades, de cabeças degoladas, matadouro humano encharcado de sangue!...

Corifeu – A estrangeira parece ter faro de cadela. Fareja e há de encontrar sangue...

Cassandra – Ah! Eu creio nestes testemunhos. – Aquelas criancinhas a chorar sob o ferro, as suas carnes e membros assados a serem devorados pelo pai...

Coro – Já sabemos do teu renome de profetiza, mas não precisas menos de adivinho!

Cassandra – Ai! Deuses! Que se está tramando? Que dolorosa e nova desgraça, que pesado e irremediável crime se prepara no palácio para seus moradores? – e o socorro está tão longe...

Corifeu – Não sou capaz de compreender o que ela vaticina; o resto já eu sabia, toda gente o proclamava.

Cassandra – Ah! Miserável! Atreves-te! Então? Banhando o esposo que partilha o teu leite... – como calcular o desfecho? – Vai acontecer depressa: dois braços que se estendem, um depois do outro para ferir!...

.....
Cassandra – Ah! Olha! Olha! Retira-te da vaca! Apanhou na cilada dum véu o touro de negros chifres e o fere! E ele cai na banheira enganadora e assassina...

.....
Cassandra – Ai! Catástrofe, catástrofe da minha pátria para sempre perdida...

.....
Cassandra – O oráculo não mais voltará a mostrar-se por detrás de véus, como jovem desposada. Irá antes brilhar num salto fulgurante, ante o despontar do sol, de modo a

banhar com sua luz, outra onda duma desgraça muito mais terrível ainda. Já não vos falarei por enigmas.

Sede testemunhas de como eu farei numa carreira direta, a pista dos crimes aqui outrora cometidos. Jamais abandona este palácio um coro de vozes uníssonas, mas desarmonioso, porque nunca tem palavras amáveis. O bando festivo das Erínias desta raça bebeu sangue humano para ganhar mais desassombro, e continua no palácio sem que ninguém o possa desalojar!

Instaladas no palácio, entoam o canto da fatalidade primeira, quando foi maculado o leite dum irmão, leite cruel para quem o manchou. Como flecheiro, errei ou atingi o alvo? Ou seria eu falsa adivinha que anda a bater de porta em porta?
Corifeu – ...Mas admiro-te, pois criada além do mar, com outra linguagem, tudo sabes como se estivesses presente.

.....
Cassandra – A leoa de dois pés que dormia com o lobo, na ausência do nobre leão vai me matar, pobre de mim! Preparando o veneno, mistura também na taça da vingança o meu salário. Afia o punhal para o esposo e vangloria-se de lhe dar a morte por me ter trazido.

Por que continuar então com estas insígnias irrisórias, o bastão e as fitas fatídicas a cingir-me o colo?

(Parte o bastão augural e arranca as fitas, pisando-as)

Sede malditos! Olha! O próprio Apolo me despe o manto profético – mas depois de me achincalhar, unanimemente ridicularizada, com tais adornos, e para nada... Tive de suportar o insulto de “vagabunda” como se fosse miserável mendiga, a morrer de fome, que andasse a ler sinas.

Em vez duma hospedagem junto ao altar paterno, espera-me um cepo de cozinha, ensopado no sangue palpitante da minha degolação!

.....
Mas porque gemo assim cheia de compaixão por mim mesma? Vamos cheia de intrepidez afrontar a morte, pois os deuses juraram um solene juramento.

(Dirige-se ao Palácio)

Saúdo nestas portas as portas da outra vida, e não desejo mais que um golpe certo, de modo que, em mortais golfadas de sangue, cerre as pálpebras, sem convulsões.

Ah! Estrangeiros... Eu não estou como a ave que pia assustada ante o arbusto. Peço-vos só que depois da minha morte, de tudo isto deis o vosso testemunho por mim, quando em expiação de mim, mulher, cair morta outra mulher, e em expiação de um pobre esposo, cair morto outro homem. Eis o presente de hospedagem que vos peço ao morrer!

Agamenon é induzido a percorrer o tapete vermelho e entrar no galpão que se encontra à sua frente:/ um lugar termal com vapores... /Inicialmente, o público acompanha a cena que acontece no pier. /Clitemnestra permanece à entrada do galpão./ Cassandra seguirá Agamenon, não antes de resistir./ Antes de seguir para sua morte ela deve invocar: "Sol! Escapulário dos mortos!" / Os miseráveis que viajaram com Agamenon vão passando quase em fila, experimentando a sensação gloriosa de pisar no tapete vermelho./ Mal isso acontece, o bando que saiu do navio é obrigado a entrar em outro barco pela polícia / Eles desaparecem na linha do horizonte./ O público entra no grande galpão por curiosidade do que está acontecendo./ O galpão, enorme, está vazio, a não ser por um aparelho de sauna doméstica que produz vapor;/ Ouve-se uivos de boi./ Há um clima de expectativa./ FIM.

Em uma perspectiva teatral artística, o ato de ler um texto significa o exercício de uma arte, de um ofício que relaciona o material escrito à matéria da vida. Os relatos acima, ainda que anedóticos, descrevem meu interesse pela dramaturgia grega e, sobretudo, ilustram um modo teatral específico de se impregnar da literatura dramática e/ou do universo da obra. Meu processo de apropriação da dramaturgia grega projeta um corpo em um espaço que imanta uma cena; a cena que se desenvolve no decorrer de seu processo no espaço. Associo minha trajetória artística ao processo descrito por Aristóteles, referindo-se à jornada atribulada empreendida pelo iniciante dos mistérios órficos. Aristóteles afirmava que o iniciante não "aprendia" (mathein), porém "experimentava" (pathein) para passar por uma mudança de estado mental (diathenai), e a imagem da jornada da

tribulação para a salvação era em parte uma metáfora de uma mudança na natureza do iniciante. Aliás, essa jornada é tematizada em *As Rãs*, de Aristófanes.

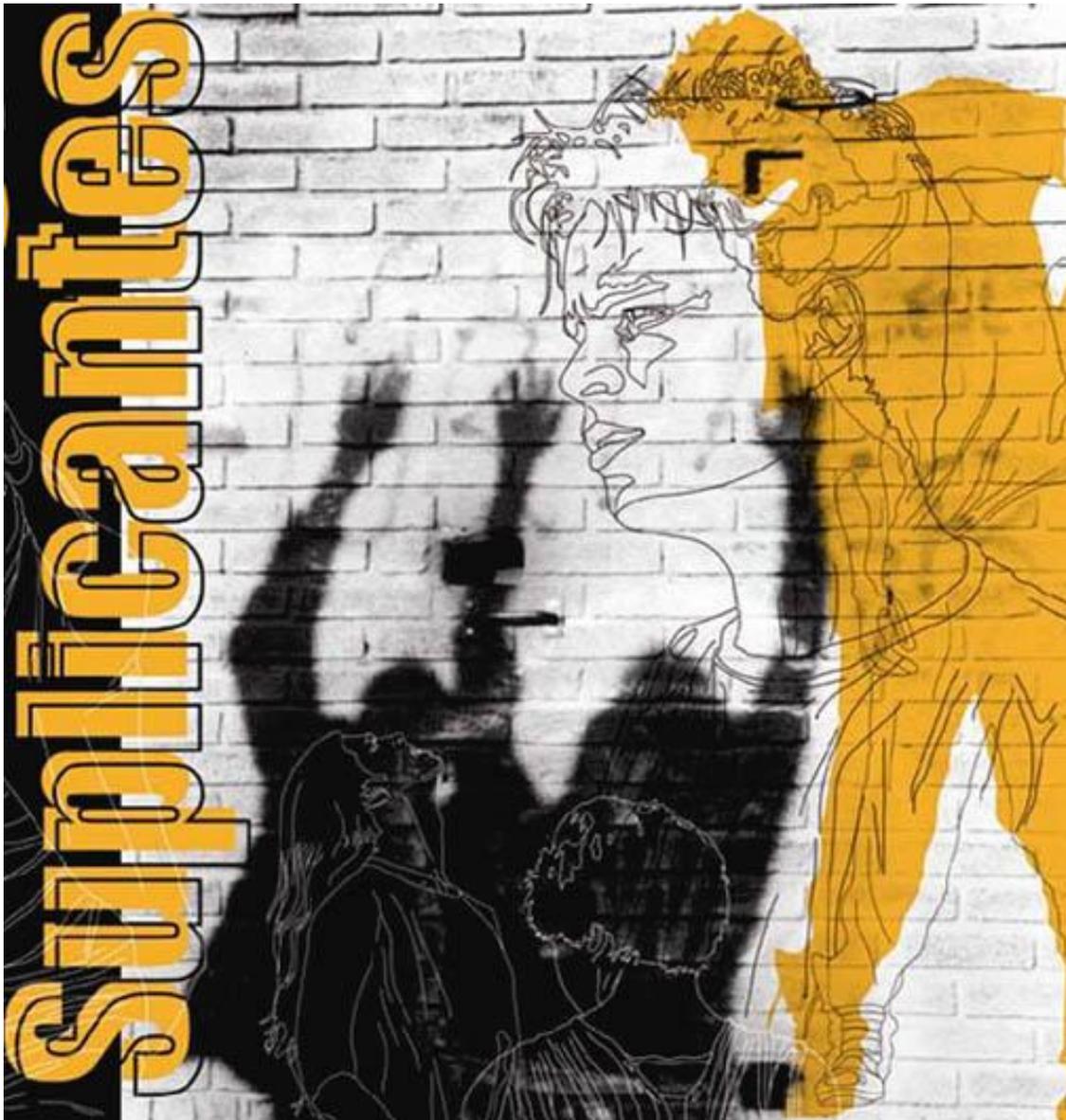
Posteriormente, em 2000, ao ingressar no curso de Mestrado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp passei a investigar as possibilidades da poética trágica com o texto *As Suplicantes* de Ésquilo. Esse tema foi objeto de minha dissertação. Nesse trabalho, apliquei uma técnica que praticara anteriormente no Instituto da Experimental Theatre Wing, na NYU. Trata-se de uma técnica de improvisação, *Contact and Improvisation*, derivada da dança e muito utilizada por atores.

O trabalho de *Contact* privilegia o caráter relacional e contínuo da improvisação. Nesse sentido, o improvisador recebe em seu corpo o corpo do outro, o peso de outro(s) corpo(s), em pontos de apóio que funcionam como canais de liberação do peso, a favor da força de gravidade, até o solo. Em direção contrária, os saltos e deslocamentos impulsionados do chão atravessam a gravidade e alimentam essa liberação de energias em constante movimento e na passagem contínua de pontos de contato. Essa técnica parte dos fundamentos do ai-ki-dô; dos rolamentos e das cambalhotas praticadas na ginástica de solo; apóia-se em movimentos arredondados, circulares e espiralados. A técnica do *Contact* propicia uma percepção aguda das múltiplas dinâmicas que rolam no espaço interior e exterior do corpo no espaço, no decorrer da improvisação. Essa espécie de dança improvisada acontece no âmbito de uma geometria espacial, em atuações solo e em grupo, em uníssono e em uma diversidade de dinâmicas. As variáveis e as repetições que evoluem em uma área espacialmente delimitada destacam novas relações que, por sua vez, se desdobram em novas formas de se relacionar no e com o espaço. Outro elemento da improvisação é o olhar, a visão de dentro e de fora da cena do improvisador como outra guia da evolução do movimento. Nessa perspectiva, o próprio ator/dançarino se desdobra no olhar do outro, inclusive na perspectiva do espectador. Essa guia do olhar faz com que o participante utilize uma movimentação orientada tanto pela atenção/ação focada, de qualidade intencional, quanto pelo olhar/ação periférico/(a) de qualidade

instintiva, casual. Nesse estado, a evolução da mobilidade acontece entre a percepção focada e a apreensão mais dispersiva no espaço; vai oscilando de uma dinâmica a outra, de modo que o participante, por vezes, é levado pelas ações e, por outras, é o condutor delas. Essa espécie de movimentação proporciona uma grande disponibilidade à improvisação. Apropriando-se de um repertório ilimitado de possibilidades, as evoluções do corpo no espaço aceitam os acontecimentos do acaso, em uma chave mais instintiva e minimamente racional. Essa é uma prática complexa que requer um treinamento intenso, uma familiaridade com o repertório das possibilidades corporais de recepção e emissão de peso, muita concentração e despojamento de atitudes mais teatralizadas, intencionais. A palavra, quando utilizada, funciona como inserção enunciada na cena e corre paralela à ação cênica.

Na perspectiva do espectador, as improvisações coletivas com as técnicas de contato são muito interessantes devido ao caráter híbrido da movimentação – misturando movimentos mais abstratos com eventuais figurações muito fugazes – devido à multiplicação de climas, intensidade e ritmos. Uma cena bem realizada da técnica de *Contact* envolve o espectador de tal modo que ele projeta e constrói uma narrativa pessoal daquilo que vê e sente.

Para a encenação de *As Suplicantes* eu apliquei alguns desses fundamentos da dança-teatro. Foi realizada com um grupo de alunos do 2º ano do Curso de Artes Cênicas da Unicamp, com uma carreira relativamente longa, 2001-2003, percorrendo alguns teatros do SESI e se apresentando no Fringe, na mostra paralela do Festival de Teatro de Curitiba (FTC) em 2003:



Notícia de Jornal (*O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 2003):

A mostra paralela do Festival de Teatro de Curitiba (FTC) infla a cada ano..

Lançado na sétima edição do evento, em 1998, o Fringe,

Programado para 20 a 30 de março, o 12º FTC somava, até a última sexta-feira, 158 espetáculos confirmados no Fringe.

Em 2002 foram apresentadas 33 peças; em 2001, 104; na primeira edição do evento, cinco anos atrás, eram apenas 32. Ou seja, praticamente quintuplicou. A coordenação do Fringe estima que

esse total deve espichar ainda mais nos próximos dias, chegando a cerca de 180 peças (mais de 530 grupos se inscreveram até novembro passado).

No bolo de 2003, é possível fatiar projetos voltados para a literatura não necessariamente dramática. São encenados textos de Carlos Drummond de Andrade, Caio Fernando de Abreu (alvo de duas peças cada um), Jorge Amado, Adélia Prado, Luís da Câmara Cascudo e Florbela Espanca.

Outro segmento é o das comédias e tragédias gregas, representadas por Aristófanes ("Lisístrata") e Eurípides ("As Suplicantes" e "Troianas").

Em *As Suplicantes*, tratamos de constituir o coletivo coral com seis atores. Nessa peça o coro praticamente protagonizava a peça, de modo que os momentos solo eram destaques individuais das evoluções coletivas. O mito refere-se às cinquenta irmãs, filhas de Dânaos, que chegam à Argólida, suplicando por asilo a Pelasgo, o rei. O espaço do solo era delimitado circularmente por pequenas lamparinas à óleo sobre um encerado de caminhão que cobria o chão com cerca de 7 m de diâmetro. Contaminada pela narrativa e pelo clima da fábula, a movimentação dos atores era toda improvisada em evoluções não figurativas, mais abstratas. Sem imagens determinadas e/ou definidas, o espaço cênico, iluminado por tochas de fogo, apresentava materiais primários: sobre a lona, um punhado de terra; uns tijolos de concreto; uma bacia e dois grandes latões com água à disposição dos atores. As vocalizações conjuntas e as falas individuais, do corifeu e dos personagens, foram mantidas. O texto, integralmente enunciado acusticamente, com intensidades e ritmos próprios, corria paralelo, sem relação direta com a movimentação de cena. A fala parecia flutuar no espaço, em uma estranha conjunção que destacava a poesia enunciada da movimentação.

Posteriormente, enquanto cursava as disciplinas do doutorado e com o intuito de percorrer um ciclo investigativo da dramaturgia grega pelo viés da comédia

Antiga, encenei no primeiro semestre de 2005, o espetáculo *As Rãs* de Aristófanes. Este foi um trabalho de final de semestre do currículo escolar dos alunos do 3º ano do curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp e contou com um elenco numeroso. Em *As Rãs*, Dionísio constata a morte dos grandes poetas e empreende uma jornada ao Hades para encontrar o verdadeiro poeta. Ali ele encontra Ésquilo disputando com Eurípedes a primazia de melhor autor. Dessa argumentação sobre as questões artísticas e morais, Dionísio deve ser juiz; deve julgar o melhor entre os dois poetas.

A narrativa de *As Rãs* se desenrola em um contexto de religiosidade e comicidade. O coro de rãs barulhentas que zelam pelo templo de Dionísio nas águas pantanosas é ao mesmo tempo engraçado e solene; o coro principal dos iniciados nos ritos eulesinos, com seus transes, cantos e danças tem um duplo caráter de transcendência e escatologia. O caráter rapsódico da música composta para o espetáculo destacava esses dois eixos de transcendência e comicidade. Em *As Rãs*, mantivemos o caráter picaresco das peripécias que acontecem durante o percurso da descida de Dionísio e de seu escravo Xantias (desdobrado por dois atores) ao Hades. Em cena, uma conjugação de comicidade, solenidade épica e estranheza coloriam os acontecimentos e as imagens da peça; uma mistura híbrida de estilos que transitavam da imponência elevada e solene à breguice e escatologia deslavada da cultura popular. As disputas dos dois poetas aconteciam sobre o equiclema (um pequeno palco introduzido na cena) que funcionava em um cabaré de beira de estrada. A discussão começava em tom de paródia, de teatro de circo, em meio aos shows de dança e canto, e terminava em um tom concentrado, intimista, sério. Eurípedes era apresentado por um ator e Ésquilo por uma atriz.



**A
S
B
ã
S**

Baseado no texto homônimo de Aristófanes

Direção:
Isa Kopelman

Horário: 20:30
Dias: 20,21,22, 23,25, 26, 28,
Local: sala AC-03 no Depto. de Artes Cênicas

Apoio Cultural:  **SELLER** Apoio Institucional: CAIA **FAEPEX** Depto. de Artes Cênicas Instituto de Artes  UNICAMP

Ficha Técnica

Direção : *Isa Etel Kopelman*

Assistentes de Direção : Amanda Miorim, Melissa Lopes

Elenco : Alda Maria Alves, Ana Carolina Monzon, Ana Terra Morena, Atila Douetts, Camila Soares, Carlos Gontijo, Carolina Capacle, Caroline Ungaro, Daniela Alves, Janaína Carrer, Juliana Pellin, Laura Nogueira, Letícia Moreira, Leonel Carneiro, Leonardo Garcia, Luis Roberto Faria, Marcelo Rebello, Mariana Pincinato Marilene Martins, Murilo de Paula, Ricardo Miranda, Talitha Pereira, Tetembua Dandara, Thais Rossi, Thaíse Nardim, Viviana Coletty.

Preparação Corporal : Luiz Monteiro , Rafael Souza e Grácia Navarro.

Preparação Teórica: Cassiano Sydow Quilici.

Orientação Vocal : Sara Lopes, Carolina Capacle, Mariana Pincinato, Talitha Pereira e Ana Terra Morena.

Criação Musical : Gregory Slivar e Rafael Vanazzi .

Mídia : Caetano Tola Biasi, Diego da Costa, Ana Carolina Monzon e Marcelo Rebello .

Cenografia: Murilo de Paula e Leonel Carneiro.

Iluminação : Letícia Moreira, Leonel Carneiro e Thaíse Nardim .

Operador de Luz : Rafael Souza

Figurino : Dalvina Rodrigues, Thaís Rossi, Mariana Pincinato , Carlos Gontijo e Caos Cia. de Teatro.

Desing Gráfico e Divulgação: Talitha Pereira, Alda Maria Alves, Janaína Carrer

Produção e Contato :

Tetembua Dandara

tetembua.dandara@gmail.com

Tel : (11)7165-8965



Convênio firmado entre o Sesi São Paulo e universidades traz cinco espetáculos a Marília entre setembro e outubro

As Rãs abre novo projeto de teatro

Peça traz elementos do teatro japonês

Nos dias 10 e 11, o espetáculo em cartaz será "Nô caminho - 7 Passos Para Dentro", com a Escola Livre de Teatro de Santo André - Cia. São Gonçalo de Teatro. Os elementos do Teatro Nô, gênero japonês caracterizado pela lenta movimentação dos atores e o uso de máscara para a caracterização das personagens, são aplicados à cultura brasileira em sete narrativas extraídas das vivências do elenco. São elas: Candeias, Nona, Hospital, O Sucuri, Zói de Deus, Menino do Beco, Num canto escuro da cidade.

Convites para este espetáculo podem ser retirados a partir de segunda-feira, dia 5, na secretaria única do Sesi.



A Caos Cia. de Teatro apresenta "As Rãs" hoje e amanhã no Teatro do Sesi

Entre os dias 3 de setembro (hoje) e 2 de outubro, o Teatro Popular do Sesi de Marília receberá os espetáculos "Nós e o resto do mundo", "Em Transporte", "No Caminho - 7 passos Para Dentro", "As Rãs" e "Intersecções". O projeto é uma parceria do Sesi com a Universidade de São Paulo, Unicamp, Escola Livre de Teatro de Santo André e Fundação das Artes de São Caetano do Sul. As sessões gratuitas acontecem aos sábados e domingos, às 20h.

O objetivo da parceria estabelecida entre as instituições é de formar platéias para as artes cênicas. Para tanto, estas viabilizam, anualmente, a apresentação gratuita de espetáculos. As peças que compõem a programação raramente frequentam o circuito comercial. Trata-se da oportunidade de conhecer montagens acessíveis e de qualidade e de conferir experiências cênicas inusitadas.

Em 2004, o projeto contabilizou 80 apresenta-

ções e público de mais de 13.500 pessoas. A previsão, este ano, é atingir 100 sessões, o equivalente a 21 mil espectadores.

"As Rãs", dirigida por Isa Eitel Kopelman, com o Caos Companhia de Teatro, da Unicamp, abre a mostra em Marília. Será apresentada hoje e amanhã, às 20h. No palco, retoma a discussão de Aristóteles sobre a necessidade e a função do poeta nas cidades: Dionísio desce ao Hades onde deseja levar um poeta trágico e, no trajeto, o coro da comédia vai se desdobrando em inúmeras personagens com as quais os heróis confrontam.

Ésquilo e Eurípedes travam uma disputa de excelência e o vencedor deve retornar ao mundo dos vivos. Cabe a Dionísio o julgamento do veredicto final.

O espetáculo é recomendado para público a partir de 16 anos. A entrada é franca e os convites devem ser retirados na secretaria única do Sesi, à avenida João Ramalho, 1.306.

Salvador CPFL

Seres apresenta o rock na moda











































































































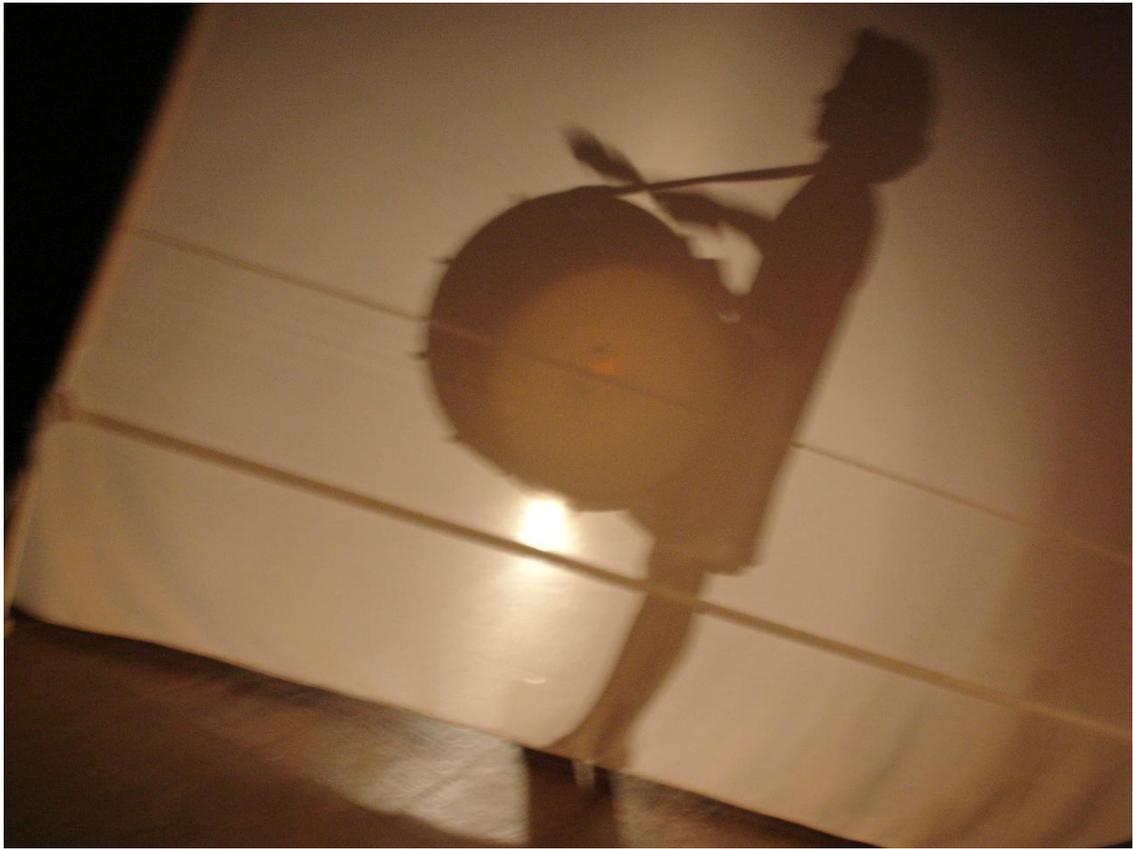


















Salles mergulha no terror psicológico

"Água Negra" é o primeiro filme feito nos Estados Unidos pelo diretor brasileiro

Walter Salles, diretor brasileiro indicado ao Oscar por "Diários de Motocicleta", mergulhou no gênero terror com "Água Negra", um thriller psicológico em que a ênfase é realmente e apenas no psicológico.

Salles, diretor também de "Central do Brasil", provou todo seu senso visual instigante e imaginação intacta, criando um clima arrepiante com eloquentemente. Mesmo assim, porém, o filme acaba não transformando os arrepios em sustos satisfatórios.

"Água Negra" é baseado no primeiro "Dark Water", de Hideo Nakata, e em um conto de Koji Suzuki, ambos famosos por terem dirigido e escrito "O Chamado". É o primeiro projeto feito nos Estados Unidos pelo diretor.

Embora seja instigante ter um roteiro de terror que não recorre aos zumbis ou matadores de serra elétrica habituais, os elementos de "Água Negra" ainda são demasiado familiares para qualquer espectador que tenha assistido a algum dos filmes do ciclo "O Chamado", sem falar nos recentes "Horror em Amityville" ou "O Amigo Oculto".

Mas não falta clima assustador ou repulso na parte inicial de "Água Negra", que mostra a mãe recém-divorçada Dahlia Williams (Jennifer Connelly) e sua filha pequena Ceci (Ariel Gade) alugando um apartamento deprimente num conjunto de manolitos de concreto na Roosevelt Island.

É o tipo de lugar que faria o apartamento visto em "O Inquilino", de Roman Polanski, parecer acolhedor. Assim, não surpreende que uma repulsiva mancha de água escura que começa a se formar no teto só pode conduzir mãe e filha a algo pior.

Claro que um vazamento nunca é um simples vazamento, especialmente quando se trata de um suspense ao estilo japonês.

Salles e o roteirista Rafael Yglesias ("Sem Medo de Viver") mergulham até profundidades psicológicas realmente turvas que guardam relação estreita com os problemas de Dahlia, ligados ao sentimento de abandono e do isolamento de quem vive numa cidade grande.

Quando, finalmente, o dilúvio inevitável acontece, podemos quase ouvir o refrão "Ah, look at all the lonely people" (ah, olhe todas as pessoas solitárias), de Lennon e McCartney, ao lado da água que goteja e dos sussurros sinistros que descem pelas paredes.

A história propriamente dita é um pouco decepcionante, mas as atuações são acima da crítica. Jennifer Connelly representa seu papel com restrição perfeita e fundamentada, e John C. Reilly está divertidíssimo como síndico enganador que pressiona e convence Dahlia a alugar o apartamento.

Outros que convencem são Pete Postlethwaite no papel do temperamental zelador do prédio, Veeck; Tim Roth como advogado simpático que parece ter seu escritório em seu carro, e a garota Gade no papel da filha de Dahlia.

Não falta ambiente cheio de suspense. O espectador consegue praticamente sentir o cheiro da umidade sufocante presente na fotografia expressiva de Afonso Beato, repleta de sombras. Para acrescentar à textura diferenciada há a trilha sonora de Angelo Badalamenti, colaborador freqüente de David Lynch.



"Água Negra" é baseado no primeiro "Dark Water", de Hideo Nakata, e em um conto de Koji Suzuki, ambos famosos por terem escrito "O Chamado".

Hoje e amanhã

Sesi apresenta "As Rãs"

Hoje e amanhã (13 e 14), às 20h, o Teatro Popular do Sesi de Araraquara apresenta a peça "As Rãs", com a Caos Companhia de Teatro, da Unicamp. A montagem faz parte do projeto "Convênios", firmado entre Sesi-SP e USP, Unicamp, Escola Livre de Santo André e Fundação das Artes de São Caetano do Sul. O objetivo da parceria estabelecida entre as instituições é formar platéias para as Artes Cênicas.

O espetáculo, dirigido por Isa Eitel Kopelman, retoma a discussão de Aristófanes sobre a necessidade e a função do poeta nas cidades. Na montagem, Dionísio desce ao Hades onde deseja levar um poeta trágico e, no trajeto, o coro da comédia vai se desdobrando em inúmeras personagens com as quais os heróis confrontam. Ésquilo e Eurípedes travam uma disputa de excelência e o vencedor deve retornar ao mundo dos vivos. Cabe a Dionísio o julgamento do veredito final.



Convênios - "As Rãs", com Caos Companhia de Teatro, da Unicamp. Dias 13 e 14 de agosto, às 20 horas. Teatro do Sesi de Araraquara - Av. Octaviano de Arruda Campos, 684. Alto da Vila Xavier. 105 minutos. Recomendado para maiores de 16 anos. Informações pelo fone (16) 3337.

| | | |
|--|--------------------------------|-----------------------------------|
| | | |
| <p>Programação de 12 a 18 de agosto</p> | | |
| <p>Movieton Jaraguá</p> <p>Jaraguá 1</p> | <p>Cine Lupo</p> <p>Sala 1</p> | <p>Arcoplex</p> <p>Arcoplex 1</p> |

academia de palhaços apresenta

o asvesp

de isa kopelman

baseado na obra de aristófanes

17, 18 de julho

21:00 hs.

depto. de artes cênicas da unicamp

As Vespas, de Aristófanes *Ficha Técnica*:

Direção: Isa Kopelman

Assistência: Aline Olmos

Elenco:

Breno Tavares de Godoy

Bruno Naia dos Santos Spitaletti

Fernanda Jannuzzelli Duarte

Laiza Moraes Dantas

Rodrigo Oliveira Silva

Performance e

Concepção Musical: Tiago de Mello Felipe

Concepção Videográfica:

Bruno Pinheiro

Katharine Diniz

Desenho de Luz: Paula Hemsí

Produção Visual:

Flávia Moraes

Isadora Xavier

Marina Regis

Apoio Cenotécnico:

Roberta Santana

Marina Yukie

Confecção das Estruturas do Palco: Arlindo Dantas Junior

Confecção de Figurinos: Dalvina Rodrigues da Silva

Confecção Cenotécnica: Marcos Laporte

Na montagem anterior, em *As Rãs*, o poeta era um ser iniciado, inspirado, tocado pelas musas, preocupado com os grandes temas da existência, com as questões morais, com o ambiente degradado da polis, com a ruína de seus habitantes. Em *Vespas* um estado de degradação no interior das pessoas torna todas as ações moralmente ambivalentes. Nessa peça os interesses que movem as ações são miúdos, o público e o privado se confundem alegremente, tudo é contingente, imediato, descartável. Até o tempo pode se inverter, o velho rejuvenesce e o importante é gozar a vida porque ninguém é de ferro.

As Vespas teve um primeiro início em 2007 com dois alunos então recém formados, Marilene Martins e Murilo de Paula, e que haviam participado da encenação de *As Rãs* como Eurípides e Ésquilo respectivamente. Nosso projeto não foi adiante por falta de uma estrutura mínima de produção que possibilitasse a manutenção dos dois atores enfrentando então as necessidades de sobrevivência do dia a dia. Em seguida convidei o atual elenco para trabalharmos juntos. Os atores desse elenco são colegas de turma e já formavam um grupo paralelo – a Academia de Palhaços – que investiga a atuação cômica e a linguagem do clown, de modo que existia entre eles uma dinâmica de trabalho. O Breno, o Bruno a Fernanda, a Laiza e o Rodrigo são atualmente alunos do 3º ano de graduação em Artes Cênicas e o Tiago, que fez a concepção musical e participa da cena, é aluno de graduação em Música da Unicamp.

FOTOS DE ENSAIOS















1 INTRODUÇÃO

A obra de Aristófanes é um vasto mural no qual concorrem o coro, a musicalidade da cena, os personagens, as situações, os diálogos, as inversões de sentido, o meta-teatro. As derrisões aristofanescas da épica afirmam sempre e constantemente o tempo presente da sátira jubilosa. Tudo aquilo que constituiu o espírito, o ânimo e a dinâmica social dos atenienses, dos acontecimentos políticos e sociais às idéias e aos costumes, das novidades poéticas e orquestrais aos gostos da época se revela, ainda hoje, uma mina inesgotável de prazeres de todos os tipos.

Na cena aristofânica, os acontecimentos contingentes, as sátiras ferinas dos fatos sociais e os personagens históricos reais são parte integrante das tramas. Conseqüentemente o texto, em relação à encenação do presente, só é possível à custa de um sentimento de estranhamento que leva o texto a derivar em outras direções do suposto sentido original. Nesse sentido a leitura de um texto clássico requer alguns critérios de recepção. São critérios que testemunham como esse texto é recebido e percebido na atualidade. Nesse processo, a participação do leitor, destinatário da obra, é fundamental para a construção dos sentidos que mantêm a obra circulando na vida.

Em uma perspectiva histórica, a dramaturgia teatral, o modo como a textualidade é elaborada, o modo como a informação é transmitida corresponde a um desejo, a uma estética, a uma necessidade explícita do autor no contexto de sua época e ao caráter específico de escrita que, pelo menos até o final do século XIX, indiciava uma tendência espetacular. Considerada como elemento distinto da cena, enquanto elaboração da palavra e da língua, a textualidade dramática – suporte da relação que se estabelece entre o autor e seu leitor – pertence a uma ordem de discurso artístico no qual a situação cênica reverbera nas flutuações da mente.

No entanto, enquanto um dos elementos do fenômeno teatral, a textualidade colide, tangencia, inspira ou impregna a cena com sua poesia. Em direções

variadas, buscamos um conjunto de saberes que teorizam e situam os procedimentos artísticos na perspectiva da relação texto/cena.

No primeiro capítulo da Primeira Parte desse trabalho, **1.1 A Contradição Dentro-fora**, investigamos a relação texto/cena por meio das formas de tratamento do espaço teatral; dos elementos espaciais que estruturam as ações (atitudes, gestos, e o próprio olhar) e que situam e estabelecem o sujeito (o quem) desse discurso. Nesse núcleo pretendemos investigar a paisagem constituída por um repertório de procedimentos que contextualizam a sensibilidade artística contemporânea. Dos seis capítulos de **1.**, os quatro primeiros contemplam as articulações da cena e do texto. E, nessa direção, examinam retrospectivamente o tratamento e as configurações estéticas do espaço, determinantes das poéticas teatrais no ocidente. Em **1.6** procuramos investigar como os discursos e as situações de enunciação que estruturam as dramaturgias no decorrer da história determinam o sujeito da fala e como as questões da lembrança atuam na construção e desconstrução desse sujeito. Em outras palavras, o capítulo **1.6** procura examinar o sujeito – *self* – enquanto fonte de memória e enquanto representação de passado e, por outro lado, procura examiná-lo em sua diluição, na ruptura das etapas temporais, mais como uma voz do que como figuração de personagem.

A Segunda Parte, **2. Arqueologias** elenca o repertório das origens textuais, os contextos, considerando os rastros, as ancestralidades, as impregnações que inspiram e apóiam subjetivamente as operações de cena. Nesse sentido, os capítulos que constituem esse núcleo referem-se a uma herança espiritual que compreende os mitos, os rituais da Antiguidade e as teorias miméticas relacionadas à dramaturgia da Comédia Antiga. Em **1** e **2** procuramos contextualizar e situar essas operações e esses procedimentos criativos como parte do grande repertório da Cultura à disposição da criação artística.

A Terceira Parte, **3 As Vespas em Cena**, relata o surgimento de uma cena que incorpora o texto em sua prática: os modos de armar situações (conflitos,

narrativas) e os modos de utilizar a cena. Os processos criativos da cena espelham e recortam, ainda que indiretamente, os temas abordados em **1** e **2**. A Parte **3** inclui a apresentação cênica de *As Vespas* para banca; a transcrição de uma conversa com o elenco sobre o processo do trabalho, em anexo, e o registro em DVD da estréia, no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, em 19/08/2009, realizado no dia da estréia da peça e da defesa da tese.

Finalmente, em **4**, na **Conclusão** procuro abordar as escolhas temáticas do espetáculo e as extrações deslocadas das origens textuais.

1.1 A CONTRADIÇÃO DENTRO-FORA

Na perspectiva teatral as múltiplas relações que se desdobram do olhar sugerem que antinomia dentro/fora da percepção espacial percorre desde a organização física e visível dos espaços apresentados e representados até um embaralhamento dessas definições espaciais e do sujeito que por aí se move. A relação entre percepção e concepção de formas espaciais determina de algum modo a constituição dos personagens, tanto no âmbito do texto como da cena. Os capítulos que se seguem verificam como a cena e a textualidade investem no tratamento das formas do espaço

1.1.2 A(s) Convenção(ões) do Espaço Teatral

O papel da edificação na constituição da percepção do espaço teatral é determinante para a organização do olhar (de quem vê e de quem é visto) e para a configuração de uma dialética do dentro-fora que, no decorrer da história, contamina realidade e ficção. A abordagem histórica do fenômeno considera, portanto, a própria percepção do espaço como uma construção ideológica. O pesquisador Michel Corvin¹ observa que na Antiguidade grega, assim como existia o cosmos enquanto mundo organizado e regulado, o espaço teatral se investiu de camadas de valores sociais, simbólicos e convencionais que se inter-relacionavam. E o modo centrado de convencionar, simbolizar, construir e planejar dos gregos revelou, segundo Corvin, “uma clara tomada de consciência do espaço teatral como categoria de percepção estética”(199,36). Portanto a consciência grega de espaço se revela no teatro através da constituição de duas instâncias intimamente relacionadas: edificação e textualidade.

Os primeiros teatros gregos do século V foram construídos e reconstruídos até o período romano. Em Atenas, parece que o primeiro teatro é o da Ágora do

¹ CORVIN, Michel – L'ésprit du lieu. In **Théâtre/Public**. Julho-Outubro 1991 p. 36-52.

século VI, com bancadas de madeira apoiadas em andaimes que desabaram no início de século V. Posteriormente o Teatro de Dionísio se transferiu então para o sul da Acrópole aproveitando o declive natural como a maioria dos teatros gregos. Esse teatro se constituía da *skene* (o edifício do palco) e das arquibancadas organizadas em setores com acessos pelas escadarias verticais e um corredor horizontal ao meio. No início, o palco era uma espécie de tenda e depois do século V se tornou em uma estrutura de madeira maior e mais sólida para suportar o maquinário do teatro. O palco ampliava a acústica e abrigava o cenário principal, a entrada frontal dos atores e os bastidores. A *skene* possuía ainda um telhado com varanda – acessível por escadas internas e externas - chamada *théologéion* (o lugar de onde falam os deuses).

A arquitetura teatral grega é estruturada de modo que a relação espacial do espectador com o espetáculo seja disposta em três quartos de círculo ao redor da orquestra circular. Portanto o espaço de visão do espectador é tão homogêneo quanto o espaço da atuação. A orquestra irradia, em órbitas concêntricas, as bancadas em degraus. Essa continuidade é ainda sublinhada pela presença do coro; ele é o representante em movimento dos espectadores anônimos sentados e que – por meio do coro – dialogam com os personagens individualizados (os protagonistas). As palavras fluem num contínuo do círculo mágico da orquestra, porém o círculo mágico separa os corpos. Porém o coro permanece separado dos espectadores na condição de personagens do círculo mágico da orquestra; os espectadores sentados em volta (ou quase) os vêem e os ouvem sem tocá-los: personagens e coro pertencem ao mundo do intocável, do sobrenatural (as máscaras reforçam essa distinção). Os corpos permanecem distantes, ainda que a palavra os aproxime.

O Teatro de Dionísio era um dos três lugares em Atenas em que os cidadãos se reuniam e desse modo afirmavam a unidade da *Polis*. Os dois outros eram a assembléia do povo (*Ecclesia*) situada na Pnyx, a colina rochosa perto da Acrópole e o Helieuo, na Ágora, que servia às principais reuniões judiciais. Enquanto espaço social, o teatro se constituía na continuidade do espaço público,

da praça, do lugar do encontro, do debate, da consideração do outro e da simbolização estética (o círculo da orquestra grega é um símbolo da perfeição). As peças aconteciam ao ar livre, o espaço da ação (encenação) era o espaço do interesse coletivo, cívico ou religioso e a palavra endereçada às multidões era também lançada ao exterior longínquo. Os mensageiros das tragédias, por exemplo, carregam em suas falas o espaço do heterogêneo, da ameaça, da surpresa feliz ou infeliz, do acontecimento.

Do arsenal espetacular, dois tipos de maquinaria concretizavam materialmente o surgimento de um interior ou ainda de outro local: o *eciclema* - uma plataforma sobre rodas ou uma plataforma que girava em torno de um eixo, permitindo o surgimento de um interior ou ainda um outro local - e a *mechane* - uma espécie de guindaste. Assim o espaço teatral foi se constituindo internamente, de um “dentro” que se opõe a um “fora” e de uma geografia próxima que se opõe à distante.

Na dramaturgia grega, a espacialidade relacionada à intensidade de ação manifesta-se de forma binária; geralmente as relações entre ação e espaço são política ou religiosamente intensificadas quando se passam em um espaço externo (eventualmente na *Ágora*). Em certas peças a ação toda acontece no exterior (*Os Sete Contra Tebas*, *Édipo em Colona*). Já o espaço interno revela o âmbito do privado, do reservado, do invisível; trata-se do espaço de foro íntimo, do secreto, do interdito, até mesmo do sagrado (da aparição de fantasmas). Por muito tempo, esses espaços, distintos, combinados, encadeados e embaralhados, irão referenciar a história da literatura dramática ocidental.

Ésquilo apresenta a tensão interior/exterior em uma constante dialética; na *Oréstia* essa coabitação/convivência assume aspectos contraditórios e ameaçadores. Em *Os Persas*, a aparição de Dario saindo de sua tumba ocorre sob intensa tensão já que o personagem, ao sair do interior, do íntimo (atrás da *skene*), ao assumir a palavra pública e política, não leva para fora o que é do domínio privado. Sófocles torna isso explícito em *Antígona*: ao ser informado pelo

Corifeu sobre o suicídio de Hemon, o Mensageiro comenta o súbito retorno da mulher de Créon:

Corifeu – Que devemos pensar? A rainha voltou a seus aposentos sem proferir uma só palavra... favorável ou funesta!

Mensageiro – Suponho que, tendo ouvido a notícia da morte do filho, a ela repugne gemer pela cidade as dores que pertencem aos aposentos. À sombra de seu teto, é que ela vai sem dúvida dar a suas servas o sinal de um luto íntimo.

Um fato/gesto não redundava necessariamente em uma ação trágica com desenvolvimento temporal e progressivo, mas revela uma esfera do privado cujas conseqüências coletivas são expostas ao público. Em *Ésquilo* e *Sófocles*, esses procedimentos vão se tecendo nos comentários explícitos dos coros: Ajax e Édipo mataram antes da peça começar; a trilogia dos Atridas só começa verdadeiramente depois da morte de Agamenon. Em *Édipo*, um problema público se resolve em público. E é preciso interromper o confronto entre Édipo e Créon quando misturam o fato público com o privado. Quando os dois estão a ponto de perder o controle da situação em que o rei investiga sua origem e uma morte danosa à coletividade, Jocasta se interpõe à entrada do palácio:

Infelizes! Porque que provocar esse prudente debate? Não vos envergonhais em discutir questões privadas no momento em que a atroz calamidade cai sobre o país? Volta a teu palácio, Édipo; e tu, Creonte, a teus aposentos. Não exciteis com palavras vãs uma discórdia funesta.

No entanto, os próprios gregos irão adulterar o espaço público invadindo-o com muitos problemas privados. É o caso da aparição de Clitemnestra (em *Ésquilo*) saindo do palácio, justificando sua conduta individual pelo assassinato. Ainda que seu ato esteja inscrito em uma continuidade clânica que o

desindividualiza, ele se torna ainda mais monstruoso pelo fato de Clitemnestra sair de seu espaço “apropriado”. O mesmo acontece a propósito da rivalidade entre Clitemnestra e Electra na peça de Sófocles, em que as mulheres transgridem o espaço; elas não conseguem permanecer no espaço que lhes é “próprio”, o espaço da norma, fechadas no gineceu. As questões de amor, desejo, ciúmes não devem ser debatidas diante de testemunhas anônimas.

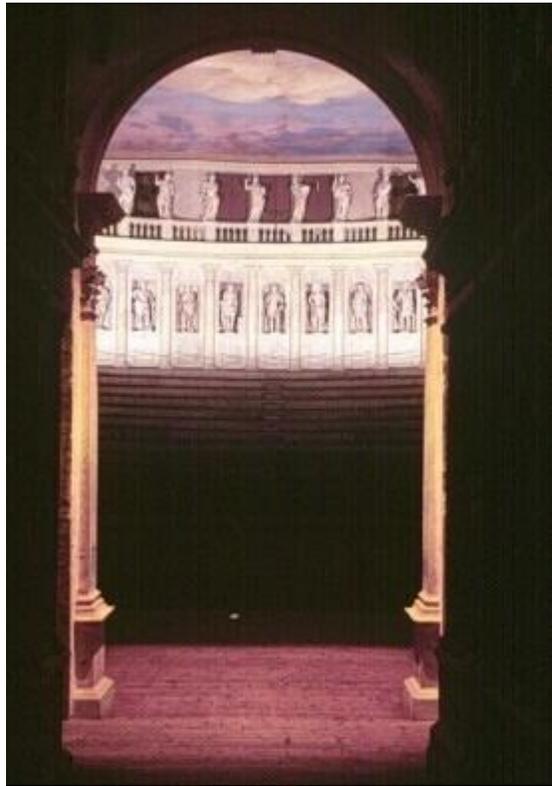
Se as transgressões se manifestam como violação de espaços, as subversões do espaço acontecem no único lugar social com status de ruptura: no teatro; aí as normas existem para serem transgredidas. Com Fedra de Eurípides participamos do escândalo da confissão pública de uma apaixonada em desespero. Ocorre o mesmo desregramento espacial quando Medeia discute com Jasão escancarando o lado sujo dessa união diante de estrangeiros. Eurípides privilegia uma exteriorização progressiva do íntimo, do secreto, do interdito. Especialmente em Eurípides, verificamos que em meio a uma confusão violenta de valores estão em cheque não somente a moral como também a qualificação social dos espaços. É o caso de Electra, rebaixada de seu espaço real e casada com um camponês.

No decorrer da história da dramaturgia o espaço público vai se deslocando em direção do espaço privado. O interior, oculto até então, torna-se progressivamente o único visível, enquanto que os espaços exteriores são pouco a pouco lançados aos bastidores. As fábulas dramáticas, geralmente complexas, apóiam-se na oposição/agressão do exterior ao interior, o que levará a uma inversão propriamente física dos lugares.

A arquitetura do Teatro *Olympico de Vicenza* exemplifica de certo modo um revezamento desses espaços. Seu arquiteto Andrea Palladio revive ali a antiga prática de espaços arquitetônicos permanentes reservados ao público e à ação cênica. Essas zonas de tratamento diferenciado são unidas por justaposição. O palco desenvolve um estilo derivado do arco do triunfo, um recurso muito

freqüente nas iconografias teatrais do século XVI, mostrando a perspectiva como um sistema que se baseia mais na ilusão do que na representação da realidade. No *Teatro Olimpico* Palladio o arco está projetado como uma estrutura de uma série de elaborações de perspectiva que ultrapassa o espaço arquitetônico do palco:





O misto de interior e de exterior, propício à multiplicação das ações principais e secundárias permanece ainda na dramaturgia por um tempo. Em *Escola de Mulheres*, por exemplo, as etapas da conquista se sucedem do exterior (Horácio e a cidade) ao interior (Agnes presa na casa de Arnolfo). Aí o dramaturgo cria as variações das modalidades de agressão com as progressões e/ou com os retardamentos da ação.

O espaço ao ar livre, geralmente mais social que político, continua sendo o espaço da praça pública. Goldoni alimenta longamente suas peças no *campiello*, com a confrontação de múltiplas palavras encadeadas entre homens e mulheres, em um lugar supostamente aberto. Supostamente, pois esse espaço público em Goldoni é “construído” no teatro italiano.

Em meio à contradição dentro/fora, o dramaturgo constrói sua escrita espacial projetando outros espaços no próprio espaço interno. Feydeau, por exemplo, cria zonas extraterritoriais em armários; Beckett, em latões com dois velhos dentro deles; ou Kantor ainda, em gavetões. Outros autores são fieis a uma oposição exterior/interior mais cerrada. Ésquilo faz seus personagens atuarem visivelmente em um espaço exterior; Molière situa muitas de suas peças unicamente no interior (*Tarturfo*, *O misantropo*, *O Avaro*). Nesses autores a ameaça ou oportunidade externa é concebida como fator de desequilíbrio.

No decorrer da história do teatro ocidental a distância entre a arquitetura teatral e arquitetura cênica oscilou de um espaço “natural” a um espaço convencional. A arquitetura teatral fechada que substituiu a arquitetura aberta sugeria espaços ficcionais mais confinados, onde tudo acontecia em um salão ou em um lugar homogeneamente fechado, um vestíbulo, escritório, aposento. E aí os espaços exteriores são evocados pelas falas. A dramaturgia do classicismo – de Racine a Marivaux e Musset – funciona desse modo.

O encadeamento de espaços variados previstos pelo texto se defrontava com a limitação da unidade do espaço cênico. Os recursos pesados do palco italiano não acompanhavam a imaginação do autor; a impossibilidade material limitava a variação do espaço ficcional. Nessa fase, a alternância do interior/exterior acontecia somente na cabeça do espectador e a solução para esse tipo de escrita era a do chamado espetáculo de poltrona. Nessa dramaturgia, irrealizável pelos padrões da época, a poltrona, o espaço da mente e da imaginação, funcionava inclusive como espaço de encenação, encenação virtual. Mencionamos *Lorenzaccio*, de Musset junto aos melodramas como o *Fausto* de Goethe e *O Deformado Transformado* de Byron, entre tantos outros, como acontecimento que se oferece aos sentidos, como “ação presentacional”.

1.1.3 O Espaço na Textualidade

A invenção da convenção espacial, com tudo que ela continha de artificialidade, e a consciência desse artifício alcançaram a obra escrita mesmo antes do romantismo. É o caso da cena elisabetana cuja arquitetura fixa e permanente guiou a escrita: os acontecimentos se passam em um grande palco quadrangular ao fundo do qual, parcialmente protegido por um anteparo, encontra-se um lugar fechado com duas portas que dão para uma galeria, espécie de balcão, onde eventualmente os atores e músicos também se apresentavam. Na câmara fechada por portas não se atuava, mas, de lá para o palco, o ator levava consigo toda carga de intimidade de um lugar fechado (gabinete secreto ou aposento de dormir). Tais convenções desencadeavam muitas outras, estimulando a liberdade imaginativa do espectador inglês. Lembremo-nos que para o público inglês da época, as noções de mimetismo e de verossimilhança eram completamente estranhas:

Coro:

Se de musa de fogo eu dispusesse/para escalar o céu mais rutilante
da invenção! Por teatro, um grande reino,/príncipes como atores, e monarcas
para a cena admirável contemplarem!/Então viria o belicoso Henrique
tal como é mesmo: qual um novo Marte./Como cães, em seu rasto
seguiriam a fome, a espada, o rasto/pedindo ocupação. Mas meus amáveis
espectadores, perdoai o espírito/pouco altanado que a ousadia teve
de evocar tal assunto em tão ridícula/armação. Poderá esta pequena
rinha de galos abranger os vastos /campos de França? Ou nos será possível
por neste O de madeira os capacetes/que os ares de Azincourt aterrorizaram?
Oh, mil perdões, que uma figura curva/representa milhões em pouco espaço.
Por isso, permiti que nós os zeros/desta importância imensa, trabalhemos
por excitar a vossa fantasia./Imaginai, portanto, que reunidos,
contemplais no interior deste recinto/dois possantes impérios, cujas fronteiras
confinantes e altivas, separadas/se encontram, pelo oceano estreito e inçado

de perigos. Supri com o pensamento/nossas imperfeições. Cortai cada homem em mil pares e, assim, formai exércitos/imaginários. Quando vos falarmos em cavalos, pensai que à vista os tendes/e que eles as altivas ferraduras na terra branda imprimem, pois são vossos/pensamentos que a nossos reis, agora, hão de vestir, levando-os para todos/os lados, dando saltos pelo tempo, concentrando numa hora de relógio/fatos que demandaram muitos anos. Porque nos saia bem todo esse agouro,/ permiti que eu vos sirva ora de coro/e vos impetre paciência expressa para julgardes esta nossa peça.
(Prólogo de *Henrique V*).²

1.1.4 Espaço e Campo de Visão

Corneille, em suas primeiras produções, escreveu para um palco com painéis, compartimentando os vários locais de ação. Em sua dramaturgia os atores se postavam diante de telões bidimensionais que evocavam os lugares da representação. Na realidade tratava-se de uma mistura de interior/exterior bem convencional. Tal recurso autorizava o poeta e alguns de seus contemporâneos a escreverem fábulas inverossímeis e ricas em espaços arbitrários, liberando-os do constrangimento racional que distinguia interior e exterior, o aqui e ali. Infelizmente essa característica sobrevivente das encenações dos mistérios medievais não resistiu por muito tempo. Os cenógrafos clássicos ansiavam pela clareza mimética restringindo o espaço dramático a uma unidade “verossímil”.

Sinais de mudanças espaciais significativas na dramaturgia escrita hão de surgir quando o palco for considerado um receptáculo neutro, para o qual os escritores escreverão o que bem lhes aprouver. É o caso da peça *monstro* de Claudel, *O sapato de Cetim* convocando o universo inteiro e sendo encenada vinte anos depois de escrita:

² SHAKESPEARE, William. In **Henrique V**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

Anunciador:

A cena deste drama é o mundo e, mais especialmente, a Espanha, no fim do século XVI – a não ser que seja o começo do século XVII. O autor se permitiu comprimir os países e as épocas, da mesma maneira que, a determinada distância, várias linhas de montanhas separadas fazem apenas um só horizonte.

.....
(*à direita da cena, indica, com sua bengala, no quadro-negro, tal como fazem os conferencistas*)

Fixemos, peço-vos, meus irmãos, fixemos o olhar sobre este ponto do Oceano Atlântico que está a alguns graus acima da Linha, a igual distância do Antigo e do Novo Continente. Representaram aqui perfeitamente os destroços de um navio desmastreado que flutua ao sabor das correntes.

Todas as grandes constelações, de um e outro hemisfério, a Ursa Maior, a Ursa Menor, a Cassiopéia, Órion, o Cruzeiro do Sul, estão suspensas em boa ordem como girândolas e gigantescas panóplias, em torno do Céu. Eu poderia tocá-las com minha bengala.

No classicismo, o espectador, da platéia, situa-se em um universo física e metaforicamente diferente do seu, portanto é preciso aclimatá-lo nesse universo em um teatro, em um campo de visão estreito e comprido, com uma separação entre palco e platéia marcada pela cortina e diferença de nível. A arquitetura teatral do século XVII-XVIII, frontal e unidirecional, favorece a escrita do confronto e do desvelamento. Nesse contexto, a necessidade da escrita progressiva – a gradual exposição dos seres que se movimentam no palco – acontece para que os dois mundos (do palco e da platéia) passem a ter uma interação mútua (Michel Corvin)³.

Outro aspecto a ser considerado é o da tradição do rito religioso. Por muitos séculos, a celebração da missa desenvolveu uma relação de dependência espacial do fiel ao celebrante. Nesse sentido o espectador teatral encontrava-se

³ CORVIN, Michel – *Opus citado*, p. 42.

em situação análoga ao do fiel na igreja, sendo que no teatro os conflitos e sua resolução ficavam inscritos na estrutura da arquitetura cênica.

Os tratamentos dos espaços nas estruturas dramáticas da tragédia grega e da francesa são profundamente dessemelhantes. No primeiro caso, o espectador grego se encontrava no próprio centro do espetáculo que o envolvia; já o espectador do classicismo assistia de viés e à distância ao decorrer da ação, cujos dados iam se desvendando progressivamente pelos cinco atos do discurso dramático. No teatro do classicismo, o discurso verbal se alimenta da argumentação jurídica (entrechoques de réplicas na boca dos personagens em conflito de amor ou ódio) do regime praticado na época clássica. Na tradição cênica dos séculos XVII e XVIII, os atores se dirigiam ao público da extremidade do palco, indiferentes ao parceiro, e lançavam suas tiradas defendendo a justeza de seus atos e a vilania de seus adversários. Os apartes do teatro clássico que rompiam com a homogeneidade do espaço global podem ser considerados uma convenção desnaturada do espaço social.

Em uma arquitetura que impossibilita ou pelo menos não favorece um acesso ao íntimo, a exploração do espaço concentrado fica por conta da fala textual. Sem conseguir apreender todas as nuances expressivas do ator, o espectador, forçosamente, se contenta em ouvi-lo. Daí o lugar considerável, nos autores clássicos, do olhar enunciado, da fala de manifestação mais íntima: “Eu compreenderia os olhares que vós credes mudos”, diz Nero à Junia, no início do Ato II, em *Britânico* de Racine.

Na realidade, a grande dificuldade dos autores clássicos era observar os cânones restritivos da ilusão cênica e conciliar o fechamento do palco em um único lugar com a multiplicação dos lugares históricos. Muito depois, os escritores conscientes do fechamento da estética clássica inventaram novas perspectivas, renovando a própria percepção de lugar. Em um lance espacial dos mais notáveis, Tom Stoppard, em *Rosencrantz e Guildenstern estão Mortos*, inverte “palco” e “bastidores”; Beckett e Ionesco recorrem ao método de limitação e confinamento

ao espaço interno, ao mesmo tempo em que marcam as distâncias por meio da ironia e promessa redobradas.

Em *Godot*, Vladimir e Estragon se servem de um palco; em *Fim de Jogo*, Clov, com seus deslocamentos, expõe completamente a convenção teatralizada do espaço cênico ao passar um longo momento construindo e medindo o espaço de atuação de todos os modos (do quintal à cerca, da frente até atrás, em linhas retas e oblíquas, de alto a baixo) antes de Hamm declarar, "Acabou, Clov, acabamos. Não preciso mais de você".

1.5 O Transbordamento do Espaço

No denominado teatro do absurdo os autores dos anos de 1950-1970 trituram o espaço convencional do palco tradicional com muita habilidade investindo-o de formas e encaixes dos mais variados. Esses escritores não se balizam por códigos espaciais rigorosos; há um transbordamento da escrita teatral além dos limites do palco. O foco de interesse volta-se para as falas banais, mínimas dos personagens que passam a se encontrar em um espaço total, num território de familiaridades, relações familiares, gerações, classes, profissões... De um espaço homogêneo irrompem múltiplos subespaços individualizados, carregados de sentido. Nessa direção as múltiplas configurações possíveis do espaço atingem a relação que existe entre a fala das personagens, enquanto intercâmbio conversacional, sua verossimilhança e o modo como a informação é transmitida. Conseqüentemente, a situação de enunciação dos personagens é determinada pelo transbordamento do espaço. E a maneira como a dramaturgia administra a informação indicia a relação com o espectador e a forma dramaturgica.⁴

Em *O Amante*, Harold Pinter se utiliza de uma troca banal de palavras que implicam em possíveis situações que não são visíveis no texto, nem são

⁴ Jean-Pierre Ryngaert (1996,101-103) analisa atentamente as falas e as situações de enunciação na constituição do personagem.

verbalizadas. Nesta peça, o autor marca a indiferença/agressão/sedução/cumplicidade pelo modo de se posicionar dos locutores. Cito a seguir a 2ª cena da peça que acontece na sala da casa e de onde se avista, num plano mais elevado, o quarto do casal Richard e Sarah. Na cena anterior, muito curta, Richard, no quarto do casal, se prepara para sair; passa por Sara que está na sala, limpando cinzeiros. Ele indaga de Sara sobre a vinda de seu amante e se eles pretendem ficar juntos naquela tarde; ela responde com naturalidade que sim; Richard sai com sua pasta. Na 2ª cena, Sarah entra cena vestindo a mesma roupa, mas está calçando saltos muito altos. Ela se serve de bebida, senta folheando uma revista. Entra Richard, vestido como executivo. Ele deixa sua pasta no hall de entrada e beija Sara. Ela lhe oferece bebida:

Sara – Olá.

Richard – Olá.

(Ele a beija no rosto. Pega o copo, estende-lhe o jornal da tarde e senta. Ela senta no sofá com o jornal).

Obrigado.

(Ele bebe e relaxa)

Ahhh.

Sara – Cansado?

Richard – Um pouco.

Sara – Muito trânsito?

Richard – Não. Muito pouco trânsito, na verdade.

Sara – Ah, ótimo.

Richard – Quase não parei.

Sara – Eu achei que você chegou um pouquinho atrasado.

Richard – Você acha?

Sara – Um pouquinho.

Richard – É que teve um engarrafamento na ponte.

Os escritores dos anos de 1980 em diante radicalizam os procedimentos da escritura e da fala, pouco se preocupam com o espaço material do palco e seus constrangimentos; eles não mais se atêm à fixação de lugar, deixando aos encenadores a preocupação pela criação de espaços liberados. Os velhos esquemas– interior/exterior, fora/dentro – desaparecem. A independência criativa teatral, partilhada entre autores e encenadores, proclama uma ultrapassagem de referências. O leitor/espectador deve se balizar em meio a uma rede espaço/temporal complexa que compreende inclusive a situação discursiva do personagem. Essa espécie de caos aparente de invenção indefinida, à deriva se refere diretamente ao sujeito da fala. O elemento relacionado a essa situação discursiva é o personagem. Porém não se trata somente da situação discursiva do sujeito da fala. O que está em jogo é a figuração do personagem como o sujeito da ação, o sujeito da lembrança, o sujeito da história. Referimo-nos mesmo à existência, à própria essência do personagem. Abordamos a seguir as questões relacionadas à memória, encenação do espaço e do sujeito da memória.

1.6 O TEATRO DE MEMÓRIA

Nesse capítulo examinamos um conjunto de questões relacionadas à perspectiva memorial, à lembrança e ao sujeito/personagem da memória. Partimos das considerações miméticas tradicionais que abordam o personagem como sujeito de memória, de um sujeito que atua, lembra e relata fatos, e tratamos de investigar as questões de *quem* faz a lembrança, das figurações do personagem e dos modos de ação.

Podemos situar uma linhagem de Teatro de Memória no Renascimento Italiano. Esse teatro que comportava apenas um ou dois espectadores tinha como função o aperfeiçoamento da memória pessoal e a evocação de uma memória transcendental. O “Teatro de Memória” de Giulio Camillo – pelo que chegou até nós – apresenta um modelo evocativo bem como uma metáfora livre da conexão entre teatralização e lembrança. Camillo escreveu um livro, *A Idéia do Teatro*, que foi publicado postumamente em 1550.⁵ Aí ele descreve detalhadamente o seu teatro memorial. Porém a explicação de seu significado e sua aplicação parece que nunca foi escrita. A própria história de Giulio Camillo (1480-1544), retórico italiano e filósofo ocultista, pode ser lida como uma parábola de teatro contemporâneo. Camillo dedicou sua vida a aperfeiçoar uma linguagem de imagens visuais, um teatro de imagens que possibilitassem a memorização e inspirassem o conhecimento da ordem do mundo.

O empreendimento de Camillo, os poucos textos remanescentes e o contexto artístico de sua obra que testemunham seu enorme projeto foram traduzidos e comentados por Milton José de Almeida e pelo historiador Francis Yates em seu estudo *A Arte da Memória* (1993). Yates destaca o “divino Camillo” como um dos homens mais famosos do século XVI e ainda assim esquecido por muito tempo:

⁵ **O Teatro da Memória de Giulio Camillo** – Tradução e Notas de Milton José de Almeida. São Paulo:Ateliê Editorial; Campinas:Editora Unicamp, 2005.

Seu teatro era comentado por toda Itália e França; sua fama misteriosa parecia aumentar com os anos. Mas do que se tratava exatamente? Um teatro de madeira, cheio de imagens, foi apresentado pelo próprio Camillo em Veneza a um correspondente de Erasmo; algo semelhante foi visto depois em Paris. O segredo de seu funcionamento real era para ser revelado somente a uma pessoa no mundo, o Rei de França. Camillo nunca escreveu o grande livro que preservasse seus projetos superiores à posteridade.⁶

O teatro de Camillo atualizava o conceito de “encenação” memorial ao acionar um conjunto permanente de imagens que deviam servir de modelo físico para a memorização. Baseado no teatro romano descrito por Vitruvio, o auditório do pequeno anfiteatro de madeira de Camillo se erguia em sete níveis divididos por sete passagens/corredores, decorados com as imagens das tradições neoplatônicas, herméticas, cabalísticas e cristãs.

Invertendo as edificações teatrais usuais, a construção memorial de Camillo era projetada para que o espectador ficasse no centro cercado de um “público” composto por uma profusão de poderosos ícones míticos, de tradições ocultas e passadas. Esses ícones, situados em posições estratégicas, visavam conduzir o espectador a uma trajetória mental que o auxiliasse na lembrança e na compreensão metafísica. Nesse teatro, os signos só adquiriam sentido na relação com um espectador específico, o que tornava sua leitura diferente e única a cada receptor. Portanto era um teatro que devia agir no âmbito da recepção individual e intransferível. Camillo afirmava que a posição elevada e incomparável de cada ícone “não só atua na tarefa de conservar as coisas, palavras e artes nas quais confiamos, possibilitando que as encontremos de repente, quando precisarmos, mas também nos concedem a verdadeira sabedoria.” Camillo foi um filósofo neoplatônico dedicado a desvendar memórias ocultas através de uma prática que se apresenta como um extraordinário exercício poético e imaginativo.

⁶ YATES, Francis A. **The Art of Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p132.

Os paradigmas espaciais – como o teatro de Camillo – que contemplam o sincrônico e o simultâneo no lugar do temporal, são implicitamente a-históricos. Em uma direção análoga, a dramaturgia (escrita e encenada) do pós-dramático retoma – sem as injunções metafísicas – a extração de diversas tradições, a teatralização de imagens deslocadas de vários contextos, períodos, sem um significado determinado, em um arranjo nem sempre transparente no palco e cuja constituição de sentido inclui o espectador.

Até o século XIX, memória e história eram vividas como uma experiência única. A assunção de uma memória “orgânica” considerava que o passado podia ser “recuperado” por um presente em um continuum; a memória invocava coerentemente, por meio de narrativas progressivas, a experiência de vida. Inversamente, as progressões do presente revelavam o significado da memória oculta – irradiada na dramaturgia de Ibsen, por exemplo.

As reflexões relacionadas ao “moderno” revelaram um sentido de lembrança bastante difuso e conflituoso. As mudanças políticas, o progresso tecnológico, a urbanização e as transformações na produção econômica desestabilizaram os modos comunitários e os hábitos rurais de demarcação do tempo, longamente estabelecidos. Do mundo de aparência contínua e previsível do passado restam pegadas e traços históricos. A relação com o presente modificou o passado como herança e representação, problematizando essas questões. Passamos da concepção de um passado visível a de um passado, no mínimo, opaco.

Vestígios do passado são sempre encontrados na cultura de uma nação, de um povo, de uma etnia, comunidade; o teatro é uma das vias privilegiadas dessa vinculação. Aristóteles defende que o prazer da arte da mimese se deve a nossa habilidade em reconhecer nas representações simbólicas algo que conhecemos na “vida real”; lembramos e relembamos o mundo através da arte. Stanislavski afirma que não existe atuação sem ativação de memórias vividas, experimentadas. Para o diretor russo, o ator canaliza a ficção por meio de “outro texto”: o de sua lembrança, a teoria da “memória afetiva” torna o ator em co-autor da criação (re-escritura) do personagem; o teatro de Grotowski se funda

basicamente na memória arcaica do corpo, na interioridade mais radical do ator; em Kantor as figuras da memória não representam nada e, no entanto, figuram os indícios existenciais de sua criação. Diante da vida empurrada a limites extremos, o memorial kantoriano é de estranhamento radical e absoluto e, nesse sentido, absolutamente anti-aristotélico. Os modos com que as peças lidam com o memorial, os modos de apresentar e representar a memória são análogos às teorias do conhecimento que as informam e acabam se tornando paradigmas.

A doutrina platônica da anamnesis postulava correspondências entre a lembrança e as Formas eternas. Platão postulava a memória como expressão direta de uma realidade transcendental na qual, através dos objetos do mundo, podemos “lembrar” das Formas ideais das quais temos conhecimento diretamente de uma existência anterior desencarnada. As coisas no mundo, propriamente compreendidas, funcionam para nos lembrar do mundo ideal e podem ser empregadas para restaurar esse conhecimento perdido – desse modo, interpretar a realidade.

A concepção espiritual da memória como um caminho de recuperação de verdades ocultas (somando-se à memorização das verdades retóricas) levou os sistemas de memória da Renascença a utilizar signos ocultos e lugares mágicos. – palácios, teatros, círculos – tidos como provedores de uma chave universal aos iniciados, uma chave mestra para as obras do universo. O teatro memorial de Camillo foi um das inúmeras derivações ocultas da arte clássica da mnemônica que visava à criação de um paradigma físico. Este por sua vez deveria apoiar e refletir a prometida anamnesis platônica.

As revoluções modernistas se preocuparam profundamente com as questões da memória propondo um novo conjunto de questões quanto ao seu lugar e a sua função. Freud situou o teatro da memória no interior da psique, além da imaginação. Sua versão da atração neo-platônica pelos locais mágicos lançava os segredos da vida no interior das cavernas da mente individual, no inconsciente. Para Freud, o drama acontecia em meio à repressão, às codificações simbólicas e à recuperação terapêutica.

A idealizada memória involuntária de Proust, o fluxo de consciência joyceano e a psicologia freudiana se destacam como produções paradigmáticas do sentido descontínuo da memória. Freud e Proust revelam a existência de lugares universais no interior de estruturas individuais. Esses autores imprimem uma mudança decisiva no modo da memória ser imaginada e concebida, uma mudança do histórico ao psicológico, do social ao individual, da mensagem objetiva à reação subjetiva.

Em *Busca do Tempo Perdido*, a memória é o próprio objeto da obra e instrumento de ofício do autor. Como em Freud, a memória está reprimida, oculta, mas nunca perdida. Proust acreditava que a melhor parte de nossa memória ficava “oculta à nossa própria visão em um esquecimento mais ou menos prolongado.” A verdadeira lembrança – a memória involuntária de Proust – pode, no entanto, revelar aquelas memórias ocultas e redimir o passado de sua escuridão. Isso é conseguido em dois momentos: no momento salvacionista – uma sensação que acontece fora do tempo, involuntária, e que restaura milagrosamente um passado perdido ou esquecido – e no processo temporal da lembrança no qual damos forma concreta à epifania involuntária, em uma elaboração.

Potencialmente desencadeada por um cheiro ou um sabor ou por uma topada com uma pedra, a memória involuntária proustiana tem o poder de restaurar completamente o que a memória desejada não consegue – a nuance e significação do passado. A restauração, no entanto, não é dada a conhecer unicamente através do milagre da lembrança sensual. Para isso é preciso um seguimento subsequente em um recontar que permite com que o passado ocupe seu espaço no presente – como narrativa. Ou seja, o passado vivido irracionalmente somente se torna significativa uma vez recordado através do tempo, em todos os detalhes, e organizado em uma convincente forma cognitiva. Essa forma é a estrutura narrativa de *A Procura* através do qual uma história previamente esquecida é restaurada à memória consciente – e simultaneamente retornada às progressões do tempo.

Em outra direção, a estética da pós-modernidade não admite um verdadeiro “self” memorial e, portanto, o procedimento da recuperação potencial da memória no tecido de narrativas e epifanias não é mais relevante. De modo que o elemento *quem* da estrutura teatral se apresenta com um conjunto de novas características. A voz (fala) e o ato/ação/atividade – mais até do que a imagem – têm privilégio sobre a narrativa continuada e até sobre o personagem inclusive; o coletivo sobre o individual e o interativo sobre o texto intacto e auto-suficiente.

Distintamente do que acontece nas peças modernistas (Chekhov, Strindberg ou Arthur Miller), em que um protagonista ou um grupo é a fonte explícita da lembrança, o pós-drama não se interessa por personagens psicologicamente doadores, personagens que sejam eles mesmos o lócus da lembrança; aí não são figurados personagens temporalmente desenvolvidos inspirando a identificação do espectador; não há um ego ou um núcleo de essência humana. Esse conjunto de características enfraquece a lembrança individual como paradigma relevante. Em Beckett, não é Krapp quem lembra propriamente, é a voz que lembra. Essa lembrança não parece sair dele. Nesse sentido a memória trabalha através dessas figuras, não as origina; não há fonte (origem) de memória. O que está em consideração é uma memória coletiva.

Outro aspecto a ser destacado nessas peças que lidam com a lembrança é a afinidade entre o fluxo estruturalmente caótico de memórias e as patologias do trauma. Esse teatro é freqüentemente soterrado de estímulos desconexos, discursos conflitantes, objetos sem explicação, imagens intrusivas, vozes superpostas, monólogos estáticos sem atribuição. Não há unidade de enunciação nem fechamento. Freqüentemente, as memórias explodem a cena sem nenhuma ordem; o passado rompe com as etapas temporais em imagens contraditórias inclusivas e transformações irracionais.

2 ARQUEOLOGIAS

O tempo opera infinitas modificações nas circunstâncias de criação e recriação da obra; ele cava a defasagem, o deslocamento crescente entre contextos de encenação e recepção. A investigação dos temas relacionados às origens mixa o ato de lembrar com as nuances da invocação do passado na tentativa de articular o passado à memória. O texto teatral tem uma autonomia garantida pela materialidade de sua organização artística/literária, por relações internas que não dependem unicamente de seus enunciadores, e por uma tessitura mitológica, sensorial, imaterial, que o transcende e o valoriza *per se*. O trabalho prático implica na apropriação de signos e procedimentos e neles efetuar diferenças. Nesse capítulo procuramos mostrar alguns elementos que figuram na paisagem da comédia Antiga em suas origens.

2.1 Mitos e Interpretações

As teorias que conectam a comédia ao mito e ritual remontam às origens do próprio drama (Aristóteles). As principais figuras míticas da Comédia estão figuradas em Dionísio e Hércules, tratados de modo burlesco e festivo. Alguns estudiosos associam o drama cômico, muito ligado aos assuntos terrenos, aos ritos ctônicos. No hino homérico a Démeter, a deusa vaga desolada pela Terra em busca de sua filha Perséfone que havia sido raptada e levada ao Hades. Démeter chega finalmente a Eleusis, até que lambe, de natureza festiva e cujo nome deriva de ἰαμβίζω (iambizo) – atacar com versos satíricos –graciosamente induziu a deusa a sorrir e a rir com ânimo gozoso. Em uma versão mais primitiva da história, uma mulher chamada Baubó, levantando a saia e descobrindo sua genitália, faz Démeter rir. Por seus gestos, lambe personifica a natureza curativa do riso. Depois de rir, Démeter interrompe seu jejum bebendo água, menta e cevada. Essa

cena remete a um elemento essencial do ritual eleusino, o da *aiscrologia*, o das imprecções e dos insultos rituais. Etimologicamente *aiscrologia* significa dizer coisas vergonhosas ou obscenas. Quando os celebrantes faziam o caminho de Atenas a Eleusis, paravam em uma ponte, formando grupos que pronunciavam chistes grosseiros, se ridicularizavam e vituperavam.

Universalmente, são inúmeras as constatações de obscenidades em cultos e celebrações que promoviam a fertilidade ou a chuva, a iniciação de jovens ou a celebração de múltiplos nascimentos. Nesse contexto, a obscenidade quase sempre se expressa na forma de luta ritual expondo o litigante ao ridículo. Tais *agones* (embates) rituais implicam um sacrifício acompanhado de golpes, insultos e, às vezes, de loucura e esquartejamento, seguido de uma festa ou banquete de celebração pelo ressurgimento da vida. A luta ritual empreendida por dois grupos representantes de duas forças opostas incorpora aspectos da degradação/regeneração da natureza; renovação, resolução de conflitos e tensões do período do inverno à primavera: Perséfone, a semente na terra, e a colheita que outorga Démeter; os deuses da vegetação que morrem e renascem. Entre os mortais isso se passa através de uma luta entre o rei velho e o rei novo. O tempo de incerteza que transcorre entre o sacrifício e o resultado – da semente à colheita – é um tempo de medo a ser conjurado pelo riso; o riso é um meio catártico da vitória sobre o medo. Essas carnavalizações que celebravam as transferências, metamorfoses e violações das fronteiras naturais legam à comédia antiga as máscaras – símbolos da negação e relatividade da identidade – e os disfarces que renovam continuamente a personalidade social.

Maldizer uma pessoa é ligá-la ou sacrificá-la à Perséfone e a Hécate, as divindades do inframundo. A maldição em sua vertente religiosa se desenvolveu em juramento e em pregação; em sua vertente social se desenvolveu no regulamento e, finalmente, na lei, em *nomos*. As primeiras fórmulas legais eram do tipo: “Maldito seja aquela que faça (ou não faça)...”. Na Grécia, há uma relação entre as leis sociais e religiosas, entre cultos cômicos, a poesia iâmbica e o drama cômico: Aristóteles (*Política* vii, 1336b 17) quer que:

...os governantes zelem para que não existam imagens ou pinturas de conteúdo vergonhoso, exceto nos templos dos deuses em cujos festivais a lei permite a burla, injúria. O legislador não deve permitir que os jovens presenciem os jambos ou comédias, até que estejam em idade de sentar-se às mesas públicas e beber vinho puro; aí então a educação os terá dado armas para defender-se da má influência de tais representações. (Aristóteles, *Política* vii, 1336b 17)

Na passagem do século XIX ao XX teorias generalizantes conectavam o drama aos ritos, particularmente sob inspiração de Frazer. Essas teorias tentavam construir uma única estrutura ritual para moldar todas as peças: uma estrutura de incidentes tradicionais interpretados como espelhamento de uma trama ritual remanescente. A trama envolvia um conflito dual entre representações da fertilidade e da morte, do bem e do mal, do verão e inverno, etc. A comédia ática sendo considerada uma espécie de ritual de fertilidade. E todas as variantes desaguariam no mesmo fato natural designado para propiciar a morte do ano velho e o nascimento do ano novo, a decadência e suspensão da vida no frio do inverno e seu florescimento e renovação na primavera. No embate (*agon*), o espírito bom é despedaçado, desmembrado, cozido e comido em uma refeição comunal renascendo daí para, rejuvenescido, se casar com a Deusa Mãe.

Cornford afirmava ser possível explicar as origens dos principais elementos da comédia ática em termos dessas cerimônias. Ele relacionava a trama ritual às cerimônias fálicas mencionadas por Aristóteles como origem da comédia. No esquema de Cornford, o rito iniciava com uma procissão dos adoradores de Dionísio, que pausavam para o sacrifício; o *agon* das peças seria o início do sacrifício em sua forma dramática primitiva – o conflito entre os princípios do bem e do mal – e a parábase refletiria o hino do Komos da procissão fálica com uma invocação do espírito bom e a expulsão do mal; o momento da peça entre a parábase e o êxodo representaria o esquartejamento, o comer e reviver do espírito

bom no sacrifício comunal; o final da peça representaria o casamento. O ritual da comédia consistiria desse modo nos seguintes elementos: Luta, *Agon*, Sacrifício, Rei Novo (ou Zeus), Refeição, Festa, Casamento (com a Cortesã ou Noiva) e o Komos. Cornford forçava a adequação de algumas peças ao modelo proposto. É muito difícil, por exemplo, ver nas cenas depois da parábase, o assassinato, a refeição e o renascimento do espírito bom; em algumas peças, o herói derrota seu oponente antes da parábase ser cantada, de modo que não se parece à derrota do espírito mau; as cenas do festejo são também usualmente mais celebrações vitoriosas do que uma revivificação do herói. É pouco provável que a comédia tenha se esforçado em preservar os detalhes desse argumento em cada uma de suas peças. Em vez de tentar reduzir a peça a um único esquema, no entanto, podemos encontrar estruturas específicas que informam e iluminam o texto da comédia Antiga.

A abordagem da antropologia cultural aplicada aos estudos clássicos, mais amplamente à tragédia do que à comédia, tiveram como expoentes Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet e Marcel Detienne. Esses autores investigaram a possibilidade de análise de uma cultura buscando certos padrões de pensamento que funcionavam na construção, ordenação e fala do mundo, mapeando uma verdadeira 'gramática' da cultura grega. Seus estudos buscavam os padrões comuns e as leis subjacentes a uma variedade de contextos culturais tais como nos mitos, festivais, literatura, pintura, escultura e assim por diante. Segundo esses autores, as histórias, narrativas de ritos de passagem e os elementos constituintes das histórias, também encontrados em outras obras artísticas e rituais de iniciação de modo repetido, preservam sua estrutura básica e revelam um modo de pensar.

A definição de mito em Walter Burkert como “um conto tradicional com referência secundária, parcial a algo de importância coletiva”⁷ destaca que as estruturas mais profundas em certos mitos mais recentes, portanto não

⁷ BURKERT, Walter. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p.82.

estritamente tradicionais, freqüentemente tomam o padrão dos mitos existentes. A. M. Bowie, helenista e estudioso do teatro aristofânico, provavelmente alinha-se a essas teorias lembrando que os atenienses se deparavam com várias formas de mitos em vários registros e em uma ampla escala de contextos: escolas, competições dramáticas e poéticas, pinturas em paredes e vasos, ritos religiosos e ‘colo da avó’⁸. Bowie examina e destaca na própria constituição da textualidade aristofânica essas estruturas de pensamento. Fundamentalmente, esses autores observam que a noção de mito, presente na estrutura do pensamento grego, contempla um amplo espectro, diversos tipos de história e discurso.

2.2.1 Tematizações de Mitos nas Comédias Aristofânicas

A utilização dos mitos e rituais pela Comédia Antiga acontece de diferentes modos. Em *As Tesmoforiantes*, por exemplo, a relação é direta com o festival do mesmo nome, e a peça evidencia a relação da referência ao festival das Tesmoforias com as tragédias euripídeas que municiam grande parte do assunto da peça. Do mesmo modo, o coro de Rãs, em *Rãs*, é formado pelos iniciados eleusinos, muitos dos quais pertenciam ao público que assistia à peça. Quando uma peça tem uma parte de sua ação (ficcional) não em um festival, mas no período de um festival, presume-se que as referências àquele festival são significativas, como no caso de *Arcanenses*, que parte das Dionísias Rurais da casa de Dicepolis, no início da peça, ao dia das Antestérias, ao final. Uma técnica particularmente comum em Aristófanes é a justaposição de referências a esses festivais com as ações de seus heróis, de modo que a ideologia da cidade fica contrastada com os atos dos protagonistas, freqüentemente para desacreditar dos últimos.

⁸ BOWIE, A. M. **Aristophanes – Myth, Ritual and Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p 71-101.

Em outras peças, os argumentos se relacionam a mitos óbvios: *As Aves* é tratada em termos de mito (e de ritual) distorcido concernente à fundação da cidade. Em outras peças ainda, de diferentes modos – *Cavaleiros*, *Vespas*, *Nuvens* – os mitos e ritos de passagem constituem a estrutura fundamental dessas peças. O padrão ‘normal’ da cidade é comentado em seu avesso, apresentando-se como ritual e mito invertidos.

2.2.2 Carnavalizações/Institucionalizações

A poesia épica dos séculos IX e VIII, posteriormente a poesia lírica coral e a poesia jâmbica dos séculos VII e VI floresceram sob regimes aristocráticos, com reis ou tiranos como mecenas patrocinando seus poetas.

Provavelmente no século VI, os dóricos tiveram um papel precursor nas comédias bufas improvisadas fundadas, sobretudo no mimo, um pouco parecidas aos canevases da *Commedia dell’Arte*. As farsas de Megara, cidade situada entre Corinto e Atenas, eram os espetáculos mais famosos; chamadas pelos antigos de *dramata*, “ações”. Embora, nessas farsas o coro estivesse ausente, elas provavelmente contribuíram para a formação da comédia. Restou um fragmento mínimo desses textos e numerosos vasos corintos do século VI representam cenas inspiradas em farsas, com máscaras e vestes cômicas que se tornarão tradicionais. Mas para os antigos, a palavra comédia designava exclusivamente o gênero superior da comédia ática. Provavelmente a farsa megarense que tanto influenciou a comédia antiga, existisse ainda à época de Aristófanes sendo muito citada em suas peças como exemplo de procedimentos triviais a serem evitados.

Com as mudanças históricas ocorridas durante as guerras médicas e o desenvolvimento das democracias, especialmente a democracia ateniense, novas formas artísticas surgirão, comandadas não mais por um homem, mas pelo Estado. O teatro é o testemunho e a expressão mais nítida do desenvolvimento da democracia do século V, acompanhando-a ao longo do século. Há uma

proximidade nítida da vida pública e a comédia que encena o funcionamento do estado ateniense.

No teatro grego do século V, cada peça era composta para ser apresentada em um concurso dramático que, por sua vez, integrava a estrutura mais ampla dos concursos musicais (cantos, danças, teatro). Os concursos dramáticos aconteciam por ocasião de duas festas religiosas consagradas a Dionísio, as Lenéias, que se estendiam por janeiro até o começo de fevereiro, e as Grandes Dionísias, onde concorriam três poetas trágicos e três poetas cômicos. Cada autor trágico apresentava uma tetralogia (três tragédias mais um drama satírico) e cada autor cômico apresentava uma obra. Entre outras festas consagradas a Dionísio, pode-se ainda citar as Dionísias Rurais (ou Campestres), que aconteciam nos demos entre a época das vindimas e o mês de dezembro. Era uma festa de camponeses, especialmente vinhateiros, que agradeciam ao deus pelas colheitas. Uma procissão cantada era conduzida por jovens moças que traziam cestos sagrados cheios de frutos e vinho. Um enorme falo simbolizando o deus e a fecundidade da terra situava-se ao centro do cortejo e era saudado por hinos fálicos compostos de estrofes licenciosas. Não se sabe se essas festas davam espaço também às representações teatrais, em todo caso não havia concursos.

As comédias faziam parte de um ou de outro dos dois festivais. Nas Lenéias os concursos cômicos eram mais importantes do que os concursos trágicos. A cidade se organizava dependendo do festival: ou para si mesmo, nas Lenéias, ou para os representantes das muitas outras cidades, nas Dionísias, onde também havia a exposição do tributo anual, o recebimento das coroas dos benfeitores e a parada armada de órfãos dos que morreram na guerra. Os dramas examinavam a natureza da cidade e seus modos de se representar, por meios positivos e negativos. Nas Lenéias, o público era mais considerado do que o autor. Este último era somente uma parte da organização total do festival. Como forma pública de arte, portanto, as peças – que eram submetidas aos arcontes, funcionários do governo – deveriam contribuir positivamente para a atividade geral a favor da cidade que organizava os festivais.

O Estado geria os concursos teatrais segundo as normas aplicadas à administração da *Polis*. Havia até uma taxa para os espetáculos, destinada a assegurar aos cidadãos mais pobres seu ingresso ao teatro. Um funcionário para cada festival era responsável pela organização dos mesmos e deviam prestar contas ao final de seu mandato. O Estado se encarregava da organização geral dos concursos e do cachê dos artistas profissionais. Quanto ao coro, era patrocinado por um cidadão rico que devia alocar um subsídio destinado às necessidades do coro durante os ensaios. O corega, como era chamado, se encarregava de produzir um dos espetáculos, trágico ou cômico, dos concursos dramáticos. Ele poderia também ampliar seu patrocínio com um financiamento suplementar para os figurinos, acessórios, cenários, etc. Desse modo ele assegurava o sucesso de seu autor e ele mesmo ganharia um prêmio, eventualmente prestígio político. Péricles, quando jovem, havia sido um corega, em 472, da tetralogia de Ésquilo que incluía *Os Persas*, a primeira tragédia conservada.

O poeta freqüentemente preenchia as funções de diretor de coro e encenador (*didascalos*) e, às vezes, de ator. Com o tempo, essa função passou a ser profissional. Não se sabe exatamente se havia três dias consagrados às tetralogias e um às comédias, ou se uma comédia encerrava cada jornada. Como toda competição, os concursos dramáticos tinham suas regras e convenções. A organização dos concursos era complexa: os autores que desejassem concorrer deviam apresentar sua obra muitos meses antes ao arconte responsável que deveria escolher para que poetas ele “atribuiria um coro”, segundo os critérios que desconhecemos. O júri era composto por dez cidadãos cujos nomes eram sorteados. Um pouco antes dos espetáculos acontecia o *proagon*, cerimônia em que se reuniam os elencos concorrentes, trazendo coroas no lugar de máscaras. Ali se anunciava ao público a programação e se apresentava os atores. No dia da representação, um heraldo anunciava o nome do autor a ser encenado. No final de cada concurso, trágico e cômico, eram atribuídos os prêmios de melhor corega, poeta e ator.

2.2.3 Comicidade e Comédia em Platão e Aristóteles

As formas que suscitaram o riso humano e os sentidos aí investidos não foram sempre os mesmos. Provavelmente, a precisão de modos e sentidos do cômico é resultado de um longo processo cultural no qual as expressões apontadas pela língua e pelos costumes delineiam o traçado. A Comédia Antiga ocupou um espaço definido e historicamente fugaz na produção teatral, mas foi um gênero decisivo na constituição uma dramaturgia potente, radical e direta.

Tradicionalmente, riso e comicidade formam uma unidade indivisível, sendo o primeiro uma resposta emocional e corpórea a um mecanismo de ação ou situação ativada pelo segundo. Sempre se ri de ou por alguma coisa ou de alguém que nos impressiona. É fácil se rir de algo ou de alguém diante de nós envolvido em uma ação ou situação cômica, ainda que imaginariamente. Nesse caso o riso libera um acesso de força psíquica que não acaba totalmente no ato no qual o evento cômico acontece. Enquanto expressão natural, reação fisicalizada, o riso surge como ato original (o riso de espanto, por exemplo); mas, enquanto reação aos eventos sociais, ele está vinculado a uma organização cultural que orienta essa expressão.

Para o grego arcaico, o riso não estava ainda relacionado ao cômico e nem exclusividade humana, já que para o grego arcaico toda terra ria. O riso aí era relacionado ao esplendor, à serenidade, ao júbilo, à serenidade da natureza; o riso era compreendido como expressão de equilíbrio dos elementos do corpo e do espírito: riso da harmonia, do júbilo apaziguador. Somente mais tarde, com a transformação da civilização helênica, um senso de humor é revelado e se começa a rir do bufo. Homero aponta as primeiras formas do surgimento do cômico nas derrisões do vencido. Não se trata da simples visão do vencido que, por si mesmo, não tem nada de engraçado. Trata-se antes da reação ao princípio do contraste, da ruína de quem se acreditava superior e se revela derrotado. Na realidade, não é só o forte que ri do fraco. Acontece o contrário, principalmente se o objeto de riso for de caráter sexual. Desse modo Heitor ria de Paris e os gregos

da Antiguidade riam dos Cíclopes, homens-bestas, cujo nome derivava do tamanho de seus atributos viris.

As relações que envolvem contraste vão se definindo cada vez mais; surgem as figuras do “astuto-toleirão”, do trapalhão, do idiota, do desafortunado de amor personificados no *Margites* pseudo-homérico, que também contém uma boa dose de agressividade. O prazer da zombaria e da trapalhada torna o panorama do cômico cada vez mais articulado; o Olimpo apresenta uma nova divindade: o Engano, filha da Noite, ligada ao Amor Furtivo e unida ao nascimento de Afrodite, deusa do amor. Para os gregos, a astúcia e o estratagema são condições de vida, instrumentos de sobrevivência, superação. Nessa fase especula-se sobre a produção do cômico e o sentido do riso que liga e opõe fortemente um ao outro. Platão e Aristóteles são os primeiros a traçarem os dois itinerários opostos: do cômico considerado como expressão da cultura e o do riso, como manifestação da natureza.

Platão havia condenado a poesia cômica por expor ao ridículo os homens ilustres estimulando a vulgaridade e, o mais grave de tudo, por convulsionar e perturbar o equilíbrio do espírito. A resposta de Aristóteles seria a teoria do cômico a constar no segundo livro da *Poética*. Dispomos de certa reconstituição por meio de citações e testemunhos de gramáticos e filósofos, a maior parte, da época tardia.

A primeira acusação platônica contra o cômico e particularmente contra a comédia, era a de expor ao ridículo os homens ilustres ou os deuses. Contra tal acusação, Aristóteles respondia claramente, inspirando-se no próprio conceito acenado por Platão, o da inocuidade do ridículo. O cômico, afirmava Aristóteles não deve expor ao ridículo nenhuma coisa ou pessoa que suscite ódio ou piedade. No riso autêntico não se deve escarnecer de ninguém que possa suscitar compaixão: a derrisão de um grande delinqüente por seus delitos bestiais não deve produzir uma autêntica comicidade e nem a derrisão de um pobre aleijado digno de piedade. O cômico está condicionado à ausência de sentimentos muito fortes passíveis de transtornar o espírito humano. Aristóteles excluiu da comédia

os homens ilustres como objeto de ridículo (*Poet.*, 1448 a.C). A Comédia Nova seguirá esse preceito no influxo da doutrina aristotélica. Parece que para Aristóteles o requisito essencial da comicidade refere-se aos aspectos *indolor e inócuo* (*Poét.* 1449 a 35), o primeiro princípio essencial de sua teoria do cômico.

A segunda acusação platônica era a da vulgaridade. A esse respeito Aristóteles respondeu com a necessidade de limitação: segundo ele o ridículo não deve ser a imitação cômica de toda ação ou coisa torpe, porém somente das que são risíveis, não das que são repugnantes (*Poét.* 1449 a). No entanto Aristóteles teve de admitir a vulgaridade como parte do ridículo, como matéria constitutiva da comédia, que lidava com caracteres de posição inferior. E nesse sentido ele admitia a comicidade da comédia antiga aristofanesca como vulgar. Enquanto Platão condenava toda comédia indiscriminadamente, Aristófanes sustentava ser possível uma comédia não vulgar, urbana e recomendável, representada pela Comédia Nova mais inclinada aos costumes, pois, segundo ele, duas eram as formas de ridículo: uma, vulgar, indigna de um homem livre, a outra, urbana, própria da verdadeira comédia. (*Retór.* 1449)

Verificamos que a teoria de Aristóteles foi influenciada tanto pela Comédia Antiga como pela Comédia Nova e muitas características da Comédia Nova derivam em grande parte das teorias aristotélicas. Desse modo, Aristóteles acaba por teorizar a passagem da comédia Antiga para a Nova, afirmando que a Comédia Nova não se fundamenta mais na *aischrologia* (no palavrão, no insulto), mas na alusão (*Éti. Nic.*, 1228 a.) E termina por compendiar essa passagem em uma célebre fórmula: *não mais injuriosa, porém cômica*, na qual ele desprende o cômico da invectiva.

A terceira acusação platônica mais grave contra o cômico era que o riso conduzia a uma convulsão irracional (*μετάβολή metabole*) do espírito humano. E é precisamente nesse ponto que a resposta de Aristóteles deu origem a sua teoria da *catarse* cômica, segundo os estudiosos. Se para Platão o riso era uma convulsão do espírito, Aristóteles sustentava que o riso não era convulsão, porém uma solicitação útil e aprazível do espírito e que, longe de causar dano, o

melhorava e o elevava. O riso proporciona prazer já que o espírito se compraz com um riso alegre que colabore para um estado de ânimo sereno e disposto ao bem (*Ét. Nic.*, 1228).

Na teoria aristotélica, enquanto o riso produz uma disposição de espírito interior feliz, a *eutropia*, essa mesma disposição, produz um estranho efeito de benevolência circundante, pois aquele que ri deseja de repente comunicar o riso ao seu semelhante e o riso torna-se desse modo uma força intimamente social. Em um trecho de *Problemas*, lemos a seguinte questão: diante de conhecidos é mais difícil deter o riso; porque? Porque a benevolência (*eunoia*) é a disposição típica do riso. Desse modo, o riso é um fenômeno coletivo e por isso baseado na comunicação espiritual entre os homens.

A seguir, Aristóteles reconhece no riso uma força eminentemente “filantrópica”, na medida em que, por sua natureza, essa força se movimenta, os homens abrem-se espiritualmente em sua direção. Enquanto que para Platão o ridículo deriva da inveja, para Aristóteles, a comicidade deriva exatamente da força oposta à inveja: da boa disposição de ânimo (*eutropia*), da benevolência (*eunoia*), da filantropia. Trata-se de uma resposta implícita à acusação platônica que considera o riso uma convulsão de ânimo. Aristóteles demonstra, pelo contrário, que longe de ser uma convulsão, o riso é uma força de coesão e equilíbrio entre os homens.

Em suas demonstrações Aristóteles se aproximava muito do conceito da catarse cômica. Para o filósofo, ainda que o riso grosseiro seja aceitável, no entanto, em algum momento, surge um esforço precedente para moderá-lo, pois um riso autêntico surge somente pela moderação (*Ét. Nic.*, 7, 8.). Desse modo a catarse cômica, obtida através do riso e do prazer, age como um desafogo equilibrador de nossos sentimentos.

Aristóteles deixou uma célebre definição de comédia no primeiro livro da *Poética*:

A comédia é a imitação de pessoas bastante ignóbeis, não segundo toda espécie de brutalidade, mas segundo aquele aspecto de brutalidade que é o ridículo. (*Poet.* 1449 a 32-42)

A importância da limitação do cômico e que se refere a uma brutalidade não repugnante está referida. E para efeito da teoria da comédia a definição interessa sobretudo pela a) exigência do verossímil cômico, doutrina muito discutida e pela b) teoria da elocução cômica, não menos importante.

Para Aristóteles, coerentemente com a sua doutrina do drama como “imitação”, a comédia, como todo gênero de poesia deve basear-se na semelhança com a realidade (Cap. XV da *Poética*, 1454 a 16-54 b 18). A semelhança é na realidade um preceito da poética aristotélica do cômico. Com efeito, segundo Aristóteles, a comédia devia voltar-se aos aspectos mais modestos da realidade (*Poet.*, 1449 a 20), portanto essa realidade deveria ser próxima da vida cotidiana. A comédia seria considerada como o gênero de poesia mais próximo da prosa.

O segundo corolário da definição da comédia é pois a teoria da elocução cômica e, precisamente, o ensinamento de uma linguagem chã, apropriada à comédia. Se, com efeito, a comédia deve tratar de pessoas “muito ignóbeis”, também sua forma de linguagem deve ser baixa e adaptada a essas pessoas.

A concepção da elocução cômica estaria então ligada à sistematização do surgimento do ridículo que, segundo Aristóteles, provém tanto da elocução como também dos feitos - ações (*Trat. Cois.*). Quanto à primeira origem do ridículo, Aristóteles deve ter teorizado provavelmente a série de jogos de palavras da maioria dos chistes gregos, examinadas na técnica de composição da comédia (a homonímia, a paromínia, o diminutivo cômico).

O conceito de engano cômico tem uma importância bem considerável no pensamento estético de Aristóteles: do desenrolar das ações advém outra espécie de facécia, uma comicidade derivada do inesperado e das ações inesperadas; trata-se de “surpreender enganando” (*Ret.* 1412 a 18.). O riso para Aristóteles é,

substancialmente, engano. Isso se fundamenta na expectativa e na tensão que qualquer coisa suscita em nós. Na perspectiva cômica, a expectativa está envolta pela facécia cômica. (*Probl.* 28, 8, 950). E o reconhecimento do equívoco também é passível de riso. A sistematização do humor, segundo Aristóteles, proviria tanto da elocução cômica como também dos feitos (*Trat.Cois.*).

Quanto à matriz da Comédia Antiga, a mola que desencadeia a ação cômica encontra-se, em última análise, na inversão do próprio esquema lógico de pensamento e paródia à tragédia.

2.2.4 A Comédia Antiga

A comédia testa os limites da ilusão dramática por meio de tiradas, do jogo cômico que os atores estabelecem com o público. Desafiando as convenções da tragédia, a comédia grega recorre ao meta-teatro, à auto-referência, no desmonte da ilusão trágica. A ficção aristofânica é marcada por imagens ou personificações dramatizadas (alegorias) que levam freqüentemente ao absurdo ou ao fantástico. Essa rede de imagens que se desenvolve em contraponto de planos reforça a coesão interna da peça. No que diz respeito à ação, ela se detém no meio da peça, e não no fim, o que impede de se considerar a unidade de ação da mesma maneira que nos dramas trágicos. De certo modo, a ação dramática contínua assegura à peça uma resolução cômica constante. No entanto, essa estrutura dramática não é perfeitamente estável: às vezes o poeta mostra a ficção como tal, ou então cria soluções de continuidade, freqüentemente por razões cômicas ou convencionais, estabelecendo relações originais entre a ficção cênica e realidade da representação (da performance).

A unidade de interesse não é propriamente a unidade de ação. Ela é ao mesmo tempo menos e mais. Ela não exige a rigorosa unificação dos elementos da peça segundo uma técnica precisa, porém faz ressoar o interesse, exigindo que a

atenção seja concentrada sobre um herói, sobre um problema vital ou na peripécia, quando o acontecimento imprevisto é suscetível de se inverter.

A intriga da comédia aristofânica é fundamentada por um silogismo e é acionada com violência. No prólogo de cada comédia é proposto um postulado aberrante, porém lógico e extravagante. Há uma proposta (situação) que escapa da realidade por meio da graça do raciocínio silogístico e cuja conclusão serve de chave para se chegar à nova realidade da cena. O espectador é desviado da realidade cotidiana que, no entanto, permanece em plano de fundo. Sua ficção revela-se então como uma imensa metáfora da vida, uma vasta paisagem na qual concorrem o diálogo, os personagens e a encenação. O espectador é convidado a saltar através do espelho, e a nova realidade que lhe é apresentada escapa às normas habituais.

Desde o início da peça, Aristófanes introduz um postulado absurdo que se manifesta por uma idéia genial, mas extravagante, emitida na maioria dos casos pelo protagonista. O tema de partida se apresenta então como a conclusão de um raciocínio aberrante, porém implacável, conclusão proposta desde as primeiras cenas da comédia – e não no meio – e apresentada como realizada. A partir daí uma nova realidade substitui a antiga. Esse raciocínio se dá sempre de forma silogística, silogismo simples ou sorites (polisilogismo). As conseqüências dessa idéia disparatada, de uma lógica e coerência perfeita, evidenciam as relações e os contrastes entre dois planos que se entrelaçam em todo desenrolar da comédia: a realidade quotidiana, que permanece no plano de fundo, e uma nova realidade que obedece aos procedimentos invertidos de rituais e mitos.

Diante de uma situação crítica, o personagem aristofânico é geralmente acuado a uma alternativa; ele deve escolher uma das duas possibilidades. O herói opta pela alternativa lógica, mas irrealizável segundo as normas correntes. Ainda que surja com um a priori aberrante, seu resultado alegre deve provar sua justeza (piedade e alegria). O desenvolvimento dessa situação não é propriamente uma solução provocada pela reação do herói; trata-se de uma situação que tem um

alcance maior, vai mais longe, e responde aos contextos mitológicos – a serem examinados mais adiante – segundo as regras fixadas por seu promotor.

O esquema tradicional de composição e dinâmica da ação da Comédia Antiga compõe-se de párodos, agon, cenas jâmbicas e sizíguas epirremáticas que constituem os esquetes destinados a mostrar o triunfo do herói com o êxodo. Mas somente quatro comédias – *Acarnenses*, *Paz*, *Pássaros* e, com reservas, *Assembléia de Mulheres* – seguem estritamente esse esquema. A análise individual das peças mostra que esses modelos não se desenvolvem homogeneamente em toda comédia. Porém é possível generalizar um modelo constituído de duas partes separadas pela parábase – uma espécie de intervalo em que os atores, geralmente, retiram suas máscaras e interagem com o público. A primeira metade da comédia – corresponderia à progressão clássica da ação propriamente – comporta um prólogo, uma entrada do coro (párodos), um debate (agon) e uma declaração e interação com o público (parábase). Do ponto de vista da ação propriamente dita, a parábase se detém no meio da peça, seguindo-se a segunda parte, com uma série de esquetes ao estilo da revista e que ilustram o sucesso dessa ação com a saída do coro (êxodo).⁹

A articulação da dinâmica de ação nas comédias de Aristófanes pode ser verificada em dois agrupamentos. O primeiro compreende as peças que não comportam interrupção de ação durante a parábase (*Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Paz*, *Pássaros*, *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes*). Desse grupo, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Pássaros* e *Lisístrata* distinguem-se por uma unidade de ação bem marcada, enquanto que *Acarnenses* e *Paz* possuem pelo contrário uma unidade de interesse bem marcado e são respectivamente compostas de dois e três “atos” sobre o mesmo tema. No segundo grupo (*Vespas* e *Rãs*) destacam-se as comédias cuja ação não se interrompe verdadeiramente, mas onde um novo tema tem início logo depois da parábase.

⁹ PICKARD, Arthur. **The Dramatic Festivals in Athens**. Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1953. p.195.

Em *Vespas*, a parábase se situa nos versos 1009-1121: ou seja, depois de uma progressão inteira da intriga e de sua aparente resolução. No entanto a parábase anuncia a continuação da peça:

Vamos felizes até onde a alegria nos chama!

E vocês, ó miríades

inumeráveis,

agora, não deixem cair por terra

as sábias palavras que vou pronunciar.

Com espectadores ignorantes isso

pode acontecer, mas não com vocês.

2.2.5 Atores/Personagens da Comédia Antiga

Na comédia ática, a interação mais explícita entre atores e público acontece na parábase, uma convenção teatral da Comédia Antiga de interação com o público. Na parábase a ligação dos atores do coro com suas *personae*, suas máscaras, é mais distendida; nesse momento, o coro se dirige ao público na voz do autor, fazendo o seu auto-elogio e/ou fazendo outros comentários sarcásticos dos modos normais da cidade que mencionam as convenções de determinados rituais particulares.

Um aspecto fundamental dos personagens da comédia ática refere-se sobretudo à inversão sexual – o travestismo – e à inversão de status. O travestismo de atores masculinos está no cerne do drama grego, onde todos os atores são homens. O travestismo é usualmente ridicularizado, como no caso do efeminado deus Dionísio ou dos indivíduos efeminados da cidade. No entanto, esse comportamento que rompe com uma norma social da conduta masculina é amenizado pelo fato de ser um aspecto dos vários ritos de passagem.

Quanto à inversão de status, os indivíduos de status social elevado freqüentemente são alvo de caricatura e paródia, e os que tiverem abusado de sua autoridade e poder são especialmente ridicularizados. Porém, Aristófanes representa regularmente o poeta cômico como pessoa comum ou mesmo de baixo status. E isso pode ser um aspecto tradicional das representações humorísticas: os que não são normalmente proeminentes na sociedade assumem uma função importante nesse período de inversão e distorção cômica. Os camponeses comuns, pequenos fazendeiros e mulheres dos *demos*, da periferia ocupam o protagonismo; eles trazem para cena cômica os aspectos normalmente marginalizados da geografia sócio-política da Ática; o centro é solicitado a olhar para si a partir das margens, e vice versa.

Os temas cômicos tradicionais são relacionados às exigências do gênero: paradoxos, exageros, ironia, sacadas gratuitas, invenções burlescas encontradas em todos os espetáculos satíricos que são, por definição, dirigidos contra o sistema de poder (mais ainda quando a liberdade de expressão é tolerada). Freqüentemente, Aristófanes trata com a maior seriedade os “temas ligeiros” e com superficialidades os “temas sérios”.

A sátira aristofânica contenta o público ao se concentrar usualmente em figuras proeminentes. Acontece também que o próprio público é objeto de comicidade. Às vezes, isso é feito diretamente com um personagem chamado Demos (Povo), em *Cavaleiros*; outras, indiretamente, através de personagens que representam aspectos da auto-identidade ateniense. Em *Vespas*, Filocléon o juiz insano confronta as pessoas do público que servem como juízes. O mesmo acontece em *Nuvens*, onde o iletrado Strepsíades assumindo atitudes filosóficas representa pessoas do público. Em outras peças - *Acarnenses* e *Pássaros* – é a própria cidade é que funciona como panorama nada lisonjeiro de confronto e de cenário para as tentativas dos heróis mudarem o mundo.

Pode-se afirmar que a comédia, sob o olhar de Dionísio, segura um espelho que não reflete simplesmente o público, mas refrata-o e distorce-o como um caleidoscópico, em uma estranha paisagem animada pela sociedade ateniense. O

espelho da comédia pode ser comparado à pintura de vasos usados em simpósios. São vasos que apresentam recortes de cenas envolvendo homens, Dionísio e seus sátiros:

...a hilaridade dos companheiros de Dionísio expressa a loucura liberadora que se impõe a quem recebe o deus questionando com ele as categorias do mundo organizado, rompendo as barreiras que separam o animal do homem, homem do deus, obliterando os papéis sociais, sexo e idade. Mas quando um rosto bestial e peludo com orelha de cavalo se volta para o espectador e com seus olhos bem abertos olha profundamente em seu próprio olhar, o confronto só pode ser inquietante. O bebedor que encontra uma experiência necessária de alteridade no vinho também descobre em si seu mínimo aspecto divino, vê o despertar da própria animalidade aninhada no coração do civilizado. O sátiro... apresenta o homem com a imagem de seus desejos ocultos, da selvageria que ele põe em cheque, com a exibição de uma verdade bem diferente de sua identidade oficial.¹⁰

A pesquisa desses vasos e taças sugere que as ilustrações não são meras decorações, porém têm um papel no controle de comportamentos em simpósios e, portanto, no processo de reflexão sobre a cidade e do lugar da pessoa nela. As taças de vinho freqüentemente apresentam a face de Dionísio, como uma máscara e algumas vezes ladeado por dois olhos enormes, encarando diretamente o bebedor, lembrando-o do poder da possessão que o deus instiga. Nesses vasos, as figuras da comédia oferecem uma visão de desafogo dos constrangimentos com suas figuras eroticamente provocativas:

...por meio de máscaras cujos olhares forcem o bebedor a encarar poderes sobrenaturais e dos rostos humanos nos quais ele vê refletidas as várias

¹⁰ GHIRON-BISTAGNE, P. **Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique**. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1976. p. 134.

versões possíveis de si mesmo, a representação frontal dos vasos sugere uma exploração visual das fronteiras da condição humana, da maior diferença do divino, da bestialidade ou do além, de certas formas de alteridade humana interna.¹¹

Como o vinho, elas proporcionam a possibilidade sensorial da percepção alterada, de se ver a si mesmo sob outro disfarce, como besta, mulher, semi-deus, velho tolo, sofista.

Assim como as taças inspiradas em Dionísio, as comédias suscitam a liberação dionisíaca pela abolição de muitas restrições normalmente vigentes em Atenas, pelo uso pródigo da obscenidade, trazendo à cena coisas e pessoas normalmente reprimidas, semelhante à produzida pela beberagem do vinho. Embora na comédia as figuras da cena não sejam realmente sátiros, sua vestimenta grotesca, falos e máscaras que os tornam semi-humanos, retratam os aspectos mais irracionais e desorganizados dos espectadores e da cidade e/ou da ordem vigente. É o caso das figuras dos coros violentos de *Acarnenses*, certos da correição de suas opiniões; ou do das *Vespas*, os tolos enganadores de demagogos; pode também ser o caso das mulheres com um programa político-social admirável; dos que defendem a realização de tratados de paz contra o desejo da maioria; ou dos que desdenham a ordem divina, como faz Pisetero em *Pássaros*, disposto a aderir à autocracia.

O teatro de Aristófanes contém múltiplas alusões aos acontecimentos e às crises pelas quais a Grécia, particularmente Atenas, passou no plano político, social, econômico e cultural. No decorrer de sua vida, o poeta testemunhou todas as agitações da vida política de sua época: as conseqüências do imperialismo da democracia de Péricles, a guerra do Peloponeso, o poder despótico de demagogos como Cléon, Hyperbolos e outros; a dominação oligárquica dos

¹¹ **Idem, *ibidem***.p. 134.

Quatrocentos; a Constituição dos Cinco mil, seguida do retorno à paz; a tirania e o terror; a guerra civil que levou à derrubada dos Trinta e à reconciliação dos partidos. Aristófanes sempre defendeu o povo e os aliados de Atenas, oprimidos pelos excessivos tributos impostos pelos demagogos corrompidos; foi um crítico feroz do que lhe parecia ser prejudicial à paz, ao bom andamento da cidade. No entanto atacava igualmente aqueles que se deixavam manipular pelos governantes (o mesmo povo explorado), a parcela de responsabilidade pela situação social injusta:

Tenho todos os motivos para me inquietar, pois eu conheço o comportamento dos camponeses: eles se extasiam quando o primeiro charlatão vem lhes elogiar e o Cidadão, merece ou não merece; de uma vez, eles não percebem que são explorados! Nossos velhos também, eu conheço a mentalidade: eles só pensam em uma coisa, morder os votos deles.

(*Acaruenses* v. 370-376).

A permanente oposição entre os partidos aristocrático e democrático na luta pelo poder está presente na dramaturgia de Aristófanes. Na cidade dos Pássaros – como em Atenas – há uma devoração dos “pássaros democratas, considerados culpados, pelos pássaros insurgidos.” (*Pássaros*, v. 1583).

Aristófanes assume plenamente a gravidade da situação em todas suas comédias. Em 405, em plena crise do processo dos almirantes da batalha naval de Artinos, o corifeu em *Rãs* conclama o público na parábase:

Para começar pois é preciso que estabeleçamos a igualdade entre os cidadãos e coloquemos um fim ao terror. [...] Em seguida, eu defendo que ninguém da Cidade seja privado de seus direitos cívicos. É realmente uma vergonha que homens que só participaram de um único combate naval sejam de imediato assimilados ao Plateios (?) e escravos tornem-se senhores. Não é que eu queira dizer que vocês se enganaram, não: eu lhes felicito ao contrário... é mesmo a única coisa sensata

que vocês fizeram! Porém é normal que quanto mais vocês concordarem com aqueles que combateram tão freqüentemente no mar do seu lado , como seus pais, e pertencem à mesma linhagem de vocês, é preciso haver perdão por essa única falta. Vamos, suspendei vossa cólera, vós que sois dotados de sagacidade inata, e acolhei de boa vontade, como irmãos, iguais e concidadãos, todos os que combateram no mar conosco (*Rãs*, v. 686-702).

O principal alvo de Aristófanes eram os demagogos e os que exerciam o real poder ateniense; ele não diferenciava os sicofantas dos oradores, os políticos dos demagogos (os *condutores do povo* como indica a etimologia). Cléon, o homem forte da época, um dos sucessores de Péricles, havia instaurado um processo contra Aristófanes que ecoa em diversas passagens de *Acarnenses*:

Eu mesmo, com o que eu sofri pelo erro de Cléon por minha comédia do ano passado, sei muito bem. Depois de ter me trancado na sala do Conselho, ele me caluniou, rolou montes de mentiras sobre mim, ele ciclониou [verbo inventado por Aristófanes do Ciclone da Atica, cujo nome significa turbilhão devorador-*Cyclobore*], ele me lavou a cabeça a ponto de eu quase afogar esborrachado! (*Acarnenses*, v. 377-382).

Aristófanes, com sua incomparável obra cômica, empreendeu a derrisão de seus contemporâneos na sociedade ateniense do século V. Suas fábulas são tramadas com os estragos da guerra, da peste, com processos inúteis, com a mania de denuncia, com a influência nefasta de novas correntes de pensamento introduzido pelos sofistas, com os perniciosos modos literários e artísticos, com a má gestão dos negócios, o aventureirismo dos demagogos, com a degeneração do senso cívico e moral e, enfim, com o empobrecimento geral de uma população reduzida à miséria. Em todas essas investidas há uma comicidade 'absoluta' que

irradia de suas comédias, em uma atmosfera inocente e jubilatória, mesmo nas horas mais sombrias da guerra do Peloponeso.

2.2.6 As Comédias de Aristófanes

Parece que algumas comédias são datadas com certa precisão. Os títulos dos onze textos integrais restantes estão assinalados:

427: *Os Banqueteadores* (2º prêmio) – 426: *O Centauro(?)*, *Os Babilônios* (1º prêmio) – 425: ***Os Acarnenses*** (1º prêmio) – 424: ***Os Cavaleiros*** (1º prêmio), *Os Camponeses* – 423: *Os Cargueiros*, ***As Nuvens*** (3º prêmio) – 422: *O Proagon* (1º prêmio), ***As Vespas*** (2º prêmio) – 421: *As Estações*, ***A Paz*** (2º prêmio) – 414: *Anfiaraus*, ***Os Pássaros*** (2º prêmio) – 411: ***Lisístrata***, ***As Tesmoforiantes*** – 405: ***As Rãs*** (1º prêmio) – 391: ***A Assembléia de Mulheres*** – 388: ***Plutos*** – 387/386: *Cócalos*, *Éolosikon*.

2.2.7 Arqueologia do Comediante

O ator foi primeiramente um dançarino que cantava¹². Em *Rãs*, nos versos 325-413, surge um cortejo, o *tiase*, no qual são combinados cantos e danças, em um clima muito animado até mesmo histérico em que o deus “faz o ritmo com um pé atrevido celebrando sem moderação e divertido. Em *Nuvens* (v.989) há um ritmo que é uma dança guerreira em honra a Atenas. Na festa das Paternéias o escudo era usado como acessório dessas danças marcadas por uma agitação febril. Há também danças que parodiam o teatro trágico, como as do teatro de Ésquilo e Eurípides, em *Rãs*; as que parodiam Eurípides, em *As Tesmoforiantes*. Neste texto, a dança evocada nos versos 947-1000 é do tipo cíclico, viva e rápida. Os passos são muito complicados, pois a condutora aconselha que se abandonem ao transe e ao mesmo tempo prestem “atenção com o canto do olho” para não se perder a formação. Outras danças como as de *Pássaros* e *Nuvens* deviam ser mais aéreas. O sátiros, nos dramas satíricos, dançavam sobretudo a *sikinis*, uma espécie variante do *cordax*.

As inúmeras peças representadas durante os festivais (entre dez e quinze (dependendo do concurso) impediam que houvesse um cenário específico para cada peça, ainda mais com a madeira escassa nos períodos de guerra. Portanto eram muito utilizados painéis pintados que precisavam a ação dos dramas representados. O cenário típico da comédia representava uma casa, mas os poetas cômicos podiam também recorrer a um cenário trágico (templo, palácio ou tenda do chefe) e paisagens do drama satírico (uma marinha, ou uma paisagem rural como em *Os Pássaros*).

A utilização das máscaras condicionava a concepção da obra e o jogo dos atores se apoiava na voz e gestualidade. As máscaras possibilitavam mudanças

¹² Duas danças eram especialmente reservadas à celebração de Baco: *diplè* e *thiase*. *Diplè* “um passo dobrado”, é mencionado em *Thesmophorias* (v.981-1000), Bacus, chamado também de Iaco ou Brômio, surgindo como o condutor da dança. O ritmo do canto de passagem parece traduzir o aspecto selvagem do deus: muitas sílabas breves com um ritmo jâmbico mais dominante.

ou divisões de papel, já que ela identificava o personagem, e seu uso era imprescindível pela distância que separava os atores do público (dez metros dos espectadores mais próximos). Conhecemos as máscaras graças às pinturas de vasos. Quanto aos figurinos, os personagens cômicos masculinos, de pés descalços ou com sandálias de uso cotidiano, vestiam roupas estofadas no ventre e nas nádegas e às vezes usavam grandes falos de couro com a extremidade pintada de vermelho.

As inúmeras peças representadas durante os festivais (entre dez e quinze (dependendo do concurso) impediam que houvesse um cenário específico para cada peça, ainda mais com a madeira escassa nos períodos de guerra. Portanto eram muito utilizados painéis pintados que precisavam a ação dos dramas representados. O cenário típico da comédia representava uma casa, mas os poetas cômicos podiam também recorrer a um cenário trágico (templo, palácio ou tenda do chefe) e paisagens do drama satírico (uma marinha, ou uma paisagem rural como em *Os Pássaros*).

As peças de Aristófanes são musicais. Nestas, o coro, os atores e solistas são encarregados dos cantos e das danças. São cantos ligados às atividades profissionais, cívicas ou privadas, mas a maioria aos cantos religiosos. Um tocador de *aulos* – um instrumento de sopro com palhetas, semelhante a um oboé de tubo duplo – acompanhava o coro e fazia o acompanhamento musical das peças. Outros instrumentos de corda (lira e cítara) ou de percussão eram utilizados eventualmente, principalmente os tamborins ou uma espécie de castanhola (*crótalo*).

A dança do teatro cômico é o *cordax*, por excelência, uma dança bufa, licenciosa e petulante. Seus movimentos consistem em acoramentos, saltos, tapas no traseiro, no ventre e nas coxas, piruetas, requebros, sapateados. Em *Vespas*, Filocléon, bêbado, dança um *cordax*, depois de ter raptado a tocadora de *aulos* do banquete.

Segundo fontes antigas, os atores eram profissionais enquanto que os coros eram amadores. Todos os papéis eram interpretados por homens, mas as

escravas mais graciosas faziam algumas aparições de dançarinas, musicistas ou figurantes mais desnudas. Com as máscaras, cada ator atuava em vários papéis. Somente os protagonistas concorriam ao prêmio de melhor ator, mas este era julgado pela atuação conjunta de seu grupo e não por sua interpretação individual. O protagonista vencedor seria automaticamente selecionado para atuar no concurso do próximo ano.

Parece que os coros trágicos se constituíam de 12 e 15 coreutas e os das comédias de 24. Esse número é baseado em *Pássaros* (v. 267), onde 24 nomes de pássaros são mencionados à entrada do coro. No entanto, quatro pássaros surgem no párodos, o que eleva para 28 o número de coreutas. Mas como o coro era composto de cidadãos não remunerado e financiado por um corega, possivelmente havia certa liberdade a esse respeito. O coro e especialmente o coro cômico era o representante da comunidade cívica ateniense no palco e desse modo endossava os sentimentos do público quando o diálogo ou a discussão se dirigia diretamente a ele. Nesse sentido, o coro funcionava de mediador, já que era constituído de personagens identificáveis pelo público. O chefe do coro, o corifeu, tinha uma função essencial na comédia, não somente a de conduzir os coreutas, mas também a de dialogar com os atores. Parece que a atuação do corifeu era confiada ao *didascalos* (o encenador).

No contexto dos concursos dramáticos, o público era um dos interlocutores essenciais, especialmente nas representações cômicas. Era tão numeroso quanto o dos estádios esportivos. Os espectadores permaneciam do amanhecer ao cair da noite, muitas vezes sob chuva e frio – o Festival das Lenéias, por exemplo, acontecia no inverno. O papel da comédia na sociedade ática provavelmente teve uma função similar a de outras culturas nas quais as situações e jogos de humor têm um papel significativo em contextos religiosos. Na sociedade ateniense a peça cômica promovia a desconstrução do discurso da polis, ao mesmo tempo em que funcionava como manifestação laica de um rito religioso que funcionava para restaurar a ordem da desordem. Na atuação cômica, os atores interagiam com o público de modo mais ou menos estruturado, subvertendo normas

comportamentais. Podemos listar uma série de qualidades típicas do ritual humorístico nos personagens da Comédia Antiga: ausência de controle social, comportamento contrário às normas culturais estabelecidas, elementos sexuais e escatológicos, o aspecto burlesco, o povo e os estrangeiros no controle da autoridade e uma aparência de desordem e caos. Desse modo, o teatro cômico tinha como tarefa fazer graça da cidade pelo entretenimento, pelo comportamento extremado; controlava e negava por meio do escárnio a inveja divina que pudesse se abater sobre a Cidade com o esplendor da auto-representação; examinava os problemas de um modo menos sombrio do que a tragédia, e assim por diante.

2.8 AS VESPAS/TEXTUALIDADE E ESTRUTURA

A investigação dos temas relacionados às origens mira o ato de lembrar com as nuances de invocação do passado.

Os comentários a seguir são extraídos das análises e comentários de Douglas M. Macdowell, em **ARISTOPHANES WASPS**, e A. M. Bowie, em **Aristophanes-Mith, Rytual and Comedy** .:

Parece que a *As Vespas* foi representada no festival das Lenéias em 422, obtendo o segundo lugar. A única comédia de Racine, *Litigantes*, é baseada em *Vespas* de Aristófanes.

O sorites de partida na peça é bem evidente: os atenienses têm a perigosa mania de processos; os processos são públicos; os processos públicos não acontecem a domicílio; a mania de processos a domicílio não é perigosa – esse argumento se estende principalmente na primeira parte da comédia. A segunda parte desenvolve os conflitos entre duas gerações e os conflitos da Natureza diante da Lei. No início da peça, avista-se a casa de Filocléon, cercada por redes e barras. Somos informados que aí acontece um conflito entre pai (o velho Filocléon, *que ama Cléon*) e filho (Bdelicléon, *que não quer saber Cléon*) – Cléon foi um personagem histórico da época Aristófanes retrata-o como o Pai Ubu da Antiguidade. O poeta se encarnizará nesse demagogo até sua morte, parece que se trata de um acerto de contas pessoal – cujos nomes têm valor de oposição: Filocléon e o coro gostam de Cléon porque ele os adula, encoraja-os com os processos, enquanto que Bdelicléon parece não gostar de Cléon.

Filocléon, um juiz compulsivo com distúrbios comportamentais, é aprisionado em sua casa e impedido por seu filho de continuar julgando. Filocléon se ufana de suas vilezas passadas; saboreia a decadência das pessoas, não se atém às promessas; deixa-se corromper, abusa de jovens órfãos e comete perversidades. O amor filial de Bdelicléon, se manifesta pelo desejo de enquadrar e corrigir o pai na ordem familiar estabelecida. O filho deseja reeducar o pai, livrá-lo da doença e

propiciar-lhe uma velhice agradável. Para tanto, ele recorre a todos os argumentos, remédios, orações e exorcismos possíveis. “Ele (Bdelicléon) não me deixa tomar assento, nem cometer a menor infração!”(v. 340). Bdelicléon é oportunista, submete-se às conveniências; aspira a uma vida burguesa de conforto e submissão, enquanto que o pai Filocléon é a imagem do homem “natural”, rústico, mal adaptado à vida em sociedade. Invertendo a ordem natural das coisas, Filocléon tem um espírito juvenil em um corpo de velho; o filho quer aposentá-lo a qualquer custo; mas o que acontece é uma transição bem diferente.

Um dos códigos que estruturam as ações em *Vespas* é o da efebéia, quando o efebo se encontra numa posição de transição entre duas etapas de vida. Em *Vespas*, o padrão da efebéia é invertido. No lugar do rapaz que passa por julgamentos para tornar-se um cidadão com poder político, um idoso é tão possuído pelo poder de julgar que está a ponto de se tornar jovem novamente.

Na primeira cena o diálogo inicial dos dois escravos não desvenda logo de início o tema da comédia; antes lança falsas questões à platéia. A exposição que se segue ao diálogo fala dos motivos que levam o filho Bdelicléon a proteger o pai de sua obsessão; fala também do caráter astuto do pai, sempre inventando expedientes para fugir de casa. Antes mesmo de sua entrada em cena, Filocléon é precisamente descrito: é um velho ateniense vigoroso de mentalidade camponesa, obcecado por julgamentos e que tem compulsão pela condenação sistemática das pessoas, independente das argumentações de inocência. Para Filocléon o exercício da justiça é somente um pretexto de perversidade: “Quero à muito tempo unir-me a vossas fileiras para ir às urnas cometer alguma ação malvada” (v. 320-322).

A cena tem início com dois escravos sonolentos, relatando sonhos perturbadores:

Xantias: ‘Pensei que via um águia enorme voar até a praça, agarrar um escudo de bronze e leva-lo até o céu; depois vi o mesmo escudo cair das mãos das mãos do covarde Cleônimo.’ (15-19).

O sonho de Sósias é ainda mais complexo:

Sósias: 'Durante o primeiro sono parece que eu vi um bando de carneiros reunidos na Pnix, com togas e bastões, e no meio dos carneiros havia uma baleia enfurecida; os guinchos dele pareciam os de um porco que está sendo grelhado ainda vivo.' (31-6, 394., 42f.)

Quando Sósias questiona se não é algo terrível o fato de Theorus ter se tornado um corvo, Xantias responde que, pelo contrário, é um excelente sinal, porque; "ele deixou de ser gente e passou a ser corvo. Não é obvio que ele voará para sua condição 'passaral" ?(49-51). Os trocadilhos nessa passagem sobre *aspis* 'escudo/serpente, *demos* 'gordo/povo e, com a ajuda do cicio de Alcebíades, korax/kolax grito/bajulador, impossíveis de traduzir satisfatoriamente para o português, enfatizam e anunciam os deslocamentos que acontecem nos sonhos: do animal ao homem e vice versa. Além de enfatizar a figuração animal as descrições de imagens anunciam o tema da transição de status, o principal código na peça. A queda do escudo pela águia-Cleônimo é uma referência paródica ao abandono da batalha, uma ofensa que resultava na perda dos direitos civis. Além do mais o sonho anuncia o tema da perda de status do cidadão maduro.

A perda do status de cidadão está relacionada à reversão de um rito cívico/religioso de iniciação à vida masculina adulta: o da efebéia, quando o jovem passa por uma série de provas para se tornar combatente e cidadão. Em *Vespas* ocorre um processo reverso; Filocléon se torna de idoso a jovem. O iniciado Filocléon é confrontado por seu filho em três agones (contendas). Na na peça, cada agon destaca uma inversão ou perversão da ordem 'natural'. Filocléon fracassa em cada contestação e, após a vitória final de Bdelicléon, o pai grita significativamente 'Não sou nada agora' (997). O ingresso ao lar até a parábase define o fim da 'efebéia invertida' de Filocléon, depois da qual ele assume o novo status, o de 'um jovem', ricamente caracterizado pelos símbolos do caos e da marginalidade: o mar e os animais.

A. M. Bowie destaca que esses movimentos complementares e contraditórios são similares ao percurso de Odisseu que fora gradualmente despojado de todas as marcas de distinção (in *Odisseia*, livros 5-12). As perambulações de Odisseu selam as várias etapas de (re)conquista de seu status que culminam no seu reconhecimento como rei de Ítaca.

Quanto a Filocléon, aparentemente ele preenche todos os critérios de cidadania: possui escravos, uma esposa (610-12), uma filha (607) e um filho; a peça acontece em seu lar e a família claramente não parece pobre. Ele é abençoado pelos deuses da família (388). Filocléon preenche as características da definição aristotélica de cidadania atribuídas a 'alguém que tem o direito de officiar nas cortes (1275b18; cf. 1275^a22ff.; Pl.Leis 768b.) e cujo domínio da casa consiste em manter as relações do senhor e escravo, do marido e esposa, de pais e filhos e da arte da aquisição. Outra função importante do cidadão era lutar por sua cidade, e ficamos sabendo dos serviços de Filocléon por meio de seus companheiros juízes/vespas que relatam suas participações em campanhas das Guerras Pérsicas e em outras (235ff., 354ff.). Filocléon como juiz, *pater familias* e hoplita, é marcadamente um cidadão ateniense. Desse modo, a figura de Filocléon preenche os requisitos do cidadão ateniense ativo. Ao mesmo tempo ele mais se parece a alguém que está para se aposentar, ou que não está mais qualificado para participar das atividades particulares e públicas. Ele não é mais patrão de seus empregados; desistiu do comando doméstico para o filho; seu comportamento insano torna legal o ato de invalidez.

Segundo o helenista Bowie --- a condição de Filocléon faz parte do mal da melancolia – o que corresponderia à depressão nos dias de hoje. A 'lycantropia': surge na primavera; os sofredores abandonam seus lares para passar a noite em meio a tumbas; eles são fracos, secos e não conseguem chorar; suas pernas são cobertas de feridas; a cura se dá pela sangria até o desmaio, e daí uma boa alimentação e banhos. *Vespas* é encenada no início do verão; em vez de tumbas leia-se cortes de justiça, Filocléon está fraco (973f., 982-4); não toma banho (1167); sofre desmaios(756, 995ff.). Segundo a crença, os lycantropos comiam

carne humana (PI Leis 5650; Paus. 8, 2, 3, 6; etc): Filocléon consome suas vítimas (289). Filocléon tem os sintomas dos que são possuídos por essa doença e são isolados da sociedade. Filocléon além de jurado/juiz é um ser enlouquecido que sofre de um mal (114) que nem os ritos coribânticos, nem Asclépio conseguem curar. Na mitologia, a doença é normalmente um sinal de que o mundo está fora de ordem. Além de emocionalmente perturbado, seu desejo noturno em conduzir julgamentos (81-124) inverte a ordem do mundo e das coisas, confundindo o dia (período normal de julgamentos) pela noite – escuridão associada à efebéia, à transição. Um ateniense do sexo masculino poderia legitimamente achar Demos, filho de Pýrilampes, atraente, porém preferir a urna do voto (97-9) significa um entusiasmo excessivo pelo serviço de julgar. Finalmente, como hoplita que ele devia ter sido, sua predileção pela fuga (357-9) o teria levado a perder os direitos de cidadão.

Às características de inversão soma-se uma série de imagens animais. Primeiramente Filocléon é uma vespa e a mais temível delas todas (278; cf.88, 268). Bem no início, os escravos se referem a ele como um monstro (4); na fala de Xantias ao público ele é uma abelha (107; cf. 366), um galo (129), um rato (140), uma doninha(363); mais tarde, um pardal (9207). *Nomos* e *pshisis*, o civilizado e o natural coexistem em Filocléon; a figura de Filocléon contém dentro de si o homem e o animal, o último simbolizando a juventude. Ele é uma vespa e na história natural grega esse inseto era descrito como um lutador feroz. Essa dualidade do personagem é permeada pela descrição de uma praia, que ele mantém em casa, de pedras utilizadas como votos (109f.) – uma estranha conjugação.

Como efebo, Filocléon terá de passar pelos agones, pelas contestações. Cada uma das três contestações entre pai e filho acontece em um contexto de desordem, e desordens de várias espécies cercam o início da peça. O estilo de vida de Filocléon, a dependência do pai pelo filho e os escravos engajados em controlar seu amo são os marcos visíveis das inversões da peça. Filocléon usurpa o controle da casa em benefício de seu pai, ainda que o Coro das Vespas

considere isso como cerceamento dos deveres civis e como sinônimo de instauração de uma tirania em um estado democrático (464, 470).

Xantias chama atenção às redes utilizadas para aprisionar o velho: “Fazemos a guarda em círculo, tendo coberto todo pátio com redes (131f.)”. Redes pertencem à esfera do selvagem, de modo que, em termos simbólicos, o espaço doméstico, civilizado da casa, torna-se um terreno de caça. Este é o cenário clássico do imaginário efébo. O dever da guarda, do movimento circular e o fato de ser noite (os escravos são guardiões noturnos), marcam as feições repetidas do espaço/mundo marginal do efebo. Tal ambientação também é encontrada em *Cavaleiros*. A confusão de áreas opostas lembra combinações similares de normalidade e anormalidade em mitos efébo. Outra casa anômala, o labirinto, de onde Teseu teve de se evadir. Nesses espaços o herói da efebéia empreende seus embates.

O primeiro agon (144ff.) é essencialmente uma contestação da esperteza ou da *techné*, na qual Filocléon evidencia suas habilidades em várias tentativas de fuga, mas não pode fazê-lo nem como fumaça, nem como Odisseu, nem como um pássaro. Fumaça é uma metáfora comum de nada, e a designação de ‘Filho de Capnias (Fumaço)’ é equivalente ao ser *Outis* ‘Não-Homem’, (184-6). A ausência de um nome e de uma identidade é característica de efebéia.

O truque com os nomes parodia uma cena da *Odisséia*, em que Odisseu tenta escapar da caverna do Cíclope, pendurando-se ele e seus homens sob os rebanhos do monstro. Filocléon deseja “vender” um burro no mercado, na realidade ele quer escapar de casa. Para isso ele se pendura escondido no burro, e vendo a mula se movimentar suspeitosamente, Bdelicléon cita Homero, “Você está chorando? Será que vão vender você? Vai andando! Porque você está gemendo, a não ser que esteja carregando um Odisseu!” (179-81). Revertendo a ordem do original, Filocléon agora tenta o truque do nome falso: Bdelicléon: “Quem é você?” Filocléon: “Ninguém”, Bdelicléon: “Ninguém e filho de quem?” Filocléon: “de Ítaca, filho de Abscondipides (185)”, mas sem sucesso. Odisseu não é, evidentemente, um efebo, mas ele também se encontra em um estágio de

transição em um mundo marginal e sua história do encontro com o Cíclope tem uma estrutura efébrica, na qual o combate com o monstro, em uma caverna escura, onde somente a astúcia traz segurança, é análogo às explorações labirínticas de um Teseu. Mas Filocléon fracassa nessa tentativa, apesar de sua contraparte mítica ou ritual.

A cena subsequente do Coro de Vespas com seus filhos confirma a ausência de vigor físico desses juízes: os velhos estão chafurdando na lama e seus filhos famintos iluminam o caminho e ameaçam abandoná-los a qualquer momento. O Coro de Vespas pode como Filocléon, gabar-se de seus valores, porém ele é em última análise completamente dependente de seus filhos:

Ai de nós, somos tudo que restou do bando juvenil da época em que ficamos juntos em Bizâncio, você e eu, de guarda. Então, rastejando à noite roubávamos da leiteira a pá de amassar o pão, quebrávamos ao meio e assávamos alguns legumes.

Eles lamentam a perda da juventude e revivem a colonização de terras estrangeiras, na 'extremidade' do mundo grego, onde serviram na guarda noturna, movendo-se em círculos, em périplos. O roubo da pá para assar legume, lembra os acampamentos em que viviam da melhor forma que podiam.

Quando o Coro e Filocléon finalmente se encontram, a linguagem efébrica é retomada. O coro sugere a criação de "um novo, plano esperto" (346), que ele fuja "escondido por andrajos como o habilidoso Odisseu"(351).

A mistura da linguagem dos ritos de transição e de combate aponta o próximo agôn, em que a natureza invertida do mundo de Filocléon mistura os planos da efebéia (transição) e do hoplita (do combatente) – o hoplita não porta mais suas armas. Elas estão em mãos de seu filho e, mais irregularmente, de seus escravos:

Filocléon: Eu me lembro. Mas aqui isso não adiantaria. A situação já não é mais a mesma. Naquele tempo eu era moço, cheio de vigor e de jogo de

cintura até para voar. Ninguém me pegava e eu podia fugir sem medo. Agora há sentinelas armadas, espalhadas por todas as saídas; só aqui na porta estão duas com espetos nas mãos, de olho em mim como se eu fosse um gato querendo roubar carne.

Em vez do espaço aberto dos combatentes, Filocléon se encontra dentro de sua casa cercado por redes. Essa mistura – do mundo doméstico (dramático) com o selvagem (épico) do hoplita – se completa com Filocléon chamado de ‘gato’ (363), e confundido ‘armas’ com ‘espetos’. A esse respeito, Lissarrague menciona cenas gravadas em vasos que misturam similarmente elementos hoplitas e efébcos para representar a transição de status. (1989: 44-8)

Encorajados pela natureza auspiciosa de hoplitas que eles já foram, Filocléon e as Vespas se preparam para lutar. O Coro pronuncia as palavras de ordem dos hoplitas em campanha: eles devem vir “com ração para três dias de raiva” (243). A madrugada acabou de chegar (366): o hoplita luta de dia. O líder pede ao coro que se alinhe “em boa ordem” (424); ombro a ombro, como nas fileiras cerradas na falange hoplita, e em círculos (422), “ergam seus ferrões e ataquem” (423) usando termos apropriados aos contextos militares.

A batalha que se segue assume a forma repetida das Guerras Pérsicas, nas quais as Vespas serviram referindo-se à captura de Bizâncio. Mas as Vespas atenienses são derrotadas, quando Bdelicléon faz com que os escravos as ataquem com fumaça (457-459). A parábase faz um comentário dessa batalha. A linguagem dessas duas passagens é muito similar na descrição dos jurados/juízes como vespas: ‘quando chega um bárbaro enchendo a cidade inteira de fumaça e fogo’. Há, no entanto, uma diferença significativa. Na parábase, os atenienses lembram a derrota dos persas, mas aqui os bárbaros cercam as Vespas atenienses. Os papéis são invertidos e Filocléon não é mais o combatente bem sucedido da Marathona. No verso 166f Filocléon havia invocado uma das vespas mais agressivas com objetivo de matar seu filho. No verso 522, ele se arma com

uma espada antes do embate com seu filho e depois a espada, no caso de ele perder o embate, é para se matar.

Tendo derrotado o coro de Vespas combatentes, Bdelicléon vai contestá-las e confrontá-las como juízes/jurados. Essa terceira etapa acontece em dois momentos: primeiro há o debate entre pai e filho diante do Coro, e em seguida no tribunal doméstico. No primeiro movimento, Bdelicléon expõe como ilusória a atividade da qual seu pai se orgulha. Seu argumento é que enquanto juiz ele tem tanta influência ou poder quanto um efebo.

O principal clamor de Filocléon é que seu poder é absoluto e os juízes exercem-no livres do escrutínio utilizado pelos magistrados e funcionários atenienses (587). Ele se vê deificado em seu poder, já que os acusadores o consideram um deus (571), e termina sua argumentação com o que parece ser um hino a si mesmo, uma autoglorificação como um Zeus (620-27). O resto de sua defesa proclama a influência que ele acredita exercer sobre os ricos e destaca os prazeres domésticos que obtém no retorno ao lar com a fêria de juiz (605ff.). Essas fantasias de poder não resistem aos argumentos do filho. Bdelicléon insinua que seu pai, longe de ser um rei divino, está sujeito a um despotismo bárbaro: “quase se vergando” a seus amos sem perceber que é um escravo (515-17). A argumentação filial demonstra que as pessoas de influência reais não são os pobres juízes/jurados que lutaram para tornar a cidade próspera e ganham migalhas, mas os políticos e seus amiguinhos (686ff.). Bdelicléon demonstra que o prazer de Filocléon em receber uma porcentagem mínima – três óbulos – é simplório, diante do ganho total da cidade.

O efeito da argumentação toda sobre Filocléon é profundo: “já não sei onde estou”. Ele saca sua espada (714), um sinal de que não é mais um guerreiro; foi derrotado pela astúcia; foi despojado de suas posses e ilusões de poder; seu filho e escravos controlam virtualmente sua vida. Ele está acabado: “Onde está minha alma?” (756). Ainda assim sua paixão pelos tribunais continua acesa e somente a morte pode abatê-lo (750-63). É para esfriar esse ardor que Bdelicléon propõe uma alternativa para seu vício: o julgamento doméstico.

O julgamento terá início com um sacrifício. O filólogo Mac Dowell aponta que esse sacrifício é anômalo: parece que não havia tal rito nas cortes de justiça atenienses. Pode-se explicar como pastiche de outros ritos de purificação praticados por Filocléon: o chamado do silêncio, a invocação a Apolo de Delfos e a Paian (868f., 874). Segundo Mc Dowell, esse sacrifício foi um modo de inaugurar a próxima etapa do rito de passagem que transfere Filocléon do mundo cívico dos tribunais ao mundo doméstico da casa (cf.873).

O local do sacrifício e julgamento às portas da casa é significativo. Foi muito enfatizado o fato dos ritos acontecerem na junção das duas áreas entre as quais Filocléon se movimenta em sua efebéia reversa, a cidade e a casa: o tribunal é realmente 'liminar'. Bdelicléon invoca Apolo de modo a enfatizar o local por quatro vezes: 'vizinho, deus da rua, guardião de minha corte' (875). Filocléon se lembra de uma profecia em que os atenienses terão o mesmo número de tribunais domésticos quanto de templos construídos a Hécate "em suas próprias portas" (802).

Novamente, a natureza incomum das circunstâncias é marcada, na medida em que os três 'mundos' principais da comédia, os tribunais, a casa e o estado são misturados. De início, os objetos domésticos são introduzidos por Bdelicléon – a louça, fogo, sopa e o galo/despertador – somente para conforto de Filocléon (805ff.). Mais tarde, no entanto, eles se tornam parte do tribunal (829ff.): o cercado do porco de Héstia se torna na barra da corte de justiça, as jarras tornam-se urnas de votos, e o penico, a clepsidra (relógio d'água). No próprio julgamento, outros utensílios domésticos inanimados juntam-se às testemunhas: copo, porta queijo, etc, (936-9) que seguem os animais.

A fauna também está representada nesse julgamento primeiramente pelo galo (815), de quem Filocléon solicita a opinião (933f.). O promotor e o réu são dois cães, um que 'nunca para no mesmo lugar' (960), o outro meramente um doméstico (*oikouros*) (' que fica em casa', 970); eles também representam o mundo interior e exterior entre os quais Filocléon está fazendo sua transição. Miticamente, os cães são normalmente marcadores de margens: Cérbero fica às

portas do Inferno e Hécate possui seus templos nas encruzilhadas, no limite das cidades; uma cadela poderia ser sacrificada a Eileithuia para um nascimento bem sucedido e os exércitos passavam entre as metades de um cão para serem purificados; em Esparta, filhotes de cães eram sacrificados à noite em um rito iniciatório.

O agôn que segue corresponde à segunda etapa do percurso de Bdelicléon, na qual o filho tenta persuadir o pai e o coro de que, longe de serem honrados e mimados por Cléon, eles são apenas instrumentos em suas mãos. O coro fica rapidamente convencido e o próprio Filocléon sente que seu filho tem razão, porém ele não quer renunciar à sua paixão. Bdelicléon impõe então a terceira etapa do processo de desintoxicação, decidindo levar seus processos a domicílio. Daí o famoso processo do cão: o cão Labes é acusado por outro cão de ter roubado um queijo fresco da cozinha. Seguem então os discursos de acusação (que late e se exprime como um verdadeiro demagogo) e o expediente da defesa (Bdelicléon ao trocar as urnas, obriga seu pai, único juiz, a absolver o acusado). Bdelicléon atua como um médico moderno em relação ao pai intoxicado: começa por desacostumá-lo progressivamente de seus amados processos, oferecendo-lhe apenas um, doméstico, sob controle, cujo resultado é manipulado e leva a uma absolvição involuntária. O golpe será violentamente sentido por Filocléon que, completamente abatido, ficará nas mãos de seu filho. Nesse estágio da ação, tem-se a impressão que a peça está terminada, já que Filocléon renuncia definitivamente aos processos, com a vitória de Bdelicléon.

A linguagem de acusação contra Labes, o réu/cão, lembra o imaginário efébio das explorações de Filocléon e das Vespas mencionados acima. Labes é “de todos os cães o mais dado a comer sozinho. Ele navegou em círculo, em volta do forte e comeu a pele, a casca das cidades” (923-5). O crime de roubar um queijo é adequado ao animal, mas também evoca a atmosfera efébia. A esse respeito, Walter Burkert descreve desse modo o choro dos jovens espartanos no altar durante o festival de Ártemis Ortheia:

Primeiro há um intervalo, à época da raposa, *phouaxir*, o que segue é, a julgar pelas alusões de Xenofon e Platão, uma espécie de jogo cultural. O objetivo é roubar a maior quantidade de queijo possível de Ortheia, enquanto outros como que parecem defender o altar, batendo com chicotes... Segue uma procissão com longas vestes lídias.¹³

O roubo de alimento também é tema das festas dos sacrifícios *Bufonios*, em que um boi “roubava” o bolo e era decapitado. O costume de julgar as coisas inanimadas e animais, no tribunal do Prytaneum, derivava dessas festividades

Na peça o herói Lycus (Lobo) é convocado a presidir o tribunal. Filocléon invocara sua ajuda anteriormente, quando estava confinado em casa (389). A relação precisa com os tribunais pode não ser mais recuperável, mas a existência de alguma espécie de conexão evidencia uma presença envolvente do lobo nos julgamentos, 389ff.

De todo modo, o lobo é um símbolo clássico de homens que tenham, temporária ou permanentemente, se retirado da sociedade e desse modo um símbolo dos que passam pela iniciação e/ou mudam de status. Muitos nomes da tradição grega de raiz *luc/lyc* aparecem em narrativas de transição ou indicam o status marginal de um personagem, como por ex. o jovem Aquiles disfarçado de menina entre as filhas de Lycomedes de Scyrus(II,); Orestes enviado para viver no templo de Lycaeus depois de assassinar sua mãe (E.El 1273f.); Dolon vestia uma pele de lobo (Il. 10.334); há muitos outros exemplos citados pelos estudiosos. O mito e ritual relacionados ao recinto de Zeus Lycaeus no monte Lycaeus na Arcádia é um dos exemplos gregos mais famosos. No mito, primeiramente encontrado em Hesíodo (fr. 163), o jovem Lycaonte servia a Zeus e foi transformado em lobo. No ritual, um dos participantes tornava-se lobo por nove anos. Dizia-se que Damarchus, boxeador olímpico vitorioso em 400 AC, havia passado por essa transformação antes de sua vitória. Há relatos da fundação de

¹³ BURKERT, Walter – **Structure and History in Greek Mythology and Ritual**. Berkley: University of California Press, 1982. p.267.

Lycoréia por aqueles que foram salvos da enchente pelos lobos. (Paus.10.6.2.) Ali um jovem pendurou suas vestes em um carvalho, nadou em um lago e viveu como um lobo por oito anos antes de atravessar o lago de volta para apanhar suas roupas. Outra história, mais de transição de status do que de iniciação, é contada a respeito de Athamas, que assassinou e sacrificou seus filhos. Ele foi condenado a vagar até receber hospitalidade de animais selvagens. Encontrou alguns lobos com quem partilhou uma ovelha. Os animais fugiram à sua aproximação deixando a carcaça. E nesse lugar ele fundou sua cidade. Athamas não é transformado em um lobo, mas seu retorno à sociedade humana é mediado por esses animais.

De modo similar a essas narrativas, Filocléon faz sua transição, passando ao julgamento doméstico, sob os auspícios do herói lobo. A cena parodia um julgamento real e termina com o “fim” do velho Filocléon. O oráculo havia predito seu fim se ele “comettesse” a absolvição de qualquer réu (158-60). Ele desaba (995) e clama não ser nada (997). O despojamento de sua identidade se completa: o homem que iniciou a peça pensando ser Zeus é agora nada, nem mesmo um jurado, o desfecho da cena é seguido por uma parábase, tardia. e a entrada do Coro marca o fim da primeira parte da peça. Uma nova cena será estabelecida – depois da parábase – para que o filho Bdelicléon reedifique o pai nos modos da vida social, não da vida política (1005).

Até a parábase, a ação propriamente se desdobra nas investidas filiais de enquadrar o pai que acontecem em várias etapas. Primeiro o recurso da força, o aprisionamento de Filocléon e as suas tentativas frustradas de fuga; em seguida chegam as Vespas. O coro de Vespas é constituído de velhos heliastas andrajosos que se comportam como velhos atenienses pobres em contraste com seu disfarce. Cada um deles traz um bastão que talvez represente seu ferrão. Bdelicleon refere-se a eles como a uma estranha espécie de velhos semelhantes às vespas, trazendo um dardo muito agudo embaixo dos rins. A paródia da metáfora “vespina” acontece pelo contraste entre a aparência visível do coro e suas intenções enunciadas:

Corifeu:

Vocês não tardarão a receber o castigo merecido; os três (Bdelicléon e seus dois escravos) vão aprender a conhecer os homens de caráter rancoroso, justo e severo.

O dois grupos se mobilizam para a batalha que se segue: de um lado as Vespas lideradas por Filocléon, de outro Bdelicléon e seus empregados. Bdelicléon e seus escravos expulsam o coro a pauladas como se fossem homens, mas também com ramos e fumaça como se fosse um ninho de vespas. O duplo caráter humano/animal é retomado na parábase quando o coro descreve seus adereços: "No futuro, todo cidadão que não tiver dardo não terá direito ao trióbolo! (v. 1120). Mas apesar da briga o impasse permanece. De modo que o filho persuade o pai a instalar um processo a domicílio. Nesse processo Bdelicléon consegue absolver o acusado recorrendo à astúcia maliciosa.

O coro não é simplesmente um desdobramento de Filocléon; a diferença principal é que o primeiro é formado por um conjunto de velhos atenienses fatigados e pessimistas, constrangidos pela pobreza ao exercício do juizado, enquanto que para Filocléon o exercício dessa atividade é uma escolha deliberada. No mais, se o coro se ressentia dolorosamente de sua velhice, Filocleon que tem a mesma idade de seus companheiros é cheio de vitalidade. Porém o golpe da absolvição será violentamente sentido por Filocléon que, completamente abatido, ficará nas mãos de seu filho. Nesse estágio da ação, com a vitória de Bdelicléon parece que a peça está terminada, já que Filocléon renuncia definitivamente aos processos,.

Se partirmos da proposição de que *As Vespas* corresponde a uma sátira ao sistema judicial ateniense, podemos imaginar que a parábase, nos versos 1009-1121, marca o fim da ação e que as cenas seguintes formam apenas um frouxo elo com o tema principal. Mas a comédia não termina porque o tema da peça ainda não se esgota. O ataque ao sistema judiciário ateniense e a Cléon, que culmina na cena do processo do cão, é um elemento essencial em *Vespas*, porém

não é toda a comédia. Na primeira parte se desenvolve um tema complementar do qual os próprios agones seguem as etapas da vida humana, da juventude à velhice. Inicialmente, Filocléon é envolvido pelo imaginário da juventude e da efebéia, depois pelo do hoplita maduro e finalmente ao jurado/juiz, um ofício muito associado à geração mais velha. Na medida em que os agones vão se desenrolando até o momento da parábase, eles despojam Filocléon de sua identidade e de seu status de cidadão idoso.

Depois do julgamento e da parábase, filho e pai retornam à cena preparando-se para um banquete. Bdelicléon pretende conduzir seu pai por um caminho promissor (v. 1003-1008). O velho parece que foi curado de seu vício e este já não tem mais importância. A questão agora é saber se o filho conseguirá transformar o pai em um velho “normal”. Segue-se uma esquete em que Bdelicléon propõe que o pai troque suas vestes e suas maneiras por outras mais adequadas ao seu status social e, sempre segundo o princípio da inversão dos valores correntes, o jovem é o mestre. Filocleon ridiculariza e despreza os novos modos valorizados por seu filho; o pai frustra todas as tentativas de enquadramento. O filho acredita ser um mestre eficiente já que o pai concorda em se adaptar às boas maneiras dos convivas elegantes que eles devem encontrar à mesa e no convívio social.

Bowie relata que no ritual de iniciação uma troca de roupa freqüentemente acompanha uma mudança de status: o efebo despe-se de sua veste negra para tornar-se um cidadão. A primeira coisa que Bdelicléon tem de fazer é adequar seu pai ao garbo apropriado, e conseguir que ele se dispa de seu antigo *tribon* (uma veste barata, curta) Nos rituais, o pai trazia roupas novas a seu filho. Mas as sandálias solicitadas por Filocléon quando deseja ir (103) ao tribunal – o Coro teme que a perda das sandálias possa ser motivo de atraso (247f.) – são substituídos por sapatos confeccionados pelos “inimigos”. Filocléon expressa horror ao colocar os ‘sapatos malditos de couro inimigo’ (1160) e ante a insistência de Bdelicléon, o pai protesta que está colocando o pé ‘em território inimigo’ (1163), em território espartano; num último gesto de resistência, ele clama que um de seus dedos é particularmente ‘anti-espartano’ (1165). Na cena, Bdelicléon tenta

persuadir Filocléon a não vestir o *tribonion*, ou seja não ir ao tribunal. Filocléon despe-se do *tribon* (uma veste barata, curta) e das sandálias, seus adereços do juiz. O *tribon* tem inclusive outro valor simbólico: ‘Ele sozinho me salvou quando eu fui arrastado para a frente de batalha, enquanto o grande vento do norte lutava contra nós’ (1123f.) O *tribon* era desse modo também seu garbo hoplita (de combatente), e sua remoção significa o fim de sua condição de um homem do júri e de hoplita. Esse aspecto é marcado pela natureza estrangeira das vestes que ele passa a usar: um casaco persa e sapatos espartanos. Quando Bdelicléon mostra-lhe o casaco ele o chama de Persis (1135). Bdelicléon refere-se ao fato de que ele ter sido tecido por ‘bárbaros’ (1145f.). O antigo juiz ático em seu *tribon* que certa vez derrotou os persas está agora vestido com as roupas dos bárbaros, dos mais ‘amargos inimigos’. Paramentado desse modo ele é então instruído a se comportar nessa nova conjuntura. A parábase secundária (v.1265-1291) que se segue corresponde ao comentário do Corifeu a respeito da adaptação do velho à nova vida social. As cenas seguintes contradizem os comentários do Corifeu: ressurge um Filocléon indomesticável, o homem recuperou totalmente sua liberdade de ação e sua independência; suas manias continuam, apenas mudaram de foco: em vez do vício pelos tribunais ele agora só pensa em viver como lhe apraz, perseguindo as mocinhas, anarquizando tudo e todos.

Filocléon é caracterizado como a antítese do venerável antigo juiz que ele foi. A ênfase recai mais uma vez na inversão de valores e muito em sua juventude – freqüentemente repetida pela palavra *neos* (jovem). Mas sua juventude se manifesta mais espantosamente com a flautista:

Se você agora não for uma menina má, quando meu filho morrer, eu te libertarei e farei de você minha concubina, minha gatinha. Do jeito que está, ainda não disponho do meu próprio dinheiro, pois sou muito jovem e sou muito controlado. É meu filho pequeno que está de olho em mim, e ele é um miserável...: ele teme perder tudo – ele não tem outro pai a não ser eu.
(1351-9)

A freqüente piada de seu rejuvenescimento não é meramente farsesca. Parece que o acontece com Filocléon é um verdadeiro recuo no tempo. Ele embarca cada vez mais na “carreira” de roubo e enganação (1362) e se orgulha disso(1345). Suas malandragens lembram as relatadas explorações anteriores em Bizâncio e Naxos. A situação do passado é atualizada por uma Padeira que surge no final da peça reclamando de ter sido roubada, como a cozinheira foi em Bizancio (1388).

Outro aspecto surpreendente do comportamento atual de Filocléon é que ele não suporta mais contestações (1335-41); ele repreende o filho (1367) por atender às demandas de seus contestadores e desdenha os casos acumulados contra ele (1392ff., 1421ff.). Essa rejeição é espantosa em vista de suas adoradas responsabilidades e relacionamentos anteriores.

A cena final é a culminância da transformação de Filocléon para idade juvenil. Acompanhamos sua transformação em um rapaz e o imaginário selvagem presente no início da peça se apresenta em imagens da fauna e do elemento marinho. Filocléon dança com/contra (a dança de um duelo) os filhos de Carcinus, o “Caranguejo”. O caranguejo é um animal marginal. (Detienne & Vernant 1978: 269-73); Aristóteles inclui o Karkinion, o caranguejo eremita entre os duelistas, animais que cruzam os limites entre diferentes grupos de criaturas. Estes grupos também são caracterizados ainda por outros animais – corujas, toupeiras, caranguejos, irmãos camarões (1509ff.). Filocléon está impregnado da natureza marítima invocando a fauna marinha: “Venham, crianças famosas do mar, manquem pela costa e pela risca do mar, irmãos camarões” (1518-22).

O Filocléon retornado à juventude, ao tempo selvagem da vida, serpenteando, dançando incontrolavelmente aos giros (1478), desprezando os *nomoi* da cidade, liberto do filho, dos escravos, companheiros cidadãos, das padeiras, das testemunhas se faz acompanhar dos filhos – animalizados – de um deus do mar. Ele é a própria antítese do Filocléon adulto, um (mau) servidor de tribunais e falanges, e desfrutando dos prazeres da vida familiar devida a um idoso. O Filocléon rejuvenescido é a encarnação do herói livre, do efebo que furta em suas andanças.

A interpretação corrente é que, ao final da peça, Filocléon se cura de sua mania ser juiz. Filocléon retorna para casa com uma jovem tocadora de aulos que ele seqüestra no banquete, muito excitado, atacando todos os que dele se aproximam. Bdelicléon tira a tocadora do pai; é interrompido por pela chegada sucessiva de dois personagens, uma padeira e um cidadão honesto. Eles estão furiosos por terem sido agredidos por Filocléon e querem dar queixa dele. Apesar das tentativas de mediações de Bdelicléon, Filocléon ataca-os brutalmente. Seu filho arrasta-o então à força para dentro de casa e ali poderíamos pensar que a comédia termina com um retorno à situação inicial: prender Filocléon para impedi-lo de continuar com suas manias. No entanto, Bdelicléon não conseguirá jamais forçar o pai a levar uma vida normal. bem comportada. Filocléon é um filho de Baco, tomado pelo frenesi da bebida, da dança e do prazer. O êxodo final é frenético e trepidante. Filocléon surge desafiante dançando, improvisando sem parar.

As cortes atenienses, como todas as cortes judiciárias, estavam sujeitas ao abuso e à exploração para fins políticos, e Aristófanes chama a atenção do público para esses problemas. A natureza quase tirânica com que Filocléon exerce seus poderes não é o menor dos problemas. Seu poder vem “depois de nenhum comando” (549) e “não menor do que de Zeus” (620), o maior na escala de jurados/juízes (551ff.). Estes não estão sujeitos às leis correntes *epikleroi* (583-7). Desse modo Filocléon é um representante do pior sistema jurídico, excessivamente zeloso, corruptível e irresponsável. O descompasso cômico entre a ficção e a realidade estrita não perde a verossimilhança, já que esses juízes possuíam pouco poder real no sistema ateniense.

Por outro lado, há passagens que revelam uma visão diferente dos tribunais. Espantosamente e de modo ambíguo, a parábase sugere que o modo “vespino” é característico dos verdadeiros atenienses; o Coro orgulhosamente se descreve como “os únicos aborígenes áticos, nativos verdadeiros” (1076), e no epirrema e antiepirrema respectivamente destacam primeiramente as atividades marciais e depois as atividades legais dos humanos e ‘vespinos’, concluindo (1117-21):

Mas temos entre nós zangões indolentes, desprovidos dessa arma, que, sem participar de nossas fadigas, devoram os frutos delas.

Portanto ser ático é lutar pela cidade, servi-la nos tribunais e fazê-lo de modo animalizado: em *Leis*, Sócrates afirma que o homem deve carregar o que a cidade exige na guerra e nos tribunais. (Pl. Crito 51B8-CI.) e em *Plutus* 561, Penia elogia seus cidadãos “duros, como vespas e hostis com seus inimigos”. Como acontece com a vespa, no homem a tensão entre o selvagem ajuda-o a defender a sociedade e a civilização, permite a realização ordenada e racional. Bdelicléon descreve a paixão ateniense pelas cortes como “uma doença antiga, endêmica da cidade” (651), e isso é simplesmente um modo negativo de dizer a mesma coisa.

No mais, Filocléon, o juiz atico com seu bastão e sua defesa feroz da justiça e democracia, é uma figura simpática, principalmente ao lado de Bdelicléon, sempre anotando tudo pedantemente (529f., 538). Para um democrata ateniense, as tentativas do filho modificar as atitudes do pai são, no mínimo, perturbadoras. Além do mais, Bdelicléon parece cultivar simpatias pró-Esparta (474-6) combinadas com possíveis tendências monárquicas das quais ele é acusado pelo Coro. O Coro, inúmeras vezes, percebe tendências monárquicas em seu comportamento, chamando-o de “odiador da cidade” (411) e o impedimento ao pai de “tirania manifesta”. Ao ser derrotado pela fumaça, o Coro se manifesta seguinte modo (463-70):

Agora está claro para os pobres de que essa tirania se insinuou secretamente e tentou me agarrar! Celerado!... Você espezinha as leis estabelecidas pela democracia, sem o menor pretexto nem palavras melosas que justifiquem o seu desrespeito?

Chamados às negociações, eles o acusam de “inimigo do povo e amante da monarquia” (474) e como alguém que “suspira pela tirania” (484f.).

Um fato que merece atenção é que a mudança de atuação da esfera pública à privada faz com que Filocléon passe a integrar o corpo de juízes de uma confraria rica. Ele tem de se associar aos líderes políticos no simpósio (privado) associados à aristocracia e às elites políticas. Duas espécies de simposiastas são mencionados na peça, uma hipoteticamente consistindo de Theorus, Aesechines, Phanos, Cléon, Acestor e um estrangeiro (1220f.), a outra, presente, que inclui Hipillus da ordem de 'Phrynichus' (1301f.). Mc Dowell situa o problema do seguinte modo:

Há...indicações que alguns deles eram homens de tendência anti-democrática...Antiphon e Phrynichus foram líderes da revolução oligárquica de 411; Lysistratos parece estar associado com Audokides e os mutiladores do Hermai.... que possuíam tendências oligárquicas... Não fica claro se alguma revolução oligárquica estava sendo planejada antes de 422, nem se os membros do grupo tinha concepções oligárquicas na época... O próprio Phrynichos era conhecido como opositor da oligarquia. (p.191)

O filólogo menciona o grupo como formado por 'homens de interesses e gostos similares que se reuniam com objetivos mais sociais que políticos'. Mas a mudança de um membro pobre do grande juizado público para uma confraria rica e privada tem certo impacto na tematização da peça, preocupada com a questão da manipulação dos tribunais segundo os gostos de Cléon. Portanto o homem é odiado por simpatizar com certos aspectos da ideologia anti-democrática. Os grupos parecem se constituir de uma mistura de tipos políticos, sugerindo que Filocléon sai da esfera democrática para ingressar em algo mais sinistro, pelo menos mais privado.

Qualquer que seja a realidade desses simpósios, Filocléon revela-se cada vez mais autocrático desde o início do debate. Um debate que assume a forma de competição argumentativa entre pai e filho, com certa mediação do Coro. A competição é desse modo uma espécie de julgamento. De todo modo, o ingresso

de Filocléon no julgamento doméstico revela um mundo legal muito diverso. O júri se foi e é substituído por um único juiz. Filocléon tomando a lei sob sua própria tutela doméstica regride para a mesma situação dos Ciclopes de Homero, para os quais “Cada homem guarda a lei para seus filhos e esposa, e não para os outros.” (Od.IX. 114f.) A passagem é escolhida por Aristóteles para ilustrar a forma mais primitiva de organização social: aldeias e cidades cresceram de famílias individuais, “formadas por pessoas que já eram governadas monarquicamente, [e] as propriedades são sempre monarquicamente governadas pelo rei mais velho”(Pol. 1252b21f).

O tribunal doméstico de Bdelicléon é o exemplo dessa regressão. É uma possível alternativa perigosa ao sistema legal. O juizado popular do estado é apresentado como uma espécie de tirania de massa. Mas talvez seja melhor do que a alternativa de Bdelicléon de colocar o pai em um tribunal doméstico. O sistema legal possibilita que todos sejam julgados por uma diversidade de cidadãos, já que muitos cidadãos de têm o direito de gerir a lei. Aristófanes expõe os vícios da justiça democrática e tirânica em extremidades opostas do espectro judicial; Bdelicléon também não oferece propostas construtivas, suas críticas sobre o poder da retórica perversa da justiça também têm um tom altamente retórico.

Filocléon é a caricatura do que pode acontecer de errado quando os juízes/jurados abrem o mercado de “proteção” da cidade. Filocléon, um híbrido de humano e animal, juiz maduro e efebo esperto, assim permanece até o final da peça: seu desdém pelos tribunais, no final, é tão desorganizado, do ponto de vista da cidade, quanto sua obsessão senil pelos julgamentos, no início. As restrições legais e sociais dos *nomoi* falham na cura de Filocléon. Parece que a tendência dos heróis aristofânicos é de combate da *fisis* contra o *nomos*.

A estrutura da dramaturgia cômica se organiza no prólogo, párodos, agon, cenas iâmbicas e sizíguas epirremáticas que se constituem em esquetes

destinados a mostrar o triunfo do herói, êxodos. Normalmente, a ação se fecha no final da primeira parte e as cenas da segunda parte são reunidas para ilustrar as conseqüências da ação levada a termo.

Em *Vespas*, não há relação precisa entre as duas partes: na primeira Filocléon renúncia a mania de julgar em público e devido a sua aflição Bdelicléon impõe a seu pai outra fase de desintoxicação, levando-o a julgar os processos a domicílio. Acontece que o próprio filho manipula as urnas fazendo com que seu pai perca uma condenação. A segunda parte da peça se inicia com o tema do comportamento social de Filocléon, que não havia sido anunciado antes da parábase. Tem-se a impressão que a peça terminou quando pai é entregue ao controle do filho porém ocorre uma reversão de expectativas com a intensificação das ações até a celebração festiva final. No lugar da unidade de ação, *As Vespas* apresenta uma unidade de interesse certamente centrada em Filocléon.

Podemos considerar os heróis aristofânicos, mais do que tipos, como “estruturas”. Eles se relacionam por proximidade (aliança) ou oposição entre si e aos personagens secundários. Os protagonistas, na maioria dos casos parodiando a tragédia, elevam-se a uma espécie de dimensão absoluta que os torna quase atemporais, notadamente graças à sua *ponéria*, à matriz de certas qualidades ausentes em outros homens; impudência, perfídia, afronta, impostura, teimosia e amoralidade.

3 AS VESPAS EM CENA

A tentativa de articular o passado à memória implica na apropriação de signos e procedimentos e neles efetuar diferenças. Nos processos da cena examinamos a dramaturgia de *As Vespas* como objeto de questionamentos. Procuramos os prováveis significados na análise dramática recebendo o texto com uma série de sentidos que se contradizem se respondem e se recusam a convergir para um sentido final total. Na elaboração da dramaturgia cênica examinamos as arqueologias, mapeamos as estruturas, recorrências, reverberações e extratos narrativos. Nessas elaborações a multiplicação dos enunciadores (atores, música e músico, ritmo de apresentação, imagens filmadas, etc..) concorreram na formulação dos procedimentos práticos e o trabalho dos atores foi fundamental na junção e distinção do material ficcional discursivo, os diálogos, relatos, comentários, e das situações de cena que se desdobram no decorrer da peça.

A narração fabular foi mantida. A dramaturgia paralela ao texto e realizada nos exercícios laboratoriais deteve-se entre as pertinências das falas e as relações que iam se estabelecendo no jogo dos comediantes/atores. O texto aristofânico deriva de um teatro de situação, de ação e tem o apoio de toda uma estrutura discursiva que se abastece nos arranjos poéticos, na retórica da época e na derrisão dos discursos da tragédia. Examinando as condições discursivas da cena, partimos do princípio de que a palavra predominava em um contexto delicado de construção e tratamos de examinar as situações de enunciação da peça. Para isso consideramos as condições da fala na cena, os pressupostos situacionais e lingüísticos, quem fala o quê, em qual situação. Por vezes, algumas formas discursivas de argumentação entre personagens foram mantidas – a sticomitia clássica, o enfrentamento em que as réplicas são lançadas fala a fala (verso a verso); outras formas de argumentação mais longa quase se transformam em formas monologais de destinação incerta. Por outro lado, grande parte do diálogo e da narrativa é emoldurada por situações desviantes e banais. O relato foi se distribuindo entre os atores bem como as falas dos personagens. Três atores,

Fernanda, Laísa e Rodrigo, se revezam na atuação do protagonista; as falas do filho permaneceram com o mesmo ator, o Bruno. O quinto ator, o Breno, intervém com comentários variados no decorrer do espetáculo. Os comediantes se revezam entre os personagens individuais e o coletivo coral. Em *Vespas* o tratamento do sujeito da narrativa oscila entre a voz d’eu e a d’ele.

O espaço de atuação delimitado por uma lona pintada e emoldurado pelo cortinado de veludo fica “solto” na sala/galpão de apresentação. Não há coxias. O material de cena e os figurinos a serem utilizados em cena ficam expostos ao lado da lona. A utilização do equicléma na cena do julgamento, quando um tribunal é instalado no recesso do lar, figura um espaço doméstico de ação bastante restrito e sobre o qual os atores devem se movimentar.

Optamos por uma prática de comicidade, cuja relação com o outro resultasse invasiva na maior parte das vezes. Tal procedimento exige do ator uma presença basicamente instintiva. Na realidade, mais do que atores/interpretes, o elenco de *As Vespas* se caracteriza por conjunto de comediantes que se movimenta pelo espaço da cena. Isso significa que, além do comediante ser o sujeito da narrativa da fábula ele instaura um espaço em que as ações se potencializam em exuberantes fluxos.

3.1 O ESPAÇO DO COMEDIANTE

O espaço da cena não é um espaço neutro, o espaço da cena é um espaço de plasticidade. A mobilidade do ator confere ao espaço a sua plasticidade. Num contexto mais radical a ação cômica é descomprometida do sentido dramático preconizado pelo texto, até mesmo de qualquer sentido. A ação cômica é ausência/ ato/movimento, pura gratuidade. O corpo do comediante que almejamos se abre sensorialmente ao mundo provido de linguagem. No entanto ele resiste a qualquer inserção.

A convulsão, o choque são os modos primeiros de experiência sensorial do indivíduo, impedindo qualquer possibilidade de apreensão total do próprio corpo e do meio em que se movimenta. A ação direta no espaço provoca um abalo. O abalo do corpo no ato da percepção é resultado da intervenção do desejo, da intenção que faz com que o sujeito se volte para o mundo. Nesse sentido, parece que o exercício da percepção é incessantemente filtrado por um componente afetivo. Essa perspectiva é distinta da argumentação bergsoniana sobre o automatismo do acidente como fator cômico.

Em seu ensaio sobre o riso, Bergson afirmava que o homem escorregando numa casca de banana era engraçado porque a vítima era subitamente forçada a agir como autômato, aquilo que fosse realizado automaticamente era risível.

Vladimir Propp bem como o diretor e dramaturgo Keith Johnstone¹⁴ observam que são necessárias duas condições para que a queda do homem na cena acima descrita seja risível: a) se o homem que escorregou perder seu status e b) se não sentirmos simpatia por ele. Portanto o componente afetivo do risível se situa inclusive no aumento ou na diminuição do próprio status. O investimento afetivo interpreta e dá formas ao trabalho da sensação, organizando-a em uma paisagem de emoções. Nessa articulação o desejo é um dispositivo fundamental e o mecanismo de diferença de status só é eficaz desde que se entenda a diferença entre o status do comediante e aquilo ou quem ele deseja. O automatismo da

¹⁴ JOHNSTONE, Keith – **Improvisation and the Theatre**. London: Eyre Methuen, 1981. Pg. 69.

ação cômica é resultado direto ou indireto dos impulsos desejan-tes do comediante. Nesse contexto, o ator/comediante desdobra ações que oscilam da gratuidade a uma fabulação que ancora suas ações.

Podemos verificar dois tipos básicos de movimentos corporais, um abstrato e relacionado à visão e o outro concreto relacionado ao tato. O primeiro se manifesta como ato de mostrar, indicar, o segundo como ato de pegar. Meu corpo realiza um tipo de movimento para indicar um lápis e outro para pegá-lo. No primeiro caso, meu corpo é o meio expressivo de um pensamento espacial e do reconhecimento das regras objetivas de um espaço; no segundo caso, meu corpo é instrumento de ocupação de um espaço familiar ou não, em todo caso de um espaço não interpretado. O segundo caso implica na suspensão do comportamento cognitivo. Certas ações parecem derivadas de um comportamento infantil, patológico, encerradas na dimensão do instante. Trata-se do movimento concreto em que o corpo todo participa sem identificar que parte dele está envolvida no estímulo.

Relacionamos essas duas modalidades de movimento aos comportamentos virtual e real respectivamente. Desse modo, é possível considerar um modelo de decifração não somente do comportamento cômico, mas também do comportamento expressivo em geral. É como se um conjunto de pressupostos estético/ideológicos se apoiasse mais intensamente em um ou em outro destes comportamentos. Todo teatro de idéias, por exemplo, o teatro que utiliza o ator para expor discursivamente um problema ou uma tese, de Molière a Brecht, se baseia em um comportamento virtual. O ator discursa para indicar algo à distância. No teatro brechtiano o verbo *Zeigen* (mostrar, indicar) define o procedimento de estranhamento que está no centro desse programa teatral. Por outro lado o teatro mambembe, da Commedia dell'Arte ao musical, passando pelo burlesco ou pelo vaudeville elabora toda uma operação que se apóia no comportamento real, não virtual. O ator fala, agarrando, tocando em outros atores, nos objetos de cena, arremessando-se diretamente sobre os estímulos em vez de parar para reconhecê-los (pontapé na bunda, correrias, roubalheiras).

No gênero de teatro que Artaud define como anárquico e cruel, o verbo privilegiado é *saisir*, agarrar, agarrar não somente os corpos em cena, mas também os espectadores, agir sobre seus nervos, envolvê-los como uma serpente. Em Brecht, pelo contrário, o espectador deve permanecer lúcido e distante. Como alternativa à metáfora da lucidez mental e da visibilidade (da virtualidade) o teatro artaudiano fala da ação cega. Para Artaud a ação cega “aveuglement” é a culminância do verdadeiro teatro; obsessão e delírio catastrófico no qual todos os corpos se misturam; momento de perda de qualquer comportamento virtual; quando o processo de localização dos estímulos torna-se cada vez mais frenético, atropelado, incontido. Nesse espaço, o corpo e os objetos tornam-se indistintos; é como se o espaço fosse uma intersecção no fluxo dos movimentos concretos; em vez do sujeito, é o próprio espaço que regula o fluxo. Artaud se detém sobre o teatro elisabetano e jacobino como exemplos de teatro da crueldade, mas o poeta também pensa o teatro cômico mambembe (que vai derivar na comédia primitiva do cinema mudo) e a teatralidade dos Irmãos Marx como exemplos de performances que se diferenciam do teatro burguês.

3.3.1 Processos

Na fase inicial de treinamento trabalhávamos com técnicas de improvisação e exercícios que estimulassem a espontaneidade e o uso de recursos narrativos. Todo processo foi marcado por uma intensa atividade física. Exercícios relacionados à atenção e aos reflexos eram propostos pelos próprios atores do elenco. Na seqüência, trabalhávamos com propostas de e de *story telling*. Essas práticas propõem modos livres de narrativa sem a utilização da verbalização. Os improvisadores se movimentam atentos aos recursos que lhe são disponíveis no espaço, concretizando inúmeras relações com seus corpos. As regras dessas improvisações baseiam-se na percepção do uso do espaço, do movimento do corpo no espaço, da relação com os outros corpos e da dinâmica do grupo. As

tematizações que eventualmente surgem e se transformam continuamente não são pré-definidas. O que acontece é uma narrativa abstrata produzida pelo corpo e por sua energia. Desse fluxo surgem situações, cujas figurações são realizadas pelo receptor/espectador. Eventualmente o participante se afasta do espaço de improvisação, observa a cena de outro lugar, outro ponto de vista, e retorna à atividade improvisacional. A essas narrativas abertas íamos incorporando alguns incidentes da peça.

As práticas apontadas por Keith Johnstone in *Improvisation and the Theatre* nos conduziram aos exercícios com as situações da tradição cômica, principalmente os que implicavam em situações de diferenças de “status”. Trata-se de uma técnica que trabalha com o espaço das diferenças sociais entre personagens, personagem e objeto(s). Nesses laboratórios o ator se situa em um status abaixo e/ou acima do outro (algo ou alguém). Para reforçar as situações de status, trabalhamos em seqüências voltadas aos insultos; patrão e empregado se insultavam, um querendo obter algo do outro. Era importante que o comediante fosse insultado. A aceitação do insulto proporciona uma distensão das defesas. O exercício focava na reação do insultado e em sua ação de insultar o interlocutor. Desse modo, os insultos permaneciam como ornamentação da cena sem ser a cena propriamente.

No decorrer dos ensaios, íamos descobrindo modos de derrisão, fisicalizando as locuções verbais em movimentos concretos, embaralhando e anarquizando contextos lógicos que muitas vezes coincidiam com as próprias inversões da peça. O treinamento de um comediante pede que ele abandone o controle sobre si, abra mão de suas defesas, ao mesmo tempo em que ele – paradoxalmente – pratica o exercício do controle. Nessa perspectiva o diretor é o facilitador dessa estranha liberdade. No início, solicita-se do ator a suspensão da responsabilidade; mais adiante, fortalecido pelos treinamentos e pelas práticas, ele a incorpora por si mesmo, tornando-se o sujeito privilegiado na apresentação e articulação da cena.

. Os procedimentos envolvidos na elaboração do trabalho percorreram um espectro que abrange desde situações intencionais – quando a cena realiza

situações sugeridas pelo texto – a ações que circulam independentes pelo espaço cênico. A intenção foi de que ator e personagem não mais se confundissem integralmente. Uma equação em que a ação deve se tornar signo, experiência vivida, palavra e corpo, ausência e presença, e tudo isso ao mesmo tempo. É quando as narrativas corporais, instaurações efêmeras da poética cênica, celebram com o espectador as sensações e as intensidades dos acontecimentos.

3.2 DEPOIMENTOS

A seguir uma conversa com elenco de *Vespas* em 05/08/2009, na sala de ensaio, 05, no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Participaram desses comentários: Breno Tavares de Godoy; Bruno Naia dos Santos Spitaletti; Fernanda Jannuzzelli Duarte; Laiza Moraes Dantas, Rodrigo atores, e de Tiago de Mello Felipe, músico.

Fernanda - Não quero começar eu acho...

Isa - Tá bom, quem começa? Breno, Bruno?

Rodrigo de Oliveira e Silva - Eu tendo a falar demais, começa outra pessoa.

Isa - Não, mas daí pára... O outro fala...

Breno Tavares de Godoy - Vai falando que você puxa, vamos seguir uma ordem natural como sempre foi!

Fernanda - Pra que mudar?

(risos)

Rodrigo - Não sei, é que eu acabei pensando um pouco... Pensando reflexivamente assim, um pouco mais, por conta que eu escrevi lá na iniciação.

Isa - Então é isso, eu queria saber de vocês como é que é este processo, como é que foi... Fernanda se quiser começar a falar...

(risos)

Isa - E como é que tá sendo também, porque não é uma coisa assim: foi e acabou... No teu trabalho, como apropriação do teu trabalho, né? Como que você vê isso? De cada um...

Rodrigo - Então, eu penso no começo... Desde aqueles exercícios que a gente fazia, lá atrás, sem as meninas ainda, lembra?

Isa - Que exercícios?

Rodrigo - Tinha aquele que era um textinho... Um patrão que demitia o empregado porque ele tinha feito alguma coisa, tinha saído no jornal alguma coisa...

Isa - Anã...

Rodrigo - Que a gente ficava fazendo várias vezes, mudando os papéis, pra brincar com a coisa do status. Quem estava por cima, quem estava por baixo. Outros de ocupação do espaço, lembra? Ocupar o máximo de espaço, ocupar o mínimo de espaço em função do status de cada um...; os exercícios de ocupação de um espaço imaginário, com ações que modificavam aquele espaço e também definiam um comportamento, um caráter do personagem... O da palestra, que você vinha para dar a palestra e ia percebendo um espaço diferente daquele que você pensava que estava. Aí você continuava a palestra mesmo percebendo que se encontrava em outro lugar...

Breno - Quando você colocava os óculos. É, você entrava para dar alguma palestra sobre algum assunto, daí você entrava e começava a dar a palestra e você colocava os óculos. Só que quando você colocava os óculos, você via que estava em outro lugar. Que era o lugar que vocês falavam de fora, né? E aí você tinha que continuar a dar a palestra sobre aquele mesmo assunto.

Rodrigo - Todos esses exercícios de jogo. Aquele do olhar também, que você começava parado, olhando pro olho do outro, lembra? Isso de você conseguir ocupar o mínimo e o máximo de espaço é uma metáfora, né? Você nunca vai ocupar mínimo ou máximo, você ocupa sempre o mesmo espaço. Mas na situação de jogo, na cena isso é uma realidade concreta... Ou o jogo com o outro, de ter empregar o olhar e como “escuta” do outro... Aí que se estabelece o jogo, na relação, eu acho...Porque quando a gente começava a se mexer tinha uma coisa que não podia desconectar o olho, então se a gente fizesse uma coisa muito torta tinha que estar... Quer dizer tinha que estar muito em jogo.

Isa - Acho que você quer dizer que não podia, se não estou enganada, desconectar o campo de visão?

Rodrigo - Era o olho não era? Um no olho do outro? A gente tinha que sempre estar olhando nos olhos...

Breno - Acho que era uma tensão, alguma coisa assim...

Rodrigo – É, você tinha que estar olhando nos olhos do outro. Você podia virar e continuar sempre olhando nos olhos.

Isa - Ah, tá...

Rodrigo - E eu lembro que a gente, às vezes, começava a se movimentar energicamente pelo espaço assim e tinha que estar relacionado, em consonância, né?

Isa - Quer dizer, era surpresa né? Você pensava que estava entrando em um lugar e estava entrando em outro. Isso a gente fez depois.

Rodrigo - É você tinha que se adequar às novas circunstâncias. Bom daí depois deste momento de preparação foi o trabalho de lidar com o texto. Eu considero um trabalho de adaptação mesmo, porque a gente pegava o texto bruto. Sei lá, uma coisa totalmente diferente, um teatro totalmente diferente do que a gente tá fazendo e tentando... Juntos né? Todos nós íamos tentando colocar em cena... E daí a gente acabou se focando na narração, né? Como a gente não podia fazer os personagens mesmo, porque são cinco atores e quinze personagens, nós mesmos fomos criando ações que contassem aquela história. E pra isso a gente desencanou dos personagens fixos e foi criando dispositivos de ação que dessem conta de fazer acontecer a narrativa... E a gente também desencanou da coisa de uma unidade estética, fomos fazendo o que dava, se virando pra contar a história. Acho que isso, pensando bem, talvez tenha sido o foco da maior parte da posta em cena, de tirar aquilo do texto e colocar pra cena. E daí foram surgindo estes comediantes que vão contando a história e se transformando nas figuras, que é o que eu acho que a gente fez de mais legal Outra coisa, é a questão da estrutura... Do coro e das críticas sociais, que é uma coisa muito complicada né?

Isa - Porque, porque que é complicada?

Rodrigo – É que o texto, as comédias gregas em geral, as que eu li, li algumas, são muito datadas. Elas falam para pessoas específicas, numa data específica, de uma

sociedade muito específica, então até... Dificilmente as pessoas gostam de comédia grega, em geral. Não é um negócio que você lê e... Não é que nem um Molière que você lê e você dá risada e entende a trama e tudo... Porque a trama da história acaba sendo muito entrecortada por umas coisas que a principio não fazem sentido, que você tem que ir lá e olhar na nota e ver que o Carcino é um autor de tragédias de quem ele está falando e que o...

Breno – Cléon.

Rodrigo - É, que o Cléon é o general e aqueles que ele fala no começo, muito, que estavam na ágora?

Bruno - Teoro!

Rodrigo – É! Que o Teoro era um demagogo e que não sei mais quem era o puxa saco... Então a graça, lá para eles, residia muito nisso né, desta crítica ao entorno e tal... Daí como transpor isso é um pepino né?

Isa – Por quê?

Rodrigo - Porque... Ah, acho que por vários motivos...

Isa - Que são?

(risos)

Rodrigo - Um é que eu acho que ali era uma sociedade muito específica, muito estruturada então... Não sei... As pessoas que ele estava criticando estavam assistindo ele...

Isa - Mas aqui, aqui, aqui...

Rodrigo - É aqui fica um pouco... Sei lá, crítica política, fica um pouco vazio... Você começa a criticar qualquer coisa assim...

Isa - Por quê?

Rodrigo - Por que, quer dizer, eu pessoalmente não sou super interado e nem estou a par de todas as coisas que estão acontecendo na política, por exemplo, ou na economia, enfim... Ou neste cenário geopolítico. Daí você pega um nome lá que você viu na tevê ou um escândalo que surgiu e coloca? Parece que é um pouco... Sabe, impositivo assim? Fake? Não é uma crítica minha. Não que eu não tenha críticas mas, não sei se... Se dá pra estruturar assim, pegar o nome de um cara e colocar ali, ou de...

Bruno - O que eu acho é que não dá pra substituir, pegar o texto do jeito que ele é e você troca. Por exemplo, todos os Cléon vira o Maluf. Que é o que a gente não tá fazendo aqui. Acho que não dá pra fazer isso direto, substituir um político de quinhentos anos antes de cristo por um político atual. Isso não dá pra fazer porque acho que é isso que o Rodrigo falou, é muito diferente a sociedade. Dá pra você pegar meio que o mote da coisa que é criticar, satirizar o poder público e tal... Essa coisa até dá pra fazer, agora... Porque na verdade, o que é mais importante do texto, eu acho, é que vai acontecendo um monte de coisas que tem o objetivo de fazer dar risada. Eu tô pensando como devia ser a dois mil e quinhentos anos atrás. Ele tinha um objetivo, ele criticava e tudo mais, mas a principio era uma coisa pras pessoas olharem e darem risada. Então ele vai articulando uma série de coisas pra conseguir dar esse efeito cômico e pra poder... E ao mesmo tempo ele acaba criticando os demagogos e tal. E daí eu acho que é onde se assemelha muito ao que a gente faz com o texto original... Fizemos muitas adaptações, perdemos um pouco daquela história, mas também às vezes isso não importa porque o que importa é que de repente tem uma coisa engraçada, e de repente passa pra outro momento que é bonito... como a segunda parte na armação do banquete, aquilo não significa nada politicamente, mas aquilo desenha uma coisa no espaço que é bacana. E a conclusão da peça é de que o pai arregou mesmo em querer julgar e caiu na gandaia... A peça começa com o pai preso, mas acaba com uma festa, é tudo... Acho que durante o processo a gente se preocupou muito em tentar deixar inteligível a historia e eu tô pensando agora que não interessa muito porque dá pra entender. Na primeira fala da peça já dá pra entender o que vai acontecer: o pai é viciado em julgar e ele vai fazer de tudo pra escapar. Aí o que acontece depois é piada em cima de piada que... Não interessa. A história já ta posta desde o primeiro minuto da peça e mais ou menos você tem uma idéia... Eu acho que, eu pelo menos, pensando como espectador, não iria ter uma expectativa de que a peça ia dar uma guinada e o pai ia virar um bom herói ou...

Rodrigo – Mas é engraçado, por mais que seja mais difícil, e até pela nossa pouca experiência de já pegar um texto desse jeito, as partes que a gente se apóia no texto são muito mais consistentes do que aquelas que a gente adaptou.

Isa - Dá um exemplo

Rodrigo - Ah, a primeira cena do espetáculo, que não é a primeira cena do texto, é a cena que desde o começo a gente está tentando fazer várias coisas e foi mudando, foi mudando, e a gente não consegue chegar, agora acho que a gente está muito próximo do que ela tem de ser e, ao mesmo tempo, é uma cena totalmente diferente do texto, e não só essa, outras também, a argumentação que a gente mudou tudo e que a gente não sabia muito bem como fazer e que agora ta chegando também,

Fernanda - O final...

Rodrigo - O final, o final também é muito difícil... E aí a gente vê o tribunal que a gente praticamente não mudou nada [do texto original] e é a cena que agora a gente mais consegue brincar, mais fica solto pra tentar fazer alguma coisa... É muito legal ver isso.

Isa - Talvez porque seja um dramaturgo que constrói bem, não é?

Rodrigo - É, com certeza é. E o que segura aquele começo é ainda o começo do texto, que são os dois escravos na porta da casa guardando o velho.

Fernanda - Pra mim foi, sem dúvida, o processo mais difícil que eu já participei. Foi a primeira vez que eu realmente estive nas mãos de um diretor. Apesar da montagem da sala ser meio isso também, era outra coisa, tinham mais pessoas... Foi a primeira vez que eu realmente fui dirigida, que a cena para e me falam “olha, agora você faz isso...”. E como é difícil entender intelectualmente e principalmente na prática essa proposta. É que apesar de você [Isa] não ter vindo com uma proposta fechada, você tinha uma idéia do que você queria e a gente foi embarcando nessa sua idéia e como isso é difícil. Eu fico pensando... Esses dias eu peguei o texto, quinhentas mil anotações que a gente fez! A chegada do coro já foi teatro de sombras...! muito coisa surgiu e foi descartada. A gente já criou muitas cenas, várias, muito diferentes. E como no final, quando você chega perto

da cena que mais ou menos vai ser apresentada, você identifica elementos lá da primeira vez e sempre voltam algumas coisas...

Rodrigo - Hm, os canapés!

Fernanda - É, algumas coisas, algumas idéias que eram sugeridas e a gente falava “mas eu não entendo isso”...

Isa - O que, você pode dizer?

Fernanda - Isso dos canapézinhas, que você sempre dizia, dos lanchinhos... Eu pensava “mas lanchinhos?!”

Rodrigo - Aquilo não cabia no que a gente pensava né?

Fernanda - E agora tem que ter esse lanchinho, faz todo o sentido ter. E como é nítida, a Paulinha falou isso esses dias, a diferença de quando o ator sabe o que ele ta fazendo e de quando ele ainda não pegou direito o negócio e só ta reproduzindo. E essa busca de achar o porquê você ta fazendo, não o “porquê porquê”, mas dentro desse contexto de contar história, desses comediantes, como é que isso se encaixa, pra que é que isso contribui.

Isa - Deixa eu só falar aquela coisa do canapé. Pra mim como que surgia, porque de repente surgiam certas imagens, certas figurações de ação que eu achava que podiam colaborar pra situações da peça, que fossem numa outra direção... que não fosse uma reprodução do diálogo, mas que vocês tivessem fazendo uma atividade enquanto falavam o que tinham que falar. Por isso surgiram essas coisas que pra mim talvez tenham sido mais óbvias de enxergar porque têm de ver com a posição do olhar. O fato de você estar aqui faz você ver de fora. Então é mais fácil projetar coisas que quando você está envolvida. Você projeta de outra maneira quando você ta dentro da cena, tem a ver com o campo de visão, eu acho.

Rodrigo - Se for pensar tem várias coisas além do canapé. É que como a gente vai se apropriando, vai esquecendo o como surgiu, mas, por exemplo, essa coisa de arrumar a casa também, lembra que a gente falava muito de montar casa, que acho que tem a ver com isso, você visualizava essa ação como pano de fundo daquele texto ali.

Isa - Não, nem tava pensando no espetáculo nada, mas era mais pra dar um apoio.

Rodrigo - É, acho que é uma coisa de atuação mesmo.

Isa – É apoio; você faz alguma coisa falando, quer dizer, você fala fazendo. Isso eu acho que é um jeito de ver bastante assim... Stanislavski fala nisso. Quando você faz, você ta fazendo uma coisa que dá apoio, uma ação física pra dar apoio pro que você ta sentindo, pra situação, que não precisa ser necessariamente a mesma coisa que você ta sentindo. Por exemplo, você está esperando um telefonema, dependendo do telefonema que você está esperando, se é muito ansioso ou se é um telefonema do namorado ou se de alguém que está no hospital, dependendo pode te ajudar nessa espera se, por exemplo, você estiver numa casa, numa sala. A sala ta vazia, completamente, só tem uma cadeira, ou a sala ta cheia de coisas? Então você não parte de uma relação só com a espera, mas você parte de um espaço físico; a ação vai se concretizar nesse espaço.

Rodrigo - Em ação

Isa - A ação pode ser até uma não-ação, mas alguma coisa, alguma hora vai acontecer... Então acho que tem muito a ver.

Laíza - Enquanto mecanismos que foram usados para chegar no que a gente tem hoje eu acho que uma das coisas que mais funcionaram foram as férias de fevereiro. A gente fazia muitas improvisações que eram simples, ocupar o espaço, desenhar linhas e iam surgindo coisas muito interessantes disso, e através desse exercício a gente foi entendendo isso da rigidez, do despojado, e como está sendo transpor isso pra cena.

Isa - Por exemplo? Fala mais...

Laíza - Isso de pensar fisicamente o espaço. Agora o velho ta tentando fugir, então se a gente traçar essa diagonal vai ser o melhor pra escrever isso que a gente ta tentando escrever. No exercício de improvisação que a gente fez, isso estava presente, e quando a gente faz a cena a gente sabe o que a gente ta fazendo. Que é aquilo que você sempre fala “mas você sabe o que você está fazendo?” Porque uma coisa é fazer e

pronto, fez na hora, outra coisa é você entender o que você fez e conseguir transpor pra outra situação.

Breno - Uma coisa que a gente tava conversando ontem que eu acho que tem a ver com esse texto é de quando acontece alguma coisa com você e você quer contar essa história pra alguém. Como você faz pra contar? Muitas vezes, se você relata exatamente o que aconteceu, você não chega próximo do que aconteceu. Então você tem que mentir um pouco, você transforma um pouco as coisas pra chegar próximo do que aconteceu.

Laíza - Dá uma aumentada.

Breno - É! E esse texto eu acho que é isso. Como a gente faz pra contar esse texto? Não dá pra contar exatamente ele por causa desses problemas da distância que ele tá da gente. Então que mentira que a gente vai inventar pra chegar próximo disso? E agora, no momento que a gente está da peça, é o momento que a gente tem que procurar a coerência dessa mentira. Porque a gente já procurou os elementos pra deixar mais próximo. Agora como dar liga nisso tudo?

Rodrigo - É, acho que agora é muito isso, um trabalho de atuação. Porque se você for pensar teve um trabalho de adaptação que foi quase dramaturgico, não foi uma dramaturgia escrita que a gente adaptou, mas a gente adaptou uma dramaturgia escrita do texto pra uma dramaturgia da cena. Agora a gente junta tudo isso e tá um Frankenstein, algumas coisas não se encaixam, outras sim, algumas coisas não fazem sentido ainda. E acho que agora é isso, é um trabalho de atuação, de entender o que você está fazendo. Porque tem horas, e a gente comenta entre nós, tem horas durante os passadões, que você fala “é isso, é isso que é a peça! Tá funcionando, tá acontecendo, eu to em jogo, eu to aqui, eu to conseguindo, to dominando a situação pra conseguir brincar e fazer uma piada pro público e conseguir mostrar, contar pra ele o que eu quero contar da cena” e tem horas que não, que você fica totalmente perdido. E tem muito a ver com o que o Breno falou, de não compreensão da cena, não uma compreensão intelectual, já que foi a gente que criou, mas a não compreensão física dessa partitura que a gente criou. Porque a gente criou uma partitura, isso que o Breno falou, que foi a melhor maneira que a gente conseguiu de contar aquela história. E não só aquela história, aquela

fábula, mas aquela estrutura textual que o Aristófanes propõe ali, da anarquia das cenas, da anarquia dos personagens, da crítica social, enfim, tudo o que ele colocou ali a gente tentou transpor aqui. E aí conta tudo o que a gente falou no começo da conversa sobre a estrutura da comédia, mas que na verdade é muito simples, é um texto que está escrito e como a gente acha que é a melhor maneira de colocar aquilo em cena. E agora é ter a linha do personagem, não do personagem da peça, mas da sua figura, dessa persona, desse comediante, ter uma coerência de ações, do começo até o fim da peça.

Isa - Então, mas aí que eu me pergunto, será que vocês não estão tão preocupados com essa coerência que ela acaba enrijecendo?

Rodrigo - Eu acho que sim.

Isa - Será que precisa ter tanta coerência? Ou será que vai precisar ter mais uma apreensão de ritmo do espetáculo, mais uma anarquia? Eu acho que talvez falte vocês sentirem a vontade de uma anarquização. E saber como voltar pro eixo da história. Vocês estão com um compromisso tão pesado...

Tiago - Me parece que essa anarquia não tem que estar só no conteúdo ou na estrutura, mas tem que ser antes uma anarquia de pensamento. A partir do momento que ela está presente no pensamento ela gera conteúdos, gera estruturas que são anárquicas e coerentes.

Rodrigo - No corpo né?

Tiago - É. Se você pensa em fazer a anarquia, mas você tem um pensamento não anárquico não funciona.

Rodrigo - Essa compreensão acho que é isso, é uma compreensão física, totalmente corpórea, não passa nada pelo crivo racional, é uma compreensão física de como você consegue articular tudo isso e é um pensamento corpóreo anárquico. Mas não tem como falar sobre isso. Quer dizer, tem como falar, mas não tem como resolver isso aí.

Isa - E assim, como é para vocês, para todos, essa coisa que a peça ainda passa, que é essa de comentar, citar e parodiar realidade imediata, o que está acontecendo? Como é isso pra vocês, seus comentários ou essas tiradas com o público?

É que ainda teve pouco contato com o público, mas o que significa isso pra vocês? Por exemplo, o desejo compulsivo de julgar de Filocléon, o julgamento dentro de casa, aqueles discursos de poder, como é isso aí?

(silêncio)

Isa - Essas enunciações, esses discursos que vocês fazem?

(longo silêncio)

Breno - Eu tenho um discurso na peça, que é aquela quebra que eu falo direto com o público, da minha revolta, da revolta do personagem. É a revolta do ator ali, né? Eu acho que faz muito sentido pra mim quando ele vem da peça inteira, que acontece uma construção que faz com que ele naquele momento faça aquele discurso porque é em função do que está acontecendo na peça, do que tá acontecendo com o ator durante a peça.

Isa - Você tá querendo dizer que o teu percurso tá mais dentro da peça do que as coisas de fora, que elas não entram tanto que é mais o jogo interno?

Breno - É, é mais o jogo que acontece durante a peça. Que constrói o que eu acho que é o meu clímax da peça.

Bruno - Aliás, pensando nisso... A gente teve um ensaio aberto só, e mesmo assim não deu pra sentir, a gente tava tão preocupado com as coisas aqui, de realizar a cena, que acho que talvez seja isso uma das coisas que faltam pra peça completar mesmo.

Isa - O que você trás do mundo e que coloca aqui.

Bruno - Falta a gente apresentar, porque eu tô pensando aqui que na minha seqüência de ação onde normalmente eu “danço” é quando eu tenho que ter um contato, uma triangulação com o público porque daí acabo triangulando com alguém imaginário, porque já que não tem ninguém.... ou então quem tem é ou você ou gente que já tá vendo há muito tempo, então você trata como se tivesse uma massa genérica de gente e não consegue aproveitar isso. Uma coisa que me ocorreu no ensaio aberto, que eu nem fiz

nada na hora, passou batido, mas tem a parte do “tem um monte de gente distinta aqui” e depois eu olhei de verdade e vi o Marcio Tadeu e pensei comigo “nossa! Tem o Márcio Tadeu! O Márcio ta aqui [no departamento] há quanto tempo?” E daí eu poderia ficar um tempão perdendo um tempo dessa minha fala que não quer dizer muita coisa só pra fazer essa piada e isso só me ocorreu depois. Então acho que muito das seqüências das ações são... não é bem, prejudicadas... mas acho que a peça ta incompleta e ela precisa completar, a gente precisa apresentar pra completar. Tem muito a ver com comédia, e também com os palhaços. Tudo bem que é uma estrutura muito mais complicada que uma esquete de palhaço, mas é tão absurdo quanto! Porque uma esquete de palhaço é algo absurdamente maluco! Entram duas pessoas: por exemplo, a cena que as meninas fazem [na peça dos palhaços], entram duas amigas e vão fazer brincadeiras de amigas. Aí vocês duas entram num mesmo espaço, uma já sabe que a outra ta ali mas mesmo assim vocês fingem que se encontraram por acaso, vocês tão num ambiente completamente genérico, ... quer dizer, o ambiente é aquilo mesmo, a lona do picadeiro. Quem nem aqui, o ambiente é esse mesmo, essa lona, não serve pra gente pensar que aqui é a grama da casa da frente... Não, aqui é a lona e aqui temos que contar a história. A peça tem muito disso, como quando você vai contar uma história e diz “eu tava na rua e aí chegou o padeiro e disse não sei o que lá, não sei o que lá, aí eu pensei não sei o que e respondi não sei o que lá” quer dizer, você diz o que você fez, o que você falou, o que o padeiro fez, o que o padeiro falou no espaço que você está. E acho que temos que trazer esse espírito. E outra coisa que eu tive muita dificuldade e ainda não sei como resolver é... bom, desde o começo falamos muito do despojamento, e acho que estamos começando a entender isso agora. Eu não tinha referência nenhuma do que eu tinha que fazer aqui.

Isa - Outra linguagem.

Bruno - Totalmente diferente e apesar deles terem uma coisa fluida, o Grouxo, por exemplo, tem uma coisa muito esquemática, um comportamento padrão, o Harpo tem um comportamento padrão. E aí a gente fica tentando buscar essas referências... é uma coisa que complica, que complicou muito na hora de atuar. Em compensação, o bom do crescimento de ator, que acho que foi a melhor coisa que aconteceu, foi deixar de ter uma forma para fazer as coisas.

Tiago - O mais interessante aqui foi chegar só um pouco depois do início dos trabalhos, pelo que eu entendi, porque se você chega pra trabalhar com a peça pronta você pega a peça, faz uma decupagem, vê “ah, aqui vai música, aqui não vai música, aqui volta a música assim,” e o bacana aqui foi gerar material junto com os atores. Com a própria dramaturgia se gerando o material musical era gerado também. O bacana foi primeiro essa pesquisa de material junto com a formação da peça.

Isa - E qual foi essa pesquisa?

Tiago - Ah, surgem idéias durante os ensaios e essas idéias... A primeira coisa que eu aprendi nesse processo foi a não ter preconceito com nenhum tipo de idéia, isso é muito importante. A gente trabalha muito no crivo racional e acaba falando “não, essa idéia não vai funcionar, essa idéia não é boa” e uma coisa que eu aprendi é que toda idéia é a princípio muito boa, quem faz a coisa ser ruim é você. (risos) E com isso eu saí um pouco da minha produção artística pessoal pra fazer coisas que eu não to acostumado, fazer um samba, uma música que lembre teatro de revista, tudo isso é uma coisa que sai da produção que eu to acostumado, mas dentro disso consegui colocar elementos que eram meus. A coisa de eu cantar karaokê aqui... foi uma idéia que você teve, tava lá no seu apartamento sexta feira a noite, aquela barulheira (risos) e pensou “porque não isso na peça?” E eu falei “porque não?” E fui testar, busquei soluções na internet e dentre as soluções que eu propus, propus “eu canto, deixa que eu canto que eu canto!” e a princípio seria um grande absurdo.

Isa - Por quê?

Tiago - Ah, porque é um absurdo, o cara sai lá e... O material em si poderia ser um absurdo mas o jeito que ele tomou forma funcionou na estrutura toda da peça, eu acho. Pra mim foi um desafio e continua sendo e...

Isa - E como essa coisa dos elementos, dos temas, como é isso?

Tiago - No começo do processo eu assisti aos ensaios e comecei a pensar que material podia usar ali e esperei que a peça me sugerisse materiais, energias cores, que viessem da própria peça, pra não ser uma sobre-camada. Eu não queria uma sobre-camada que você dissesse “ah, isso é trilha, isso é peça” , não sobrepor as duas coisas,

eu tinha a idéia de fazer com que as duas coisas fossem juntas. Alguns ensaios assistindo e eu vislumbrei este canto... Lembro principalmente do Bruno, que balbuciava, cantarolava alguma coisa. Não sei até que ponto aquilo era intencional, até que ponto estava lá só pra ajudar um pensamento de ator dele, não sei bem.

Rodrigo - Eu até sei o que é, eram aqueles *short cuts* que vocês faziam, lembram? Que tinha a coisa da pichação.

Tiago - Eu não vi isso.

Laíza - Não, não era.

Fernanda - Ele chegou depois.

Isa - Você lembra disso?

Bruno - Acho que não.

Tiago - Mas era algo do tipo “estou esperando alguma coisa acontecer”. E com isso eu vislumbrei usar esse material na peça toda. Fui pra casa e improvisei, sei lá, uma hora, com vários temas. Eu queria que fosse um pouco essa coisa épica militar, mas ao mesmo tempo tivesse esse despojamento cotidiano. E eu fui gerando material, em algum momento eu deparei com o material que me agradou, trabalhei esse material, trouxe, e a partir do momento que esse material se firmou na peça eu comecei a desenvolver os materiais pegando tipo a morfologia desses materiais. Então eu comecei a fazer variações melódicas, variações harmônicas, variações timbrísticas... Ou mesmo quando surgiu a idéia do *prelude*, como eu faço essa musica ter a mesma cor, a mesma energia do resto do material, pra não ter um descolamento? Então foi tudo uma derivação desse primeiro material improvisado em casa.

Isa - Como é que é pra vocês trazer, o Breno já falou, trazer coisas do mundo aqui pro palco? Ou ainda ta... Do mundo que eu digo é da vida... tá! Porque a gente tem trabalhado de um jeito muito fechado, isolado de uma certa maneira.

Breno - Eu acho que quando você vai construindo uma cena você vai trazendo coisas do mundo.

Isa - Com certeza...

Breno - Então acho que na construção das cenas, das movimentações, sempre pensamos espacialmente. E pro público poder entender a narração que você tá fazendo você acaba construindo alguma coisa no espaço que vem de alguma idéia sua do mundo... não sei, acho que indiretamente sempre está.

Isa - Mas tem um outro lado dessa peça que ela requer um discurso mais direto com o mundo que te envolve. Não é pra falar Paulo Maluf no lugar de Cléon, mas o tempo todo o texto menciona as pessoas públicas e suas ações. O fato de julgar, o julgamento, vem de uma situação que existia lá e é impossível de adaptar aqui, porque não existe. Existiam aqueles juízes que eram do jeito descrito por Aristófanes. E ele fez um barulhão encima disso, né? Mas de qualquer maneira... Quando eu li a peça, primeiramente me chamou a atenção o fato de que Ficlocléon julgava o roubo de um queijo dentro da casa dele, o acusado ser um cachorro, o júri ser constituído de talheres e por aí vai... relendo mais vezes eu pensei: “nossa, mas isso aqui é o Brasil...!” Essa peça é o Brasil. Você lê alguns textos e... *As Rãs* acho que não, *As Rãs* também se passava no Brasil mas eram outras preocupações, *As Rãs* fala de temas transcendentais, da função do poeta na sociedade... tem outro tipo de discurso. Mas esse aqui tá lidando com nossa própria miudeza que é também a dos outros; com o espelho que faz a gente encarar os nossos pequenos poderes, a nossa dupla imagem de explorador e explorado, de vilão e vítima, de corrompido e corruptor, no dia-a-dia. Nada mais eficiente do que o recesso do lar para conter tudo isso o tempo todo... O julgamento doméstico desloca o espaço do debate público para o monólogo sem destinatário do recesso privado.

Rodrigo - Acho que tem algumas coisas com relação à isso. Uma é isso que o tema da peça fala sobre justiça, corrupção, discursos vazios, quer dizer, não fala sobre, mas tem esses discursos vazios, essa coisa do jeitinho “é, então tá, julga aqui ó, come um negocinho”.

Isa - É, e o poder... e as viradas, sempre tá virando né? De, de casaca, essas viradas de casaca.

Rodrigo - Então não tem como não ser político e não tocar em feridas da sociedade porque ta aqui independe da gente, mesmo que a gente não quisesse.

Isa - Eu não sei se é político, mas fala da gente. E o jeito de falar isso é um jeito muito direto, de dupla caipira que improvisava uns comentários políticos, eu me lembro do Tônico e Tinoco... Tudo com coisas muito concretas.

Rodrigo - O modo como a gente concretiza isso em ação é de alguma maneira o modo como a gente enxerga essas coisas e eu acho que a gente não domina essas metáforas. É quase apesar de nós. O nosso pensamento com relação a essas coisas ta aqui, na cena. E isso como em qualquer outra peça, que é o que eu acho maravilhoso do que a gente faz, não do que a gente ta fazendo, mas do teatro, enfim, é uma metáfora de nós mesmos, como no palhaço, que o palhaço de cada um é uma projeção, cada um tem seu palhaço. Quando você analisa seu palhaço, vai perceber o quanto você está projetado ali naquele ser; e aqui é a mesma coisa. Agora, a gente começa a falar “nossa, olha só as características de cada um, olha só porque o Breno faz aquela parte e não o Bruno, porque a Laíza faz o velho diferente da Fernanda, porque eu faço isso...” e você começa a ver o seu jeito em cena. Mas isso é uma coisa direta, né, outra coisa é a dificuldade de se aproximar dessa fala direta, Então você pega os discursos dos senadores, como a gente fez ontem, e seleciona as partes que quer que sejam ouvidas na gravação. Ou eu quero na hora que estamos eu e o Bruno na frente do público, falando com ele, citar a Dilma, citar o Edmar Pereira, sabe, o que diretamente eu quero falar pro público sobre o que ta acontecendo? O que diretamente eu quero falar sobre os políticos ou qual é minha opinião sobre o senado e como que eu quero falar isso diretamente? E eu não sei. Eu não sei.

Isa - É porque isso teria de ser realmente improvisado... Acho que poderia funcionar efetivamente se de algum modo esses assuntos indignasse realmente vocês, lhes dissessem respeito. Pra mim é como se esses nomes de políticos desencadeassem o pensamento genérico sobre políticos, sabe? Não vale a pena se deter nas individualidades deles porque todo o dia a gente ta ouvindo isso; são os mecanismos que contam, parece que são sempre as mesmas histórias, os mesmos castelos, os mesmos netos, filhos, apadrinhados, e assim vai...

Rodrigo - É, eu ia chegar nisso.

Isa - Até a atualização disso é tudo igual.

Laíza - Só muda o nome.

Isa - Só muda o nome! Por isso que eu falei do Sarney, “ah, não tem graça o Sarney. O Edimar é mais engraçado, porque ele tem um castelo” (risos) Aquilo vira um descarte sabe, até a própria corrupção. A denúncia, ela é vazia, não é efetiva. Eu acho que essa é que é a ambigüidade da peça. Mas isso não quer dizer que você não vai encher o saco, sabe, do público, de si mesmo.

Rodrigo - É então, e daí essas coisas de tudo o que já passou pela nossa cabeça até hoje. Porque daí a gente já pensou “ah então tá, vamos atualizar! A cada semana que a gente apresentar a peça, a gente entra no noticiário, vê quais são os nomes e faz.” Isso é uma coisa. Outra coisa que é uma coisa que tinha surgido lá atrás e que ainda acaba sobrando uns resquícios é a coisa do Paulo Hermano. A gente tinha criado essa figura ficcional que não existe no texto e nem na realidade que catalisasse esse pensamento sobre políticos. Então quando a gente fosse falar de políticos usaríamos essa figura que é o Paulo Hermano e aí tá a nossa crítica.

Fernanda - São todos iguais né?

Isa - São todos iguais.

Rodrigo - Ou, ou, ou. E é isso que eu não sei e que talvez a gente não saiba ainda e que eu acho que a gente tenha que saber, como formalmente a gente consegue transpor esse pensamento da crítica direta? O que a gente vai fazer, vai falar do político? O que é que a gente vai fazer? A gente vai falar do político, o mesmo toda semana? Vai falar pra sempre do Edimar Pereira?

Breno - Moreira!

Fernanda - Acho que talvez seja tão despretensioso quanto o resto da peça. Eu também já parei pra pensar nisto, mas também não faz sentido nenhum colocar no meio da peça uma crítica firme, falar sobre o senado...

Isa - Não!

Fernanda - No meio de tudo isto que está acontecendo, você pega e joga e... Sabe? Talvez a gente não queira falar muito disto mesmo e é pra vocês só ouvirem e depois lembrarem um pouco... Eu acho que é assim, é tão despretensioso quanto o resto. Tanto é que quando, quando... Na primeira vez que se falou de colocar esses nomes, eu falei: “hummm...” Porque sempre quando fala diretamente assim tende a ficar ruim, é difícil...

Rodrigo - Panfletário.

Fernanda - É né? Você fala: “hummm...” Mas se é naquele momento da peça só, faz todo o sentido ser só uma pincelada.

Isa - Anh... Acho legal isso que você está falando. Agora me ocorreu que o Paulo Hermano pode ser o Sir... Sabe? Falar Paulo Hermano e falar lá do castelo, por exemplo, em vez de pôr o nome... Falar do Paulo Hermano e falar da neta...

Breno - Do neto

Isa - Do neto, sei lá, do filho, da neta que arranjou um emprego pro namorado... Daí pode ficar interessante, em vez de pegar o nome...

Breno - Você pega a situação, os políticos...

Isa - É pega a situação, acho que pode ser mais interessante, daí o Paulo Hermano fica. Inclusive acho que vocês vão descobrir muito com o público...

Breno - É, mas sabe quando você vê os filmes dos Irmãos Marx, aquelas coisas bobas que eles fazem... Eu lembro duma cena em que eles estão no trem e aí eles precisam fugir e começa a acabar a lenha; daí eles começam a meter o machado no trem pra arrancar tábuas de madeira e jogar na fornalha pro trem andar. Então só fica a carcaça...

Isa - Eles destroem o trem...

Breno - Eles destroem o próprio trem no trem... É uma coisa que é até engraçada, mas é mais do que engraçada, é um negócio que você fala: “Mas...” É um negócio tão maluco, é tão grande... Daí eu acho que assim, essa coisa dos políticos eu penso que nem a Fernanda, que interessa menos a coisa em si, o que interessa mais é a piada. Você dá a piada, a pessoa dá risada e tal e não sei depois a pessoa fica com esse negócio na orelha, não sei se ela continua pensando nisso... O fato de não se enfatizar ... Acho que dá mais sentido pra esse discurso político.

Isa – É, acho que as situações repetidas e as histórias, que são sempre as mesmas, podem ter mais interesse do que esses políticos, os personagens dessas histórias... Como tudo é muito caricatural da parte deles então é só ficar descrevendo as situações, o que eles fazem, suas ações... E o nome, põe um nome fixo né? Acho que a gente acha uma solução, a Paula Hermana sabe? Em vez de ser Dilma...

Bruno - Um negócio que eu tenho pensado é que aos poucos a gente vai confiando um pouco na estrutura, desenganando um pouco dessa coisa de dar pra entender ou não dar pra entender... É... Eu tava pensando *As Vespas* parece muito como uma piada, uma piada mesmo. Porque eu tava reparando que quando uma pessoa conta uma piada... Em geral piada é um negócio que começa já absurdo... Ela parte de uns princípios...

Rodrigo - Ah ...sei lá, o tomate falou pro pepino...

Bruno - É... Ou então assim: tinha um árabe, um judeu, um argentino e eles tão indo pro inferno...

Rodrigo - No avião...

Bruno - É no avião, daí já começa... Já tá absurdo ele já parte... Ele parte dum outra lógica eu acho, que é o que acontece um pouco aqui assim. Você já parte dum outro patamar, o que vai interessar vai ser o...

Isa - O que acontece.

Bruno - É o que acontece, a graça que gera a confusão, a partir deste absurdo.

Laíza - Como conta.

Bruno - É...

Isa- Como conta...

Laíza- Mas isso que você falou do tribunal...

Isa- Hummm...

Laíza- Quando você perguntou pela primeira vez, eu também: “nossa e agora né?” Daí eu comecei a pensar como... eu tentei me aproximar dessa cena. Eu lembro que antes de ter esta plataforma ainda, quando a gente fazia num espaço grande usávamos um biombo, eu não conhecia juiz, vocabulário de juiz, o comportamento dele... E aí eu fui procurar uns filmes pra ver como podia ser. E aí eu assisti os filmes e tal, não me acrescentou em nada (risos), não sei, nada que

eu vi... Eu gosto muito de fazer o passadão, acho muito legal e aí eu comecei a pensar, no que você falou das coisas da vida: “Nossa, é muito isso.” Porque minha mãe ela fez direito, ela acabou de se formar em direito e meu pai tem uma empresa e aí, tipo, a minha vida inteira eu fui acompanhando casos que meus pais enfrentavam na justiça, sabe? Processos, que os peões colocavam eles... processavam eles, sabe? Então eu fui, fui ganhando uma raiva de advogado de justiça... Como se nada funcionasse... E aí, aí eu fui pensando: “Nossa acho que é isso que eu gosto tanto!” Que ele tira tanto sarro disto desta coisa de justiça... Da justiça dentro de casa, vou julgar um cachorro... Que eu acho disso sabe? Que eu não acredito muito nessa parte da justiça e nesses advogados e acho que isso que me liga, e eu mostro de um jeito de falar, um jeito que o Rô tem de falar sobre político e política... Eu lembro que quando li a peça, eu tinha achado sensacional essa parte do tribunal, e aí acho que tem muito a ver com isso da minha família, do caminho que a gente percorre.

Isa - Sei...

Rodrigo - Acho que esta coisa que o Bruno falou da piada, né? Também tem muito a ver com as esquetes de palhaço também... Aquela fala do Bruno que está peça podia ser incrível ou ser uma merda, acho que ainda pode. E a cada apresentação ela pode, porque acho que ela depende muito, quer dizer qualquer peça é isso, óbvio, mas especificamente, ela depende muito de como a gente vai fazer aquilo, sabe? O legal dessa peça é quando a gente conseguir, nós, os atores, que somos um pouco aqueles comediantes ali, quando a gente conseguir se colar a essa figura de uma maneira que a gente se divirta fazendo esta sátira e quando a gente fale, sei lá, do Hermano Paulo a gente realmente tire um sarro e ache graça. Que tenha esse jogo cômico...

Isa - E a...

Rodrigo - Porque quando isso acontece, quer dizer, pelo menos quando eu me sinto assim é que eu sinto que brilha sabe? Eu sinto que ela funciona.

Isa - E o virtuosismo do comediante? Como é pra vocês? O que é isso? Como é isso aqui no palco? Como é que se traduz? Se é que isso diz alguma coisa pra vocês.

Breno - Eu acho que ele pode trazer mais anarquia, né? O virtuosismo. Porque muitas vezes ele não tem nada a ver e o cara vai lá e faz, só para mostrar

o virtuosismo, quando você pega outros comediantes... Agora como a gente consegue colocar isso em cena...

Isa - Ué, vocês já estão...

Breno - Mas acho que dá pra colocar mais ainda.

Isa - Tipo o que?

Breno - Acho que... Não sei, não sei...

Isa - O que seria esse virtuosismo?.

Breno - Acho que tem que ser uma qualidade específica, algo que você saiba fazer de diferente, né?

Isa - Ah tá, uma coisa de habilidade. O virtuosismo então seria habilidade de realizar...

Breno - Quando eu penso em virtuosismo eu penso nisso. É... Também nisso né? Na realização de alguma coisa... Sei lá, alguma coisa... Ah, por exemplo, a mulher do Chacovacci. Quando ela fez aquele negócio, o número dela sabe? Aquilo era um virtuosismo, sei lá...

Rodrigo - Era uma esquete que ela ia equilibrando um monte de coisa. Ela equilibrava muita coisa, não era?

Bruno - Ela ficava...

Laíza - De ponta cabeça...

Fernanda - De ponta cabeça, acendeu, colocou um bolinho assim, acendeu a vela, era só pra mostrar ela de ponta cabeça.

Bruno - Era um absurdo! Ela fazia um negócio que não tinha o menor sentido assim..

Rodrigo - E quando acabava ela estava de ponta cabeça girando uns negócios, com um bolo equilibrado na bunda, e uma colher com um negócio...

Isa - Mas é diferente eu acho...

Rodrigo - Eu também acho.

Isa - Aqui é o oposto. Lá é uma coisa que começa com uma brincadeira pra mostrar... Aqui não, aqui o virtuosismo é pra fazer a ação, é como se não tivesse virtuosismo...

Rodrigo - Ser engraçado, eu acho muito difícil, eu particularmente tenho muita dificuldade com isso de acreditar sabe, de fazer uma piada acreditando e saber que você está sendo engraçado. E se você não for...

Isa - Mas será que não tem outros ingredientes, não existe uma técnica, uma *techné* pra fazer acontecer isso? Como é que vocês se relacionam, se situam em relação à técnica, a técnica pessoal...

Laíza - Acho que está muito no tempo de fazer as coisas...

Isa - Tempo... a ver com tempo, com ritmo?

Laíza - Tempo da piada...

Fernanda - É e acho que tem muito mais a ver com este contexto maior, do que quando você tenta ser engraçado por você mesmo. Que eu tava comentando estes dias, quando você pega estas comédias assim, estes comediantes... Como que é muito engraçado porque o texto é muito engraçado, as coisas que eles falam são engraçadas e aqui com essa dificuldade do grego, de traduzir, de frases complexas é mais difícil, é bem mais difícil fazer isso ficar engraçado. Então eu acho que está muito mais nesse contexto maior, de como isso se desenha no espaço, da ação, do tempo, do que você por você.

Isa - Bom, mas isso... De qualquer maneira também você... Eu acho que tem uma coisa do jogo muito forte aí, que é a relação... Vocês sempre estão em relação com alguma coisa ou com alguém, né? Com o conjunto ou com um objeto...

Rodrigo - É e essa relação que revela tanto a fábula, tanto a metáfora quanto a graça.

Isa - E a técnica eu acho...

Rodrigo - Então eu acho que a técnica é justamente... É isso assim, você começa a perceber...

Isa - Porque não é fácil vocês ficarem naquele espacinho tão pequenininho...

Rodrigo - Você começa a perceber que você tem alguns materiais assim, você fala: "Ah, eu posso pegar e falar essa palavra com uma voz mais grossa", a gente faz assim às vezes, sei lá, você muda o timbre, o timbre? Quando você faz uma voz diferente?... (risos) Você muda o timbre da voz e aquilo, naquele momento é engraçado, não que mudar o timbre da voz é engraçado, mas você percebe que naquele contexto se você muda o timbre é engraçado. Ou então você fala: "Agora é a hora que eu paro e fico parado", não é que isso é engraçado absolutamente, mas a técnica te permite entender que naquela dinâmica, se você

quebra e pára e fica parado, é muito engraçado. Então você tem mesmo materiais e você compõe mesmo. Você fala, sei lá: “Agora eu tenho que dar uma corridinha”, ou: “Agora eu tenho que parar, dar um pulo e sair andando”, sabe? E aí eu tava falando esses dias que conseguir brincar com isso tudo e nesse virtuosismo, cada um no seu virtuosismo, de fazer a coisa ficar engraçada e fluída, é... É o que falta assim na minha opinião.

Bruno - Eu estou lembrando de uma coisa que eu acho que pode ajudar muito a gente que é tentar... Eu acho que já está acontecendo isso, mas acho que pode ir sempre mais a fundo e pode ficar muito mais interessante. Por exemplo, o legal é que quando as pessoas assistirem à peça elas não virem um pastiche de ator, vê um monte de ator, tipo ator de malha preta que é tudo igual, você não consegue entender direito...

Rodrigo - Que pode trocar os papéis né?

Bruno - Você pode fazer o que for que a platéia nem vai perceber, vai dar na mesma, a mulher e o homem vai ser a mesma coisa. É legal ter uma, e acho que já está apontado isso, de ter um...

Laíza - Uma identificação.

Bruno - Uma identificação, isso! Por exemplo, quando entrar a Laíza...

Isa - É a Laíza!

Bruno - É a Laíza, as pessoas sabem que dentro daquela peça a Laíza tem um... um padrão de comportamento. É que não é tão esquemático assim, mas ela tem um padrão de comportamento, o Breno tem um padrão de comportamento. Por exemplo, já está apontado isso, o Breno por exemplo, está sempre sobrando, então ele tem um padrão de comportamento, tanto que uma hora você entra sozinho e fala: “Ah, o palco é meu e não sei o que”. E por aí vai, e daí a gente tem, não sei como, mas a gente tem que perceber o que é que a gente faz, o que é que a gente faz individualmente, por que daí você articula... Daí acho que tem a ver com isso do comediante, do que é o comediante. Porque acho que além de tudo, além de articular os elementos e conseguir jogar com todas as coisas, ele comenta o que faz, mesmo sem falar. Não é que a presença dele basta, mas ele consegue fazer o que ele veio fazer, por conta da figura dele, por conta do padrão de comportamento dele. Porque, por exemplo, eu estava pensando no Jerry Lewis, que tudo bem, normalmente ele faz um cara meio atrapalhado e isso já dá uma

ajuda para ele ser engraçado, ele vai no lugar e se atrapalha tal... Ele faz muito bem feito, mas por exemplo tem uma coisa que é muito própria dele... O Chaplin também faz um atrapalhado, o Peter Sellers também faz um atrapalhado, o Harpo Marx faz um atrapalhado, tem um monte de atrapalhado aí... Só que cada um tem uma coisa muito específica, que nem, por exemplo o Jerry Lewis tem aquela coisa que ele faz, que ele olha pra câmera e ele fica com o olho vesgo, ele faz uma careta, que ele sempre faz aquilo, é um recurso que ele tem na manga dele e ele usa. E particularmente esse recurso eu acho muito interessante porque é uma coisa... É muito artificial, é muito artificial e passa! E você fala: "Olha que coisa interessante!" É tão absurdo aquele vesgo que ele faz que passa batido e aquilo vira uma característica daquele comediante, acho que é um pouco neste sentido que falta a gente agir.

Isa - Não sei, eu acho... Sabe o que eu acho? Que isso é uma coisa... Que eu acho, que você não deve ir com tanta sede ao pote. Sabe por que? Porque quem vai te dar mais... Fazer você saber mais disso, do jeito mais suave, é o público. É fazer os espetáculos e durante a feitura dos espetáculos você vai descobrindo um espaço que é teu. Porque senão você se projeta numa figura, se auto-projeta sabe? Você fica cheio de... Fica muito armado, dentro daquela imagem que você auto-projetou, quando na verdade é muito melhor você deixar sua alma livre, seu coração livre pra jogar, pra brincar com o público, tá? É um jogo muito delicado sempre. Porque você anarquiza, mas você não perde o eixo, você está fazendo uma coisa, mas não pode perder o ritmo da história, da relação, da situação... E a cena vai te levando. Então acho que é legal você estar ligado nisso. O espetáculo, acho, vai te dar muito mais respostas com público.

Rodrigo - Você diz que não é muito legal se projetar numa figura, acho que isso é o que acontece, no final você acaba se projetando numa figura, mas é que essa projeção não é mental, não é que você pensa... No final, você nem está pensando nisso, mas na hora que você vai assistir você reconhece uma figura.

Isa - É, mas você funciona maravilhosamente bem quando você não projeta nada.

Rodrigo - É então, isso que eu ia falar, não mentalmente...

Isa - Porque você tem uma tendência, por exemplo, mas quando você não tenta... Quando você se limpa e está dentro, inteiro, é ótimo. Então deixa, deixa

rolar. Com o tempo você vai saber mais. Acho que é o tempo sabe... E você está bem, você tem um senso de ritmo, mas às vezes você se fecha. Se ficar mais aberto a outras possibilidades que o instante oferece... isso funciona. Acho que a gente é mais múltiplo, mais vazado por muitas personas sabe? E claro que somos também limitados, mas o que nós somos deixa os outros... Você entra em contato com o outro, não se fecha tanto em si mesmo... Porque esses comediantes que vocês mencionaram trabalham com a imagem, a imagem do filme; e eu acho que a diferença no teatro, por incrível que pareça, vou falar uma coisa... Não é a imagem, é o momento do jogo. É muito mais aberto! O filme deixa você registrado, você é daquele jeito.

Bruno - Agora...

Bruno - Mas eu acho que não é uma projeção, mas é estar... A Grácia falava muito disso durante a montagem do *Manifesto*, de trabalhar com o que você tem, mesmo. Eu sempre falava com ela porque eu sou muito pouco alongado, eu tenho uma corcunda séria e tal e não sei o que... E a Grácia sempre falava isso, você trabalha com o corpo que você tem, você não trabalho com outro corpo...

Isa - De outro...

Rodrigo - Ideal...

Bruno - Genérico, ideal, de dançarino, então você... Aliás, só abrindo um parêntesis, na montagem, eu achei que foi muito bom... Ter feito a montagem da graduação (o espetáculo *Manifesto*) nesse sentido pessoal de trabalhar com o que eu tinha, de não... E nesse sentido estar aberto para o que acontece... Mas, retomando, o Fernando Neves falava muito isso no curso do circo-teatro... falava assim... do temperamento de cada um, tem um do temperamento de cada pessoa e tal... O que não impede, de, por exemplo, ele falava, uma pessoa que tem um caráter de ingênua fazer uma vilão, pode ser muito legal ela com toda aquela delicadeza de ingênua fazer um vilão, pode ficar muito interessante e tudo o mais. Mas é no sentido de ela...

Isa - Saber

Bruno - Saber, ter consciência de que você é aquilo, de que você é uma coisa única e... É que eu estou pensando, tem muitas soluções aqui nas *Vespas* que são soluções que não servem para a gente ou são soluções que alguém te sugere e você não consegue executar aquela solução...

Isa - Por exemplo? Vai falando...

Bruno - Estou pensando... É que é estranho, mas é impossível de você executar aquela sugestão daquele jeito...

Rodrigo - Daquele jeito...

Bruno - Porque você não consegue pensar daquele jeito, pensar em ação, em jogo. E é muito curioso isso, agora eu estou tentando lembrar algum momento...

Isa - Tá, tudo bem, deixa só eu interromper, eu vou só colocar um pouco mais de pimenta na discussão porque isso é uma coisa de ator também. Tem a ver com ator e não só com a especificidade da montagem das *Vespas*. Eu acho que, e tem depoimento de cineastas, o Ozo, um cineasta japonês, fazia isso muito. Às vezes você dá para o ator uma coisa que ele diz: "Eu não entendi", não importa, eu não estou nem aí que você não entendeu, faz, faz e acabou e fim de papo. E daí se o ator for inteligente ele faz, mesmo sem entender nada, e uma hora acontece. Por exemplo, se você pega umas peças clássicas, aquilo na embocadura não cai bem, sabe? Aqueles textos maravilhosos, grandiosos e não...

Rodrigo - Na hora em que você vai falar...

Isa - Nada, nada acontece. E daí o ator vai procurar entender e não é que não deva entender. Vocês escarafuncharam mais até do que eu para entender o que eram, o que significavam certas falas, certos discursos, por que tal personagem tinha determinado comportamento na Grécia antiga. Mas às vezes você diz assim: "Faz só este texto", ou: "Faz esta ação que não tem nada a ver com o texto e fala assim." E dá certo. Por que às vezes a ação pretensamente coerente com a fala não é a ação mais indicada, pro ator.

Rodrigo - Pro ator né?

Isa - Pro ator, eu tô falando do ator mesmo... Às vezes é uma ação incoerente, às vezes é importante pro ator se colocar numa situação incômoda, sabe? Não tem a ver muito com o que você está falando e tem a ver, sabe? Eu acho que as situações de atuação são infinitas pra todo mundo...

Bruno - Depende do...

Isa - Eu não sei se a personalidade do ator... Ela não se fecha para nada. Você vai fazer do seu jeito, ou então você vai fazer e sempre vai ficar desconfortável para você e de repente fica ótimo. Nesse desconforto, um

desconforto real mesmo, alguma coisa acontece, depois na cena aquilo acontece e dá certo, não sei, e aí fica...

Bruno - É, isso é, porque por exemplo aqui no processo... Eu estou pensando porque eu faço praticamente a mesma coisa a peça inteira, quer dizer, eu não fico trocando de personagem. E é um parto desde que começou isso pra mim, até agora é um parto, não sei o que eu faço... (risos) E acho que vai ser assim durante um bom tempo. E assim é legal por que tem umas coisas que é assim mesmo, tem uma indicação de fora daí você faz e fala: "Anh..." Porque assim, senão você fica na coisa que é o seu limite, então você vai fazer sempre as mesmas coisas, assim: Você não pensa em fazer alguma outra coisa, mas daí alguém fala e você fala: "Pô, dá certo!" Que você fala assim: "É meio por aqui que eu tenho que ir" e daí você não consegue estender isso para as outras ações. Daí as vezes acontece isso, você está fazendo um negócio e está vendo que daquele seu jeito não dá certo, daí alguém dá uma sugestão e você faz meio que pra agradar a pessoa porque você vê que meio que só piorou (risos), que não está dando certo e... Eu nem sei mais porque eu estou falando isso, já perdi o fio da meada...

Isa - Mas o que? Fala uma cena, algum momento...

Bruno - É que eu estou tentando lembrar, pra não ficar meio genérico aqui... Se vocês puderem ajudar...

Rodrigo - Não sei, enquanto você está lembrando... Uma coisa que eu penso muito e que talvez não seja essa a palavra, mas é como eu tenho conseguido pensar ultimamente... Essa coisa do se divertir. Porque quando rola é quando você está... E não é "à vontade" de não se sentir desconfortável. Mas é que assim, você vai lá e faz a coisa de um jeito, daí a diretora chega e fala: "Não, faz isso aqui." E aí é isso que o Bruno falou: "Não vou, não vai funcionar isso." Daí você vai e faz porque ela mandou, daí fica bom e é aquilo lá. Aí você vai fazendo o que ela mandou, aquela ação e aos poucos aquilo vai fazendo sentido pra você... E eu acho que o ápice disso... Aquela ação só vai fazer sentido verdadeiramente, como a diretora tinha mandado, quando você conseguir se divertir com aquilo. E eu sei que não é diversão, diversão não é o essencial, você pode se divertir e ficar uma merda também...

Isa - Dá pra entender o que você está falando...

Rodrigo - É que é uma coisa que... Não sei falar o que é, mas quando você faz você sabe!

Bruno - Acho que foi que nem no dia que a gente estava treinando claque, que a gente ficou um tempão treinando claque, os tapas e estava muito gostoso porque como a gente não sabe fazer, a gente estava aprendendo a fazer fazendo.

Rodrigo - Experimentando.

Bruno - E daí eu lembro que naquele dia todas as sequências que a gente passou, as sequências da briga das vespas, ficaram muito boas, porque tava muito...

Isa - Vivo.

Bruno - Tava muito quente. Tinha essa coisa da diversão, de você querer fazer com que a pessoa que está assistindo tenha a sensação que eu dei um soco na outra, que é uma coisa muito forte e tal. Agora, o que eu acho no sentido da atuação das *Vespas*, pelo menos pessoalmente, é que é um passo maior que a perna. Eu tô fazendo uma coisa que é um negócio que eu não consigo fazer ainda. É um negócio que alargou meu repertório, ampliou meu limite, mas ainda onde eu tenho que chegar tá bem mais frente, eu não consigo...

Isa - É porque já tá na hora de ir pro público...

Bruno - Eu sinto que eu fico muito aquém do que seria o bom. E eu não sei por quê. Eu já perdi completamente os parâmetros de saber onde está o problema. Talvez apresentando mesmo...

Isa - É, acho que tem que apresentar, apresentar, depois conversar de novo

Breno - Ensaiai de novo.

Bruno - É, acho que tem que apresentar, acho que tá que nem no momento dos palhaços sabe, apresentar pra entender melhor cada momento. Porque com a reação do público acho que você consegue entender melhor também o que você tá fazendo, você presta mais atenção no que você tá fazendo. E fazendo só aqui pra gente parece que a gente não tá conseguindo mais olhar o que estamos fazendo, tá muito mecânico. A gente procura soluções mas não...

Tiago - Tem que ser quase um otimismo... Tudo vai bem no melhor dos mundos. É sempre a melhor opção.

Rodrigo - É, eu acho que assim, se eu pensar analiticamente na peça, eu diria que além dessas coisas tem que arrumar o final, mesmo ver como é que vai ser, porque ele não tá,..

Isa - É o que não tá que é bárbaro.

Rodrigo - É, bom, é.....

Isa - Eu acho! É maravilhoso..

Rodrigo - É bom, a diretora falou tá falado então! E a parte das pastas que a gente não tá fazendo nada.

Isa - As pastas, bom as pastas, é aí que eu acho que entra a técnica.

Rodrigo - É, eu acho que é uma coisa bem técnica.

Isa - As pastas a claque, é a mesma coisa, é virtuosismo.

Rodrigo - Exatamente, e acho que é isso que falta, a gente pegar e descobrir o jogo.

Isa - E é só isso!

Rodrigo - E o negócio levanta, abaixa, passa...

Isa - Sabe, esse final é ótimo! É ótimo! Só que saiu um pouco a estrutura porque vocês mudaram né, lembra? Aquela dancinha...

Bruno - É que tá mal feito, aí acho que pareceu que a gente mudou...

Tiago - Tá muito marcado...

Rodrigo - Mas é, é isso, a gente tá fazendo muito mal o final, a estrutura do final até que não me incomoda mas a gente tá fazendo muito mal. Opa! Desculpa Banca!

(risos)

Isa - Não, depois eu dou uma editada...

Rodrigo - Ah, mas o mais legal!...

3.3 REGISTROS FOTOGRÁFICOS









































































4 CONCLUSÃO

No processo de encenação procuramos relações que multiplicassem as variantes e as possibilidades da obra textual nos procedimentos cênicos, na linguagem fisicalizada dos atores, nas práticas narrativas do story telling que correm paralelas às ações do texto. São caminhos do processo que concorrem para a descentralização do texto no jogo de cena. A presença tosca dos atores, por vezes solenes e teatralizados, não chega nunca a atualizar o texto. Ainda que sigam as sugestões do texto, entre os atores/comediantes e a peça escrita existem lapsos, descompassos. Em *Vespas*, a textualidade permeia o espetáculo do começo ao fim e não é mera atualização. Isso acontece, não devido a algum recurso de efeito externo à própria ação apresentada no momento, mas devido a uma conjunção de duas esferas – texto e cena – muito distintas e potentes. Nesse processo de permanente confronto e aceitação da literatura dramática, por meio de sucessivas escolhas, pudemos verificar então o poder de uma textualidade bela e grandiosa. Os elementos da estrutura textual são mantidos nas ações da cena, porém esvaziados. A retórica da argumentação vai derivando para formas monologais sem destinatário definido; a épica coral, que originalmente parodiava a épica heróica trágica, se transforma agora em signo de extração histórica incerta. Foram muitas as elaborações que relacionam o texto ao espetáculo. Trata-se realmente de um trabalho em processo, que ainda pode receber outras derivações mais definidas. Menciono as leituras do texto que sugeriam tematizações da velhice. Como os atores da peça são muito jovens, a proposta inicial foi de experimentar alguns aspectos da velhice, como projeção do futuro dos próprios atores. A primeira improvisação pedia que cada um desenvolvesse um tema/depoimento/ato/ação: “como eu me enxergo como velho”. Na realidade somente um ator, o Bruno abordou esse tema inclusivamente na 1ª pessoa; ele já havia pensado no assunto certa vez, diante do espelho, quando se maquiava de velho para uma aula de maquiagem. Os outros atores abordavam pessoas velhas na 3ª pessoa, excluindo-se dessa condição, ou seja, relatavam os aspectos da

velhice observados em parentes ou conhecidos. Fizemos alguns laboratórios propiciando o surgimento do tema, porém a tendência ao personagem figurativo e mimético foi mais forte. Muitas caricaturas de velhos depois, os atores conseguiram apresentar figuras não paródicas e que revelavam climas de tempos suspensos. Mas as cenas eram depressivas e descaracterizavam a natureza exuberante da narrativa cênica mais identificada com o júbilo. E também tudo indicava não ser aquele o momento de se deter na elaboração do tema. Para mim esse assunto não foi descartado, foi apenas adiado. Percebo ainda nesse momento do processo cênico uma ausência autoral mais descolada do texto no que se refere ao assunto da velhice. Pela minha experiência, posso verificar que as sugestões temáticas em *Vespas* e em outras textualidades do drama da Antiguidade grega são dispositivos poderosos de situações autorais da cena, apesar e além do texto. A partir do processo de montagem de *Vespas* posso concluir a necessidade de me aprofundar cada vez mais na busca por situações cênicas mais autorais sem prescindir da presença poderosa da textualidade estudada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Milton José. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. São Paulo: Ateliê Editorial; Caminas: Editora Unicamp, 2005.

ARISTOPHANES. **Wasps**. Edição, Introdução e Comentários por Douglas M. Macdowell. New York: Clarendon Press-Oxford, 2003.

– **As Vespas; As Aves; As Rãs** – tradução, introdução e notas de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.

Jorge Zahar, 2004.

– **As Nuvens**. Tradução Maria de Fátima de Souza e Silva. São Paulo: Difel, 1967.

– **Os Cavaleiros**. Tradução Maria de Fátima de Souza e Silva. Brasília; São Paulo:UnB: Imprensa Oficial, 2000.

– **Lisístrata e As Tesmoforiantes**. Tradução de Adriane Duarte. São Paulo: Martins Fontes.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro Souza. Porto Alegre: Editora Golobo, 1966.

– **Arte da Retórica. Arte da Poética**. São Paulo: Ediouro, s/d.

– **Ética Nicomaco**. Tradução Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 1999.

– **A Política**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo. Editora Martins

Fontes 1993.

– **Linguagem e Vida**. Organização J. Ginsburg; Sívia
Fernandes; Antonio Mercado Neto.

ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1994

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo.

Hucitec/Unicamp, 1996.

BIRTINGER, Johannes. **Teatre, Theory, Postmodernism**. Bloomington and

Indianapolis. Indiana University Press, 1991.

BOWIE, A. M. **Aristophanes – Mith, Ritual and Comedy**. Cambridge:

Cambridge University Press, 1996. p 71 - 101

BURKERT, Walter. **Structure and History in Greek Mithology and Ritual**.

Berkley: University of California Press, 1982

..... – **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Lisboa:

Edição da Fundação Calouste Geelbenkian, 1993 .

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **O hino homérico a Apolo** – Introdução,

tradução comentários e notas. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CHEKOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

..... – **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DETIENNE, Marcel. **A Escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zaar. Editor, 1991.

DOODS, E. R. **The Greeks and the Irrational** Berkley: University of California Press, 1983.

DUARTE, Adriane da Silva – **O Dono da voz e a voz do dono**. A parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.

GHIRON-BISTAGNE, Paulette. **Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique**. Paris: Société d'Édition "Ses Belles Lettres", 1976.

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes,

2007.

GRAVES, Robert – **Greek Mythes**, London: Penguin Books, 1984.

GREINER, Christine – **O Corpo**. São Paulo: ANNABLUME.2006.

GRIMAL, Pierre – **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro:
Bertrand Brasil, 1997.

..... – **A Mitologia Grega**. Barcelona: Edición Paidós , 1989 .

GUINSBURG, Jacó. **Da Cena em Cena: Ensaios de Teatro**. São Paulo:
Editora Perspectiva, 2001.

HAVELOCK, Eric. **A Revolução da Escrita na Grécia e suas
conseqüências culturais**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual
Paulista; Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

_____ – **Prefácio a Platão**. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

HOMERO – **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

– **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro,
2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós – Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago
Editora, 1988

- JAEGER, Wener. **Paidéia**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.
- JOHSTONE, Keith. **Improvisation and the Theatre**. London: Eyre Methuen, 1981.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **TEXTO E JOGO**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEGRAND, Gerard. **Os Pré-Socráticos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- MALKIN, Jeanette. Memory. **Theater and Post modern Drama**. Michigan: The University of Michigan Press, 2002.
- NITZSCHE, Frederic. **A origem da tragédia**. Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- PAVIS, Patrice. **A Análise de Espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva,

2003.

----- – **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Editora
Perspectiva, 2008.

PICKARD, Arthur – **The Dramatic Festivals of Athens**. Oxford: Oxford at the
Clarendon Press, 1953.

----- – **The Theatre of Dionysus in Athens**. Oxford: Oxford at the
Clarendon Press, 1946

RÖHLL, Ruth – **O Teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Editora Perspectiva,
1997.

ROSENFELD, Anatol – **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva,
2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo:
Martins Fontes, 1996.

SHMITT, Nathalie. **Actors and Onlookers**. Evanston Illinois. Western
University Press, 1990.

TERMINI, Liborio. **Storia del comico e del riso**. Turim: Testo&Imagine, 2003.

THIERCY, Pascal. **ARISTOPHANE: FICTION ET DRAMTURGIE**. Paris:

Société d'Édition "Ses Belles Lettres", 1986.

VERNANT, Jean Pierre e NAQUETT, Pierre Vidal. **Mito e Tragédia na Grécia**

Antiga (vol.I e II). São Paulo. Editora Brasiliense, s/d.

VERNANT, Jean Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Ed. Bertrand –

Brasil, s/d

ARTIGOS

BLAU, Herbert. Ideology and Performance. In **Theatre Journal** vol.35. n
4.December.1983. 441–460 p.

..... – The Surpassing Body. In **T.D.R.** The Drama Review.
Summer,1991. 74–95 p.

COPELAND, Roger. The Presence of Mediation. In **T.D.R.** The Drama Review.
Winter,1990. 28-44 p.

CORVIN, Michel. L'esprit du lieu. In **Théâtre/Public**. Juillet-Octobre.1991.
36-52 p.

GIL, José. Paradoxical Body. In **T.D.R.** The Drama Review, Winter, 2006,
21-35 p.

LISSARRAGUE, François. Le drama satyrique ou coment jouer du mythe.

Théâtre/Public. In Juillet-Octobre.1986, 62-64 p.

SEGUIN, Louis. La Scène Satyrique. **Téâtre/Public**.Juillet-Octobre 1986.

61-82 p.

WILLIAMS, Raymond. Argument: Text and Performance. In **Drama in**

Performance. Philadelphia.Open University

Press.1991. pp 159-174.

YATES, Francis A. **The Art of Memory**. Chicago: University of Chicago Press,

1993.

ANEXOS

FICHA TÉCNICA

TEXTO: As Vespas

AUTOR: Aristofanes

DIREÇÃO: Isa Koppelman

ATORES: Bruno

Bruno

Fernanda Jannuzzielli

Laiza

Rodrigo

PRODUÇÃO: Aline Olmos

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Aline Olmos

CENÁRIO: Isadora Xavier

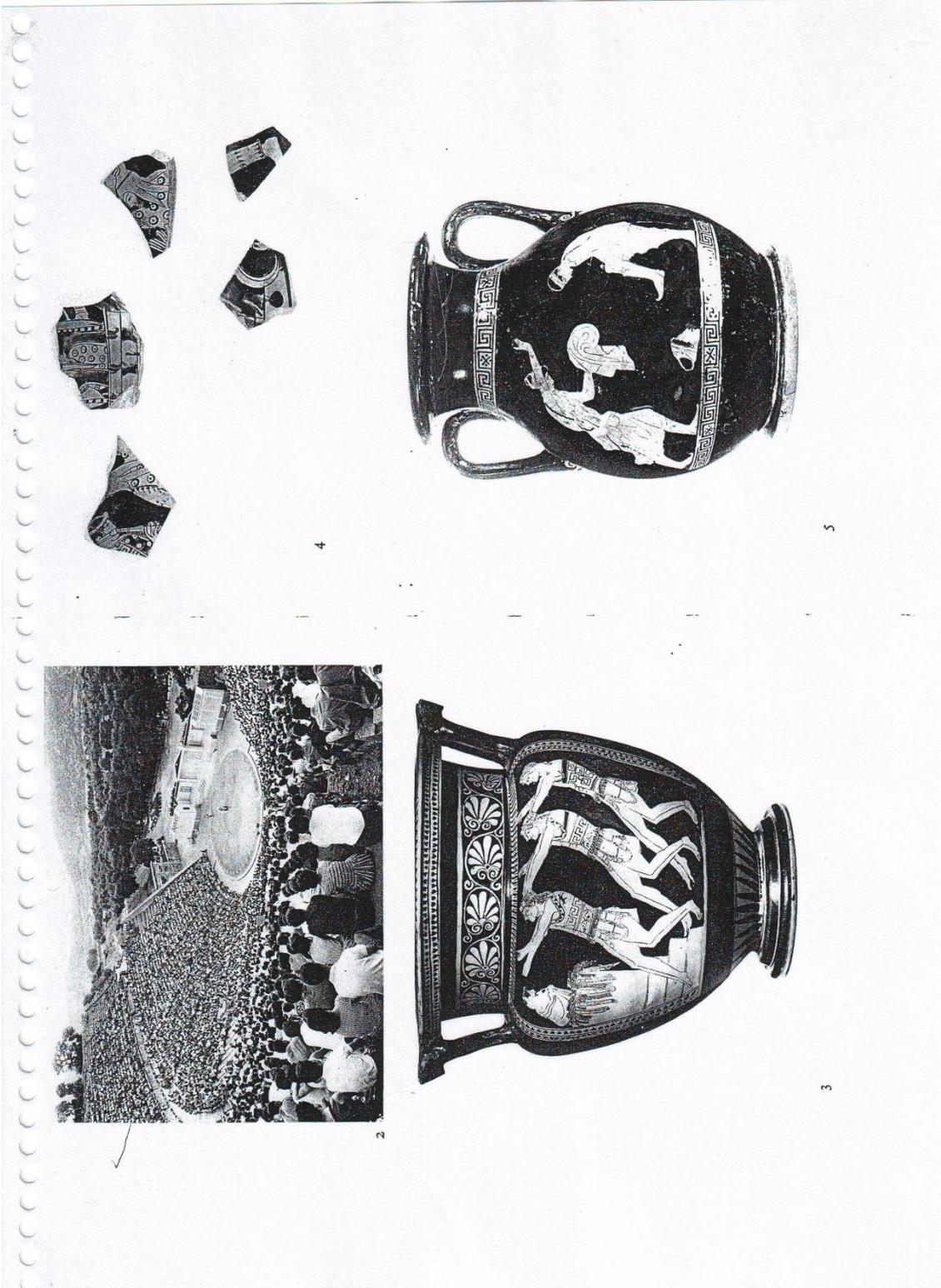
Marina Reqs

FIGURINO: Isadora Xavier

Marina Reqs

MÚSICA: Thiago

LUZ:

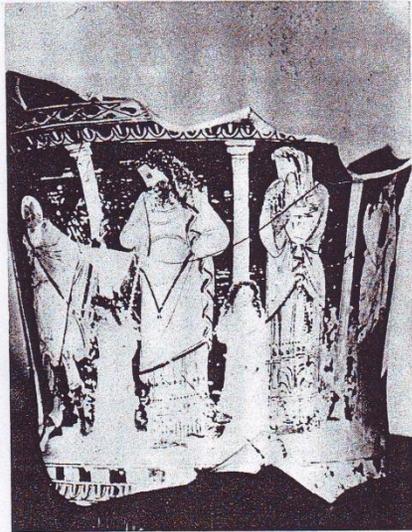


4

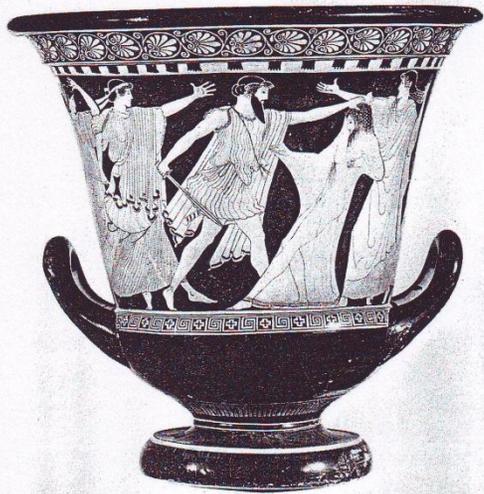
5

2

3



9



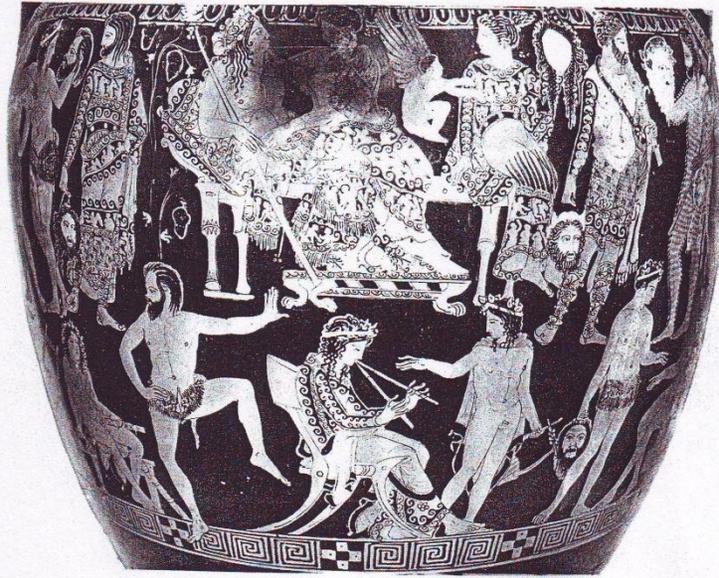
10

12



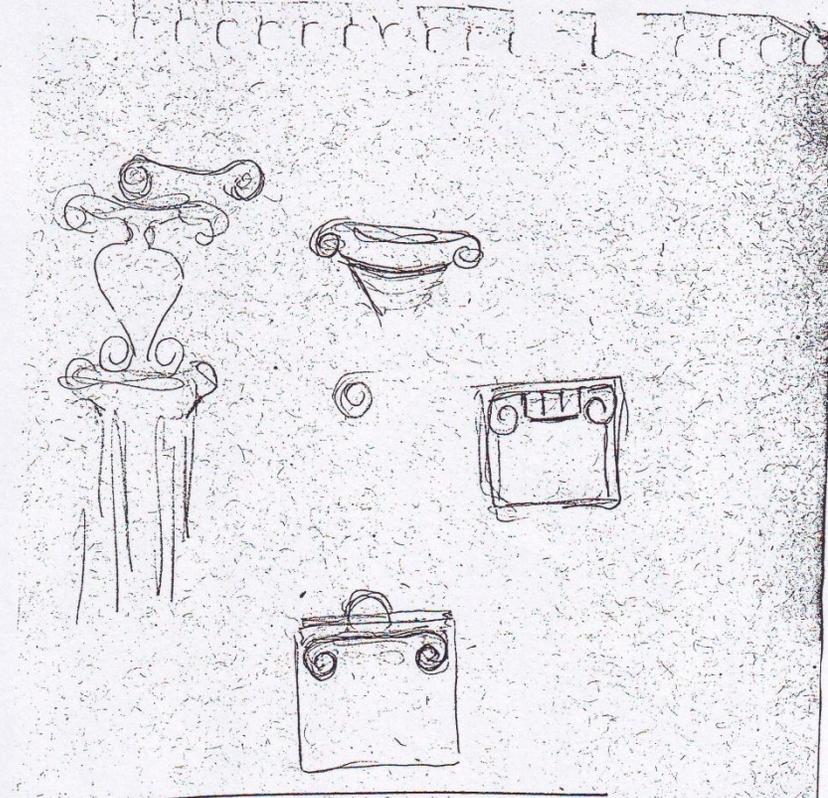
11





6





PLÁSTICOS AMAZONAS
32342730 / 32347008 / 32321559 / 32312542
~~adhesivo de vinil.~~

Sadone



PISO COZINHA

FÓRMICA

QUETIJO - HELO - poliuretano

— PEDAÇOS YESO / bandinha / vaso / tubo

— SACOLAS /

— GRANDE REFORÇADA /

— CÓPIAS

— MÁSCARAS

— ESTANDARTE

— ENBOCRACHAR FOGÃO / FÓRMICA BCA

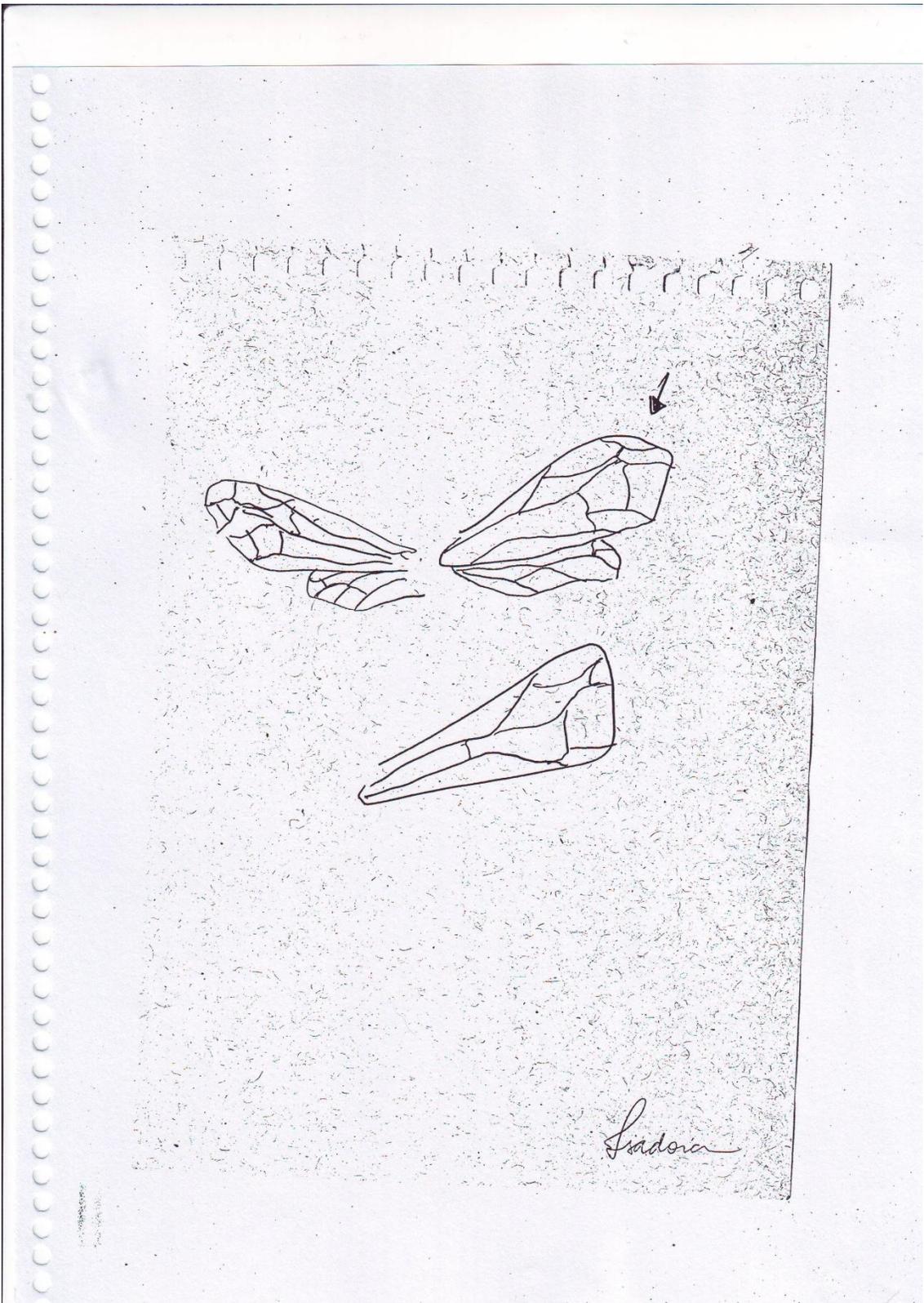
— LENTILHA

— CADEIRAS

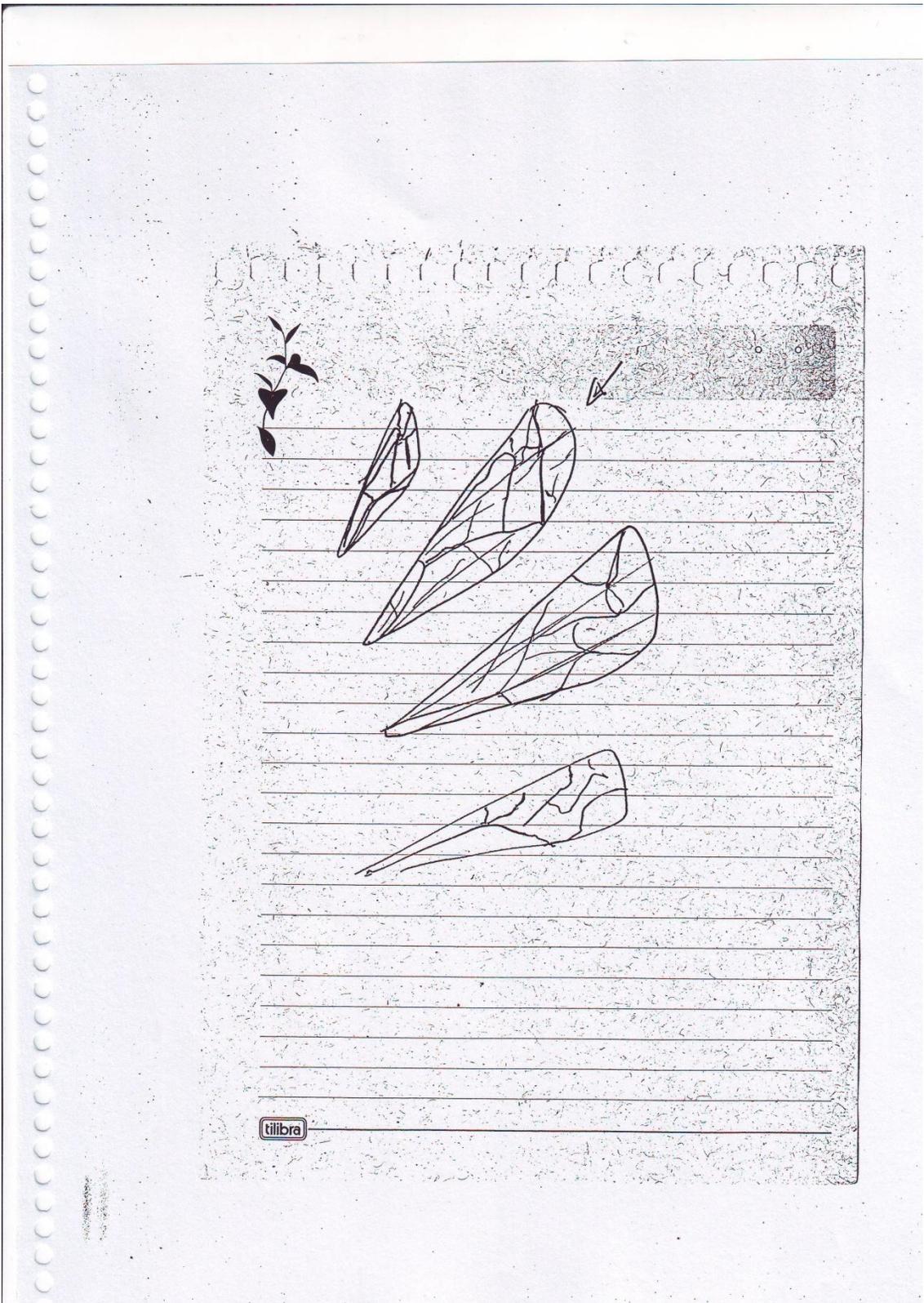
— PIA E FOGÃO / FÓRMICA

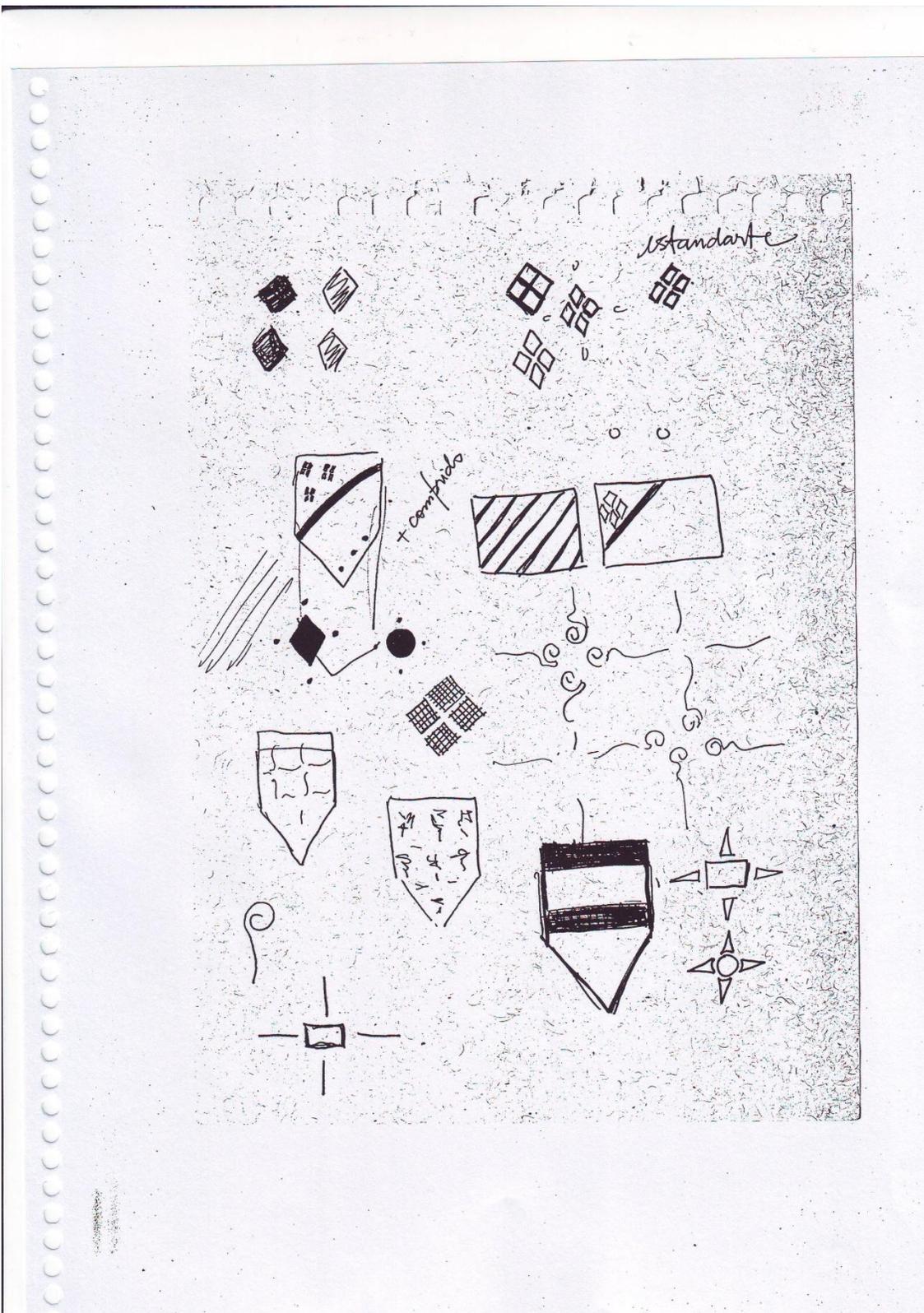
— MÁSCARA DE SACO DE PÃO - HELO /





Sadoria

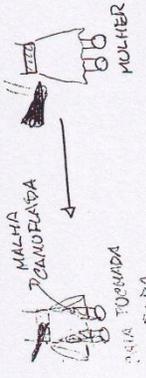




10/12/02



- MURO DE TECIDO (2 PESSOAS)
- PEDRA ("VIDE")
- DENTADURA ("VIDE")
- CORDA [MURO ENROLADO]
- FERRÃO LALA - PEQUENO
- AFROSOL
- TLAQUETA (? - BRUNO)
- MARTELO DE SOIZ (? - FERNANDA)
- VERTAS - SOIZES - SOLZADOS
- CINTURÃO SI MANTEM (EMPRESARIAS) TOCHADA DAS LADIS



- CUI BOCHIA [DELIMITAR ESPAÇO COM DOREKI]
- CARRE 7 FIGURINO GOE BRIGAM NA MÃO DO ATOR
- RADIOMFONICINA 1
- CRAVEIRA - CUREO - C

10/12/02

COMIDA - 2 SANDUICHES - LENTILHA
↳ (FAROFADA)

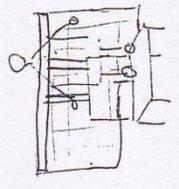
- AVENTAL
- BANDEISA + MESA (CADEIRAS)
- TV + SOFÁ
- ↳ COZ AEDL (TUNDO - REFUGO)

• ORNAMENTOS (2)



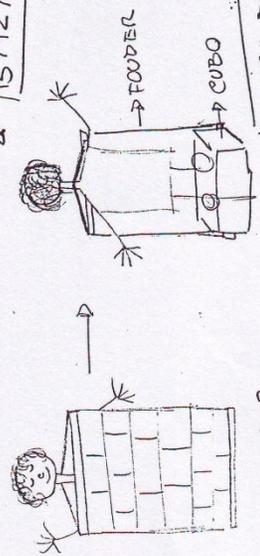
SONHO

OVELHAS DE TAPETE FEOPUDO (ALGODÃO) QUE VIRAM "TAPETES" DE NUUVENS



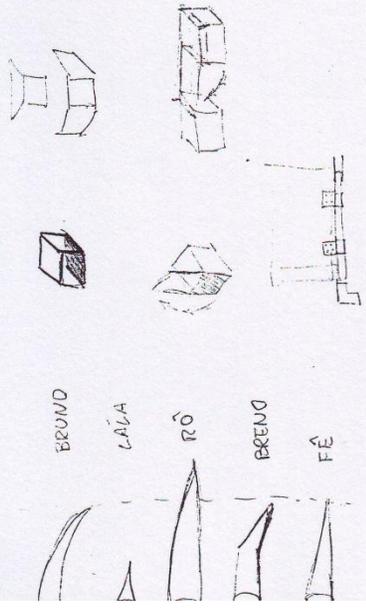
MURO FLUTUANTE

15/12/08



CAUSA DO BRENO FACIL DE TIRAR ANARRAÇÃO DE CORDA (?)

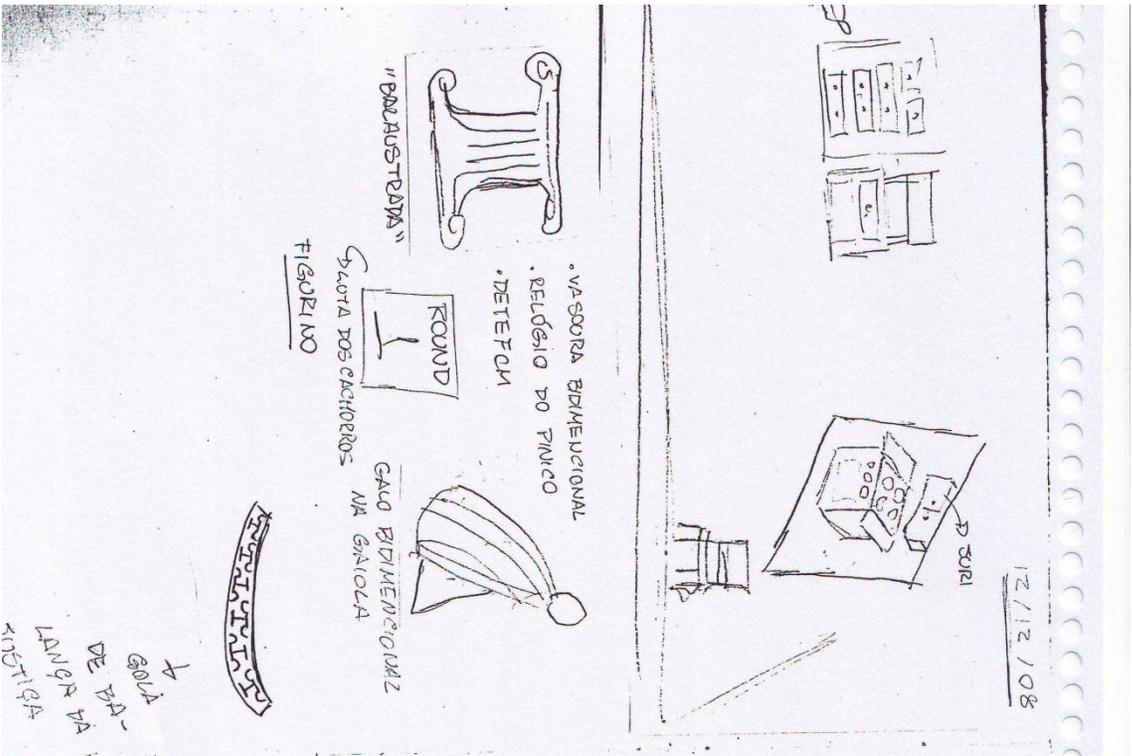
MURO FOODER
2 GARDAS → 2 FOODERS



ANÇO DE ARMAR DE TAPELÃO
ARQUETE DA SALA / CASA DE BRUNO CASAS

TOY STORY 1

3D DIMENSIONAL
MESA DE BONECAS
FOGÃO - TV
USAGÃO { FÊ RÔ }
CACHORROS FANTOCHE OU MASCARIN
BRENO RÔ
FAMÍLIA DE CACHORROS PELÚCIA (C/ FOGÃO)
LICO (LOBO) REALISTA REFRATO
O → BRENO
FÊ → LALA
FÊ SA → BRENO
RÔ → FACAS (PROSEÇÃO)



- O MÍNIMO
- GANHAM FUNÇÃO NA FUGA
- NÃO SE INTERFEREM

OBSEIOS → OS DO TEXTO SÃO REAIS
 ↳ MÓVEIS, DESEENHADOS NOS CUBOS

- PRÓLOGO (ROTA DO ATOR)
- CADEIRAS
- SEQ. FUGA
- CORRIDA DAS VESTAS
- ARG. VELHO
- ARG. FILHO
- JULGAMENTO
- PARABASE,



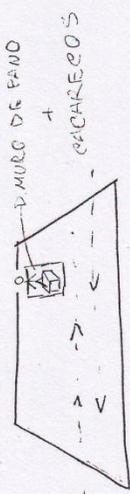
- LEI - JUSTIÇA - JULGAMENTO - SOFÁ
- VELHO - VELHICE
- VESTAS
- ATENAS
- ANIMAIS
- DOMÉSTICO - CASA

15/12/08

16/12/08

CUBOS

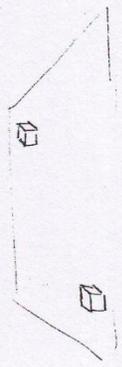
COLOCO



DEIRAS

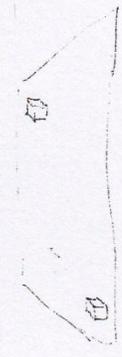
ESPAÇO LIMPO OU IGUAL AO INTERIORES

3. FUGA

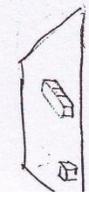


URIDA DAS VESPAS + CACARECOS

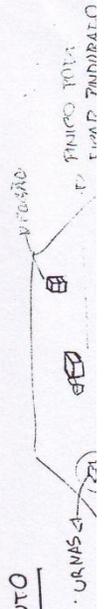
3. VELHO



3. FILHO



ALGAMENTO



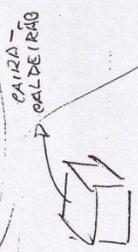
ISA -> TODOS CUBOS + VÁRIAS CADEIRAS DIFERENTES

* LAIÇA: TEM Q MOstrar O BOBESO (COMO SENTAR)

* FERNANDA: NÃO PODE VARRER NA FRENTE DE COTRAS AGRÓS

IDA PARA CASA FOME, ESTÁ SEM SENTIDO (P. 20)

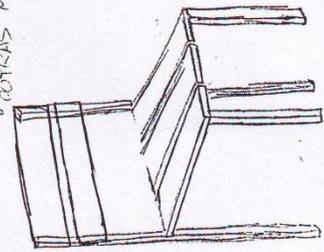
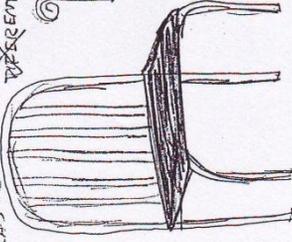
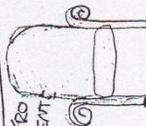
FOME => PRECISO SAIR, PRECISO SULGAR ABSTINÊNCIA



URUA

* MELSOARA DE TEIXE Q DEIXA A LINGUA APARECER

* COTRAS MASCARAS DE TIPOS DIFERENTES



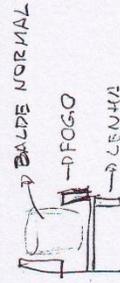
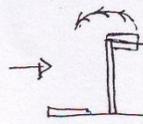
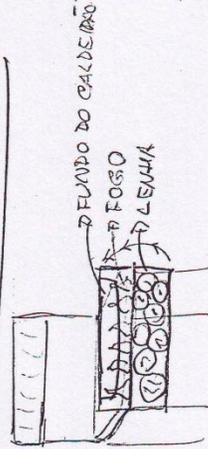
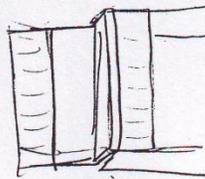
18/12/05

LINÓLIO → AZUL, COMO UM CÉU NO CÉU

MADEIRAS → MATERIAL - COR - FORMA B
MESMO → DIFERENTE
↓
MADREIRA? → TONS DA MESMA

CORES DAS
VESPAS?
AMARELO
PRETO
BESMÉTIMO

CABEIRA - CADEIRÃO



VASOURA, "PANO" E "ESPANADOR" → A
LIVRO [DE RECEITAS]

CHAPEU DE COZINHEIRO → BRUNO

CHACORROS
MUITOS BICHOS DE PÉLUELA

BRUNO → TAMBÉM (VE PODE JOLGAR
LALA → MUM?

BRUNO → (AFIRMAÇÃO CURTA) C. / MSM.

LALA → (CORRE PIA PORTA)

BRUNO → VE PODE JOLGAR, AQUI MSM. EM CASA.

LAMBE TODOS OS CANTOS DE
UMA DISPENSA

PENICO - VASEO → RACHADO AO MEIO

→ A FIADA JO VASEO SURRENDO, SÓ TERIA GRASA
SE A PROPÓSITA PODE FAZER O TEXTO INTE-
GRAL SEM MUDANÇAS.

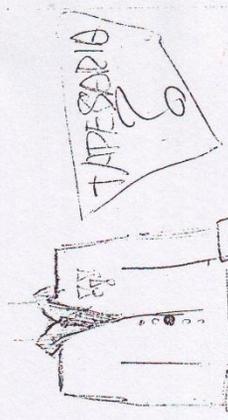
PROJEÇÃO DE ELEMENTOS SÓS

↳ RUA ⇒ ↓ POSTE

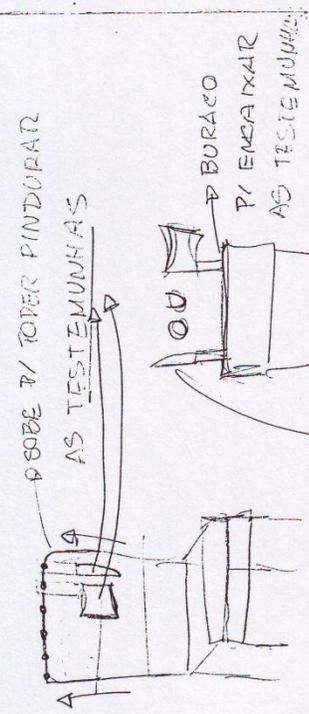
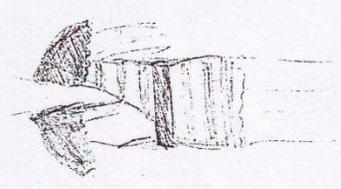
↳ COZINHA ⇒ ↓ PAREDE DE LA DRILHOS

UT/AL/UTI

PI Q R O
MANTO MIO GROSSO E
QUENTE
VELUCIA/LA
SANTANIAS
VELHAS ENOVAS



PIRESTA
TAPELE
PIA LALA ESTAR
ENROSCADA
MELE
COLUNAS
VASOS
MESAS
H2O (COTO)
2 BANDEIAS
"SANTAR"
FLAUTA



DE VERDADE (?)
OU
DE ESPUMA

AGAS DAS VESPAS -> NAO O TEMPO
TODO

ECATE -> ECATE => LALA

ESQUILHO

ASAS DE CHUVA
CORPUSCULO

FORN

①
ZAPATA DE CHUVA

05/02/09

②
CAPA

CAPA AMARILHA

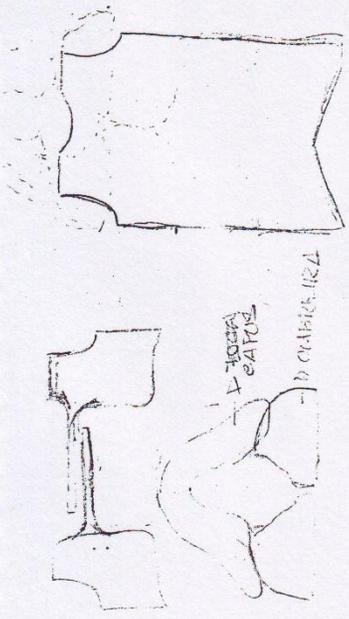
ANSA DE FRENTE

FAINHA DE ESCADA DE CAR. DE MAR O FERRO

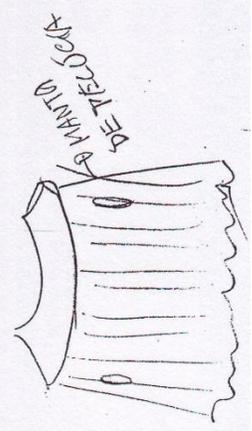
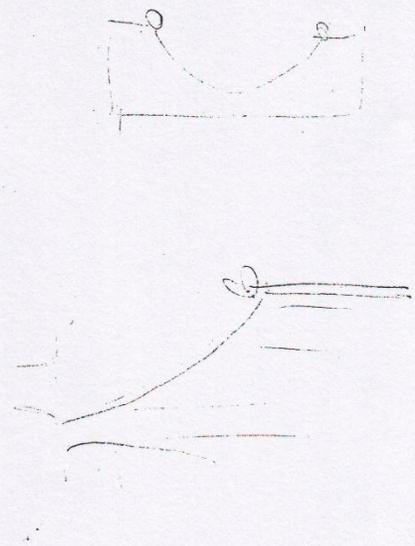
ESTR. DE FERRA
TARETE

FRENTE TRAVESSO AMARELO

ESCOTO A MAIS MONUMENTO AS ASAS ANTONINHA TRANSP (?)



PLACA DE OMBRO
DE CORDÃO FEITO



MANTO DE TELA

ESQUILHO

ASAS DE CHUVA
CORPUSCULO

FORN

①
ZAPATA DE CHUVA

05/02/09

②
CAPA

CAPA AMARILHA

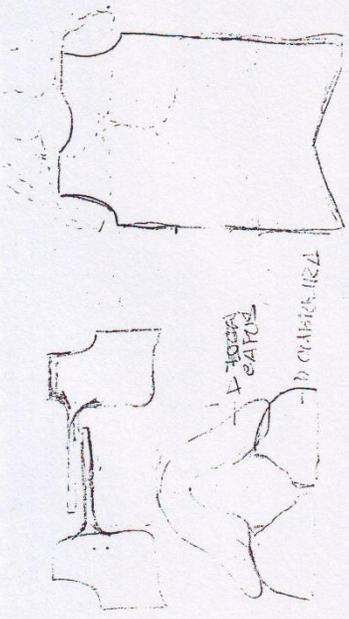
ANSA DE FRENTE

FAINHA DE ESCADA DE CAR. DE MAR O FERRO

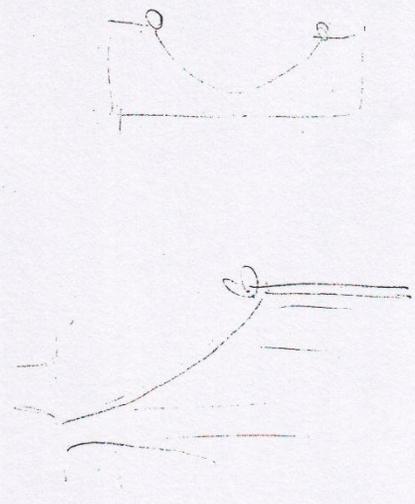
ESTR. DE FERRA
TARETE

FRENTE
TRAVESSO
AMARELO

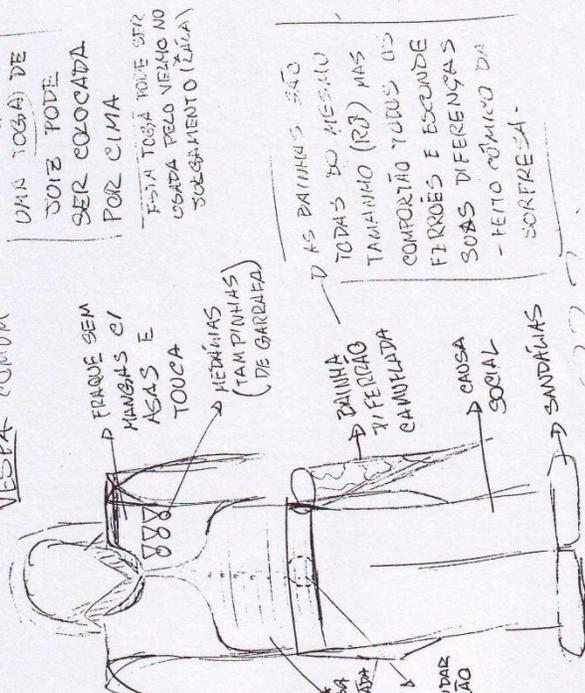
ESCUDO A MAIS MONUMENTO
AS ASAS ANTONINHA
TRANSP (?)



2 botões
cabo



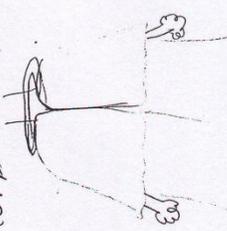
VESTIA COMUM



VELHO TEM UM CASACO DE GUERRA MUITO, MUITO SORRATO, MEIO RASGADO

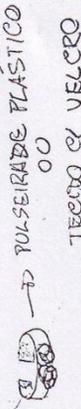
DA VIS

CAPA DE CHUVA TIPO PONCHO OU HORCEGO (25 \$ +/-)



WUHUU

→ CHOCALHOS OU GUIZOS PRESOS ATERNAS NA ÚLTIMA CENA.



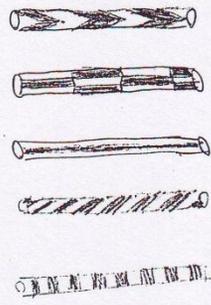
→ PULSEIRA DE PLÁSTICO
TECIDO E VELCRO

→ FRAQUE DE VÁRIOS MATERIAIS E TISSOS

→ SANDÁLIA DO VELHO NA ÚLTIMA CENA = A AVERTIR SOVEM BOGO

→ FIG: SANDÁLIAS COTAMANCOS + RUPA SOCIAL

→ BASTOES:

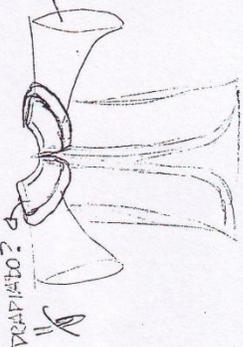


DA PRA ?
TINGIR ?

→ MANTO: PELÚCIA PINK (DALVIS)

↳ COM MANGAS GRANDES

↳ PELÚCIA IGUAL POR DENTRO E POR FORA



FZER MEDALHAS PONFOSAS

BAINHAS E FERROS

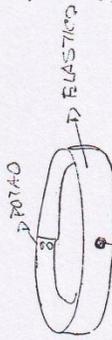
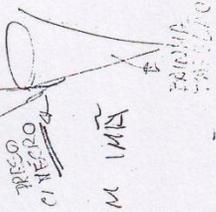
APELÃO? → ESPUMIL (ROSA)

DURO
MULADO (R)

→ CINTURÃO
DE ELASTICO
LARGO PRETO
COM IMA

PRESO COM POTÃO
DE PRESSÃO CO
FEUORO

TECIN NO
AMARILHO
CINTURÃO



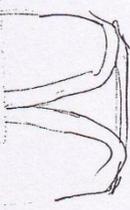
D ASSAS DE BACO DE LIXO
→ PRESAS SÓ ATÉ A METADE

COMO TIRAR OS
FERROS DAS
BAINHAS?

11/02/04

Matulose d

| Quant | Codigo | No. Item - Desc. | Unid. | Tot al |
|---------|--------|--------------------|-------|---------------------|
| 2 pc | 789846 | EB1175-R (UNIDADA) | 7,00 | 14,00 |
| 2 pc | 789844 | BTB194-EP-F-CHAV | 6,00 | 12,00 |
| 2 pc | 789846 | BTB7168-H-CACHORR | 5,70 | 11,40 |
| 2 pc | X17942 | X179425-H *-CHAVE | 6,80 | 13,60 |
| 0 Unid. | | | | Tot al = 52,00 € ON |



12/02/09

"SÓ É ELUNDIDO" → REAÇÃO

- ASSAS SO BRUNO → SAGO DE LIXO (PEQUENAS) PRE-
SAS NUM CASACO CAMUFLADO
- NA TRAVESSIA PRAS VESPAS É PRECIO TIRAR UMA
CADEIRA E TOR UMA PARA O VELHO.
- PALITO C/ ASSAS P/ LAISA.
- BRENO SOBRETUDO (FEOPUDO?) MEO TOSA DE SUIZ
- COVIZADO COLETE CAMUFLADO UTILITÁRIO

ORA BÁSICA DAS MENINAS VESTIDO "SENSUAIS"

NA BRIGA VESTIDAS EMPREGADOS NO FIM OS QUE
TÃO DE ENTREGA TIRAM AS ROUPA E BRIGAM
EM ELAS TINGINDO ESTÃO VESTIDOS DE
ESPAS.

CHICOTE P/O BRUNO NA PERSEGUIÇÃO DAS VESTIDAS

13/02/09

VOLUME | FORMA | COR | TESTURA

SUBORNO

OMIDA: LANCHINHO, VINHO, FRANGÃO.

OVOS FERROES ✕
+ BUNITOS
NOVOS

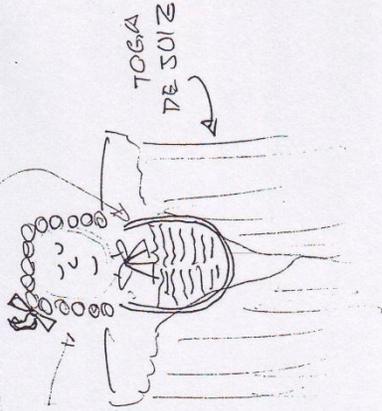
SANDUICHINHOS (SECOS), GARRAFA DE VINHO (RUICA),

BORRÃO DE VINHO E TORÇO ASSADO ENORME.

MESA-CARRINHO

BABARUI DE SUÍZ

PERUCA DE SUÍZ



16/02/09

ALMAS DE PAPEL
→ CAIXA COM PROSSESOS E DOBRIÉS

DANS DO FILMO
- LUMINOSA O TORRAPINHAS

→ CAPAS E NOMES
DE CASOS POLÍTICOS
FAMOSOS QUE ACABA-
RAM EM PIZZA
DENTRO DADETER
FOTOS CLÁSSICA

LAIS TO

19/02/09

ÚLTIMO DIA DE REPERTE

ENSAIOS

- MARÇO → VIGÍLIA do ARGUMENTAÇÃO
- ABRIL → PARABASE
- MAIO → TRIBUNAL
- JUN → 2º ATO
- JUL → PASSADÕES (1ª SEMANA)

2ª SEMANA APRESENTAÇÃO

PRODUÇÃO

- MARÇO → VIGÍLIA TRIBUNAL
- ABRIL → TRIBUNAL MASCARAS (2º ATO)
- MAIO → PARABASE 2º ATO (GERMINAR)
- JUN → REFORMAS E FINALIZAÇÕES (ACABAMENTO)

EQUIPE
ISA
MÍRIAM
MARINA

* FALOS REALISTAS SAINDO DA BRAGILHA. (PINDORADOS) INCOMODAR

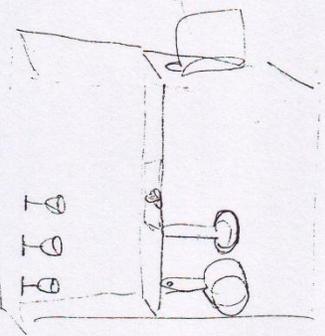
* FALOS-FERRÕES DE ESPUMA PRESOS NA BARRIGA E COLOCADOS NA BAINHA. TIR

* FALOS-BASTOES ENCAIXAVELIS NAS COSTAS, SAINDO DO TIRA BASTOES VIRTUOSO

DESCRITOR PIA

KIT NET

- FOLTRONA
- PINICO
- FOGÃO
- LENTIÇAS
- GALO
- SALPIMENTA
- FRUTEIRA



PERFECTOR COZINHA LDBALO

★ FUCINHO (MORIS) DELICO

MESA / TORALHA

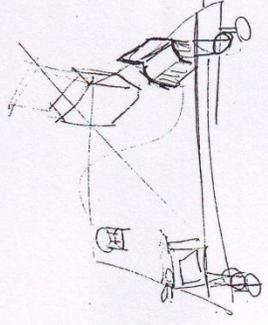
PRATICAVEL / MARTELO DE C/ CENASIO

PRONTO VASSOURA / PANO ESPALHADOR

LIXO / PINICO / TRIVADA

FALAS/STRINA → C/ C/ RADO DE ORIANÇA

FAQUEIRO (FALAS/NETO)

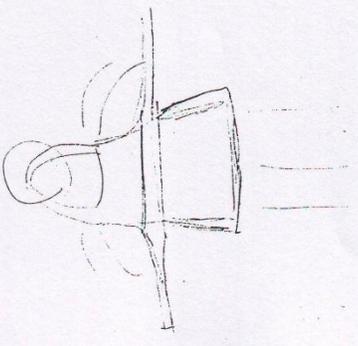


IAN TRAPI

MUNHA DE H2O P/O
XXIX DO VELHO
RUA - VAZINHOS

- D PASSAR DATAS PARA ISA
- D FAZER PROTÓTIPO DE FALOS
- D DESENHAR FIGURINOS (ABRUJA)?
- D " EM PROPORÇÕES OS SENÁRIOS (MAGUETE)
- D O VÍDEO 2D (FALCO & NINFA)

ENTREGADOS & AVANÇAL



3RNO GAREOM (Z=ATO) GRNATA BORBOLETA & TANO BRANCO
 ELE TÓDE ESTAR DE 100 BRASO DA BANDEISA C/COPO
 E GARRAFA C/ VINHO.
 YESRA

TASA PRETA P/ LAÍSA

~~TIPO SEXO~~

↳ PELOS PUBIANOS APARENTES
 PELOS NO SUVACO?

11/03/07

2. Cons. d. antiquário (modo antigo)

PRODUÇÃO Z=ATO

- Sacolas (chiques assim marca) ✓
- Marcas de sacos de papel (ovidos e sacos) ★
- ~~Maneiras de dentro dos sacos (sem pontar o fio)~~ ★
- Mante de rebatano ★
- Sândalo de laocandência (naité & do zollo alcaraf)
- Vozes de frango (nomes mesmo (aluminis pinto))
- ~~Capela x limosilio~~ (muito raro no Brasil)
- ~~Diário p/ água (faca)~~ (antigos antigos de trabalho)
- ~~Bandeira (faca)~~
- ~~Algodão (faca)~~ "anda xozinha" e (em ambarco)
- ~~Carroça de veludo (o q combinam)~~
- copo (talvez e mesmo)
- bandeja
- Tenda
- Pesto de pão (enxofre no coque)
- Adornos (pans falsos)
- Peneta (toine, grampo e muela)

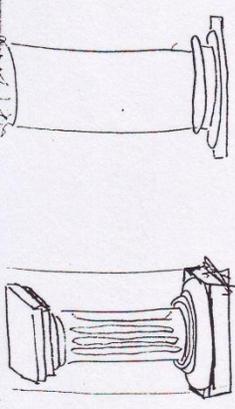
* COLUNAS GREGAS

* ABASUK

* MASCARA CARANGUEIRO



LUMIA 107
 TOTAL R\$ 6,874
 CARTÃO DEBITO 11:58
 VALOR RECEBIDO R\$ 11:58



- PATELÃO
- CESTO
- TINTA ESPRAY BRONZE e PRATA
- REFINHA R0
- ELASTICO PARA AS MASCARAS
- BETUME DA
- VELUERO BRANCO
- PAES
- MASCARAS ✓
- ABA SOUR ✓
- ~~COLA MESA~~
- COLA MESA ✓
- PILASTRAS
- BOINAS E AVENTAIS
- SANTALIA

- SAIR DO AVANTAL ROXO
- GRAMPIAR SANTALIA
- INVERMEAR PAO (COAR NO CESTO?)
- X REQUERER PICASTRAS
- TIRAR ROUPAS DO CHA
- COSTURAR MESA ~~DE TELA~~ ~~DE TELA~~ ~~DE TELA~~ [
- " VELUERO VESTIDO LALA (PASSAR)
- " CALCEINHA
- TROCAR O VELERO DO MANTO
- A SUBSTAR TALA DA CABEÇA (TIARA?)

ÚLTIMO ATO
 09/04/09

- FAZER SANTALIA DESCESTE
- AMARACÃO DO MANTO (?)
- ENVULHECER AVENTAIS e TODO O RESTO
- OPEÃO 7, BOINAS (?) CASACOS (?)
- COVERTAR VELERO DO VESTIDO DA LALA
- TALA DA CABEÇA (CORDE?)
- MASCARAS DE SACO DE PAO
- COIRAS MASCARAS (?) → PINTAR LONA

PARADISE

→ MUDAR SACOLAS (MUDAR TEMA DA COMÉDIA PLARTE)

→

SOLGAMENTO

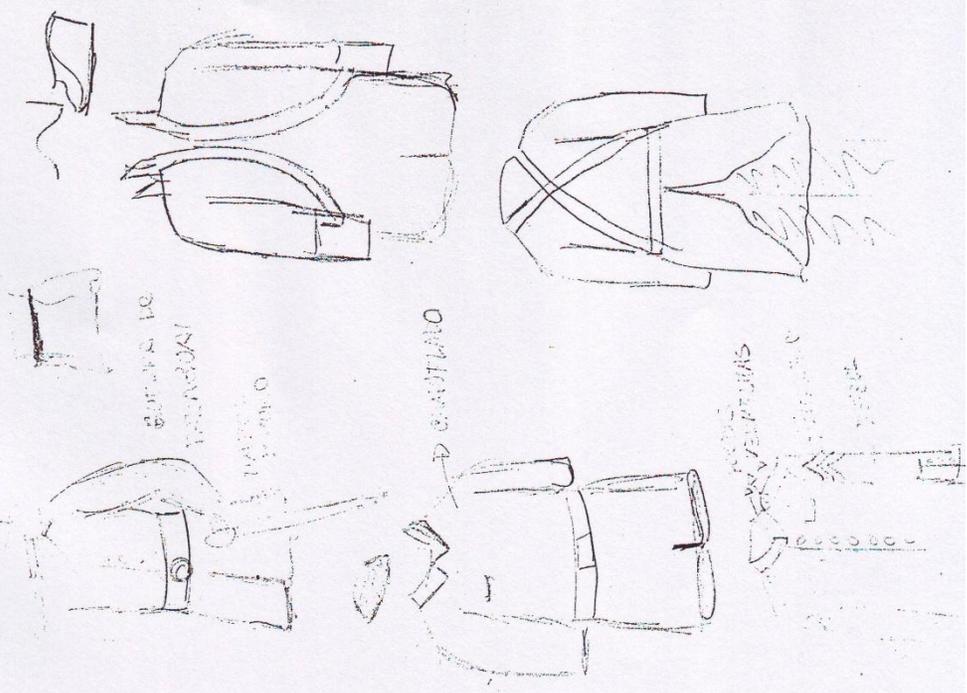
- > CADEIRAS (L2 ESTUFADO DE CHITA)
- > PLACQUETA DE TOMAR NOTAS
- > PINGO / RELOGIO
- > GALO
- > FOGÃO
- > GELADEIRA
- > PANELA CICOMIDA
- > BACHORROS DE PELÚCIA ✓
- > MASCADAS DE CACHORRO (?)
- > URINAS DE VOTAÇÃO
- > TESTE MICUNHAS (BATO, PILÃO, GRELHA, PANELA, ...)
- > VASSOURA / ESTADADOR / PAUVINHO

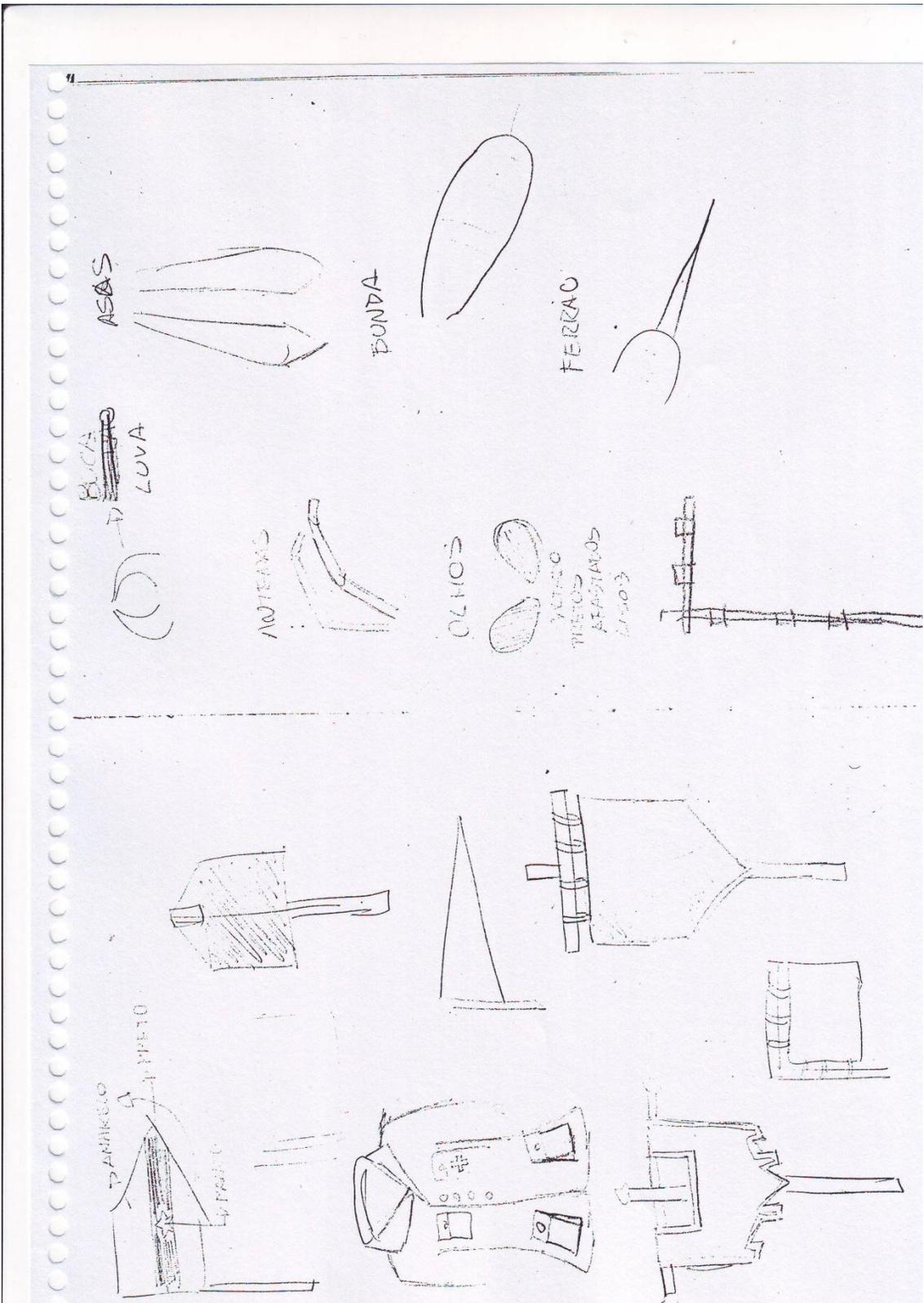
PARABASE

- > LONA → LARGOS
- > S. TALITÓS RETALHADOS C/ MEDALHAS (TODO ≠ L DOS OUTROS)
- > 1 PEDAÇO DE VESTA 7/1 CADA UM (S) L'PASSARTE
- > 1 ISTARDATE DE GUERRA
- > MELHORAR AS PILASTRAS
- > FORRAR CADEIRA (VINHO) → "ADAMASCADO"
- > E ESTOFAR L'TEGIDO DE SOFÁ DESENHOS EM RELEVO DA MESMA COR DO FUNDO
- > BUSCAR CADEIRAS ≠ S

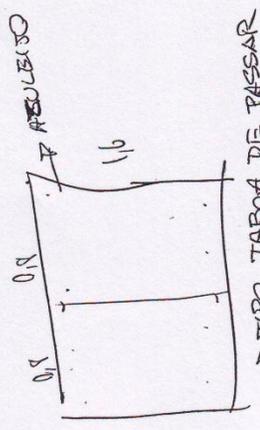
26/2/104

AIDA MASCADO VINHO 36,00 R\$ @ métrco





OU FOGAREIRO UMA BEZA TEM QUE FUNCIONAR
 "COZINHAS COMPACTAS"
 → FOGÃO CORTADO
 → ARQUIVÃO
 "TRAILER"



→ TIPO TABOA DE PASSAR
 → MESA C/ 2 CADEIRAS
 → BANQUETA DE FORMICA

→ GALO, PIMCO

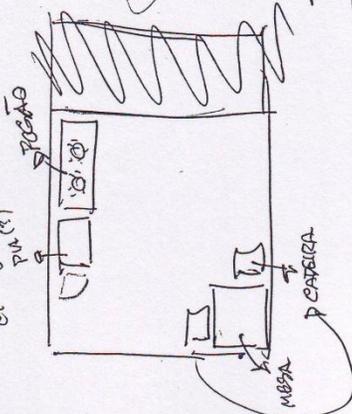
→ TIPO PRODUTO P/ ZEX MAIO OU BO/MAIO
 "ESTREIA (PARABASE + SUGAMENTO) S/JU
 NUNO"

© P. PAULO
 COMPUTAÇÃO
 MED
 PAULO.RBS@gmail.com
 gatonelli@uol.com.br

14/05/09

o SUGESTIVAMENTO

PIRETO
COM
SABONETE
P/ M(?)



- "CALDEIRA" - PAVELA LENTILLAS
- 2 MEIAS MASCARAS DE CACHORROS
- PIVIÃO ABATA
- GALO (?)
- LIXO DE PIA
- CHALEIRA
- FERRAÇA
- PILHA DE ARQUIVOS
- FERRÃO DE PEDRO (CARINHO)

LISTA DE SURI

- FORMA DE BORDENHO
- GABELETA
- PAVELA
- TRATO
- MESA
- POSTA

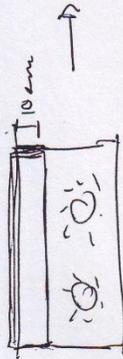
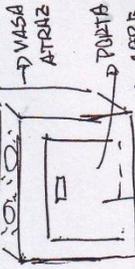
PESQUISA FOGAREIRO

- LOSAS AMERICANAS 7,00
- Cooktop 2 Gás Amozados
- 2 Bocas Água - Dako (256/29)

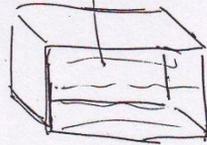
MERCADO LIVRE 23,00

- FOGÃO GÁS 2 BOCAS TUA
- FOGAREIRO CAMPING PESADA

→ Não vem el seguinte
 - 2 subempilhados
 - 2 subempilhados



FORMICA
 - MESA (CUBO VASADO)
 ↳ MAIS ALTA



FORTUNA

CÓDIGO DO PEDIDO → 307

13,60

BB → Ag 3190-9 c/c 18338-5

↳ Amanda Victorozzo

AT / daniel → Ag 0346 c/p 013 0000508

↳ Guilherme Victorozzo

↳ GV Comercial

307

CÓDIGO DE ENVIO DO SEDEX : SQ438196550BR

DEPARTAMENTO DE ARTES E LINGUAS
PITAGORAS, 500. Cidade Universitária. Campinas

CEP : 13083 - 857

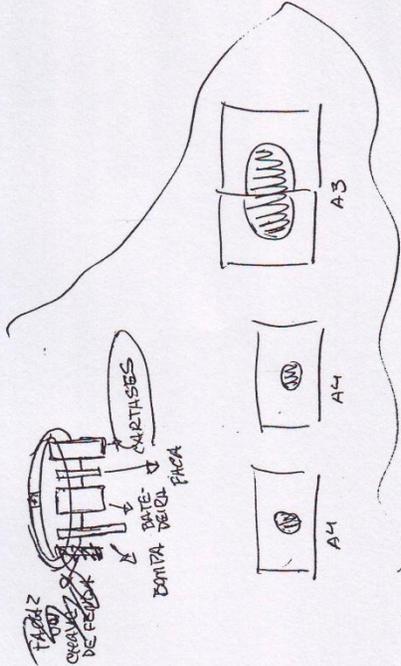
~~DIAS CORRIR~~

DEPOIS DA 3ª TENTATIVA FICIA 7 DIAS NA
AGENCIA MAIS PRÓXIMA DO CORREIO

CASA

13084-460 FELBERTO BROLLEBE, 98

NÚMERO DO CORREIO RAMAL : 87642
UNICAMP



FERNANDA MARTINS

F1SILVA01@V2602.COM.BR

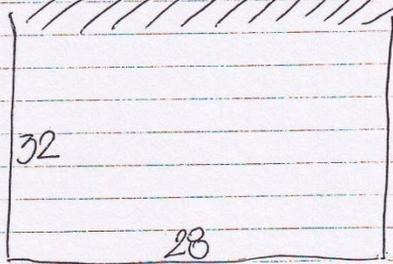
19 91374781

Luogo leval p fernanda

upe

P

petunda



(ISA)

- vigia olha → jogo com a música

- realidade → vigia piscando

- dorme → nada acontece

- acorda → realidade

- dorme → sonho → ele dormindo msm

- acorda → realidade

- dorme → sonho

- acorda → sonho

ISA 2/10

aquec. Romu e Juliete:

cade a urgência de
n̄ deixar p/ com de
quem?!!?

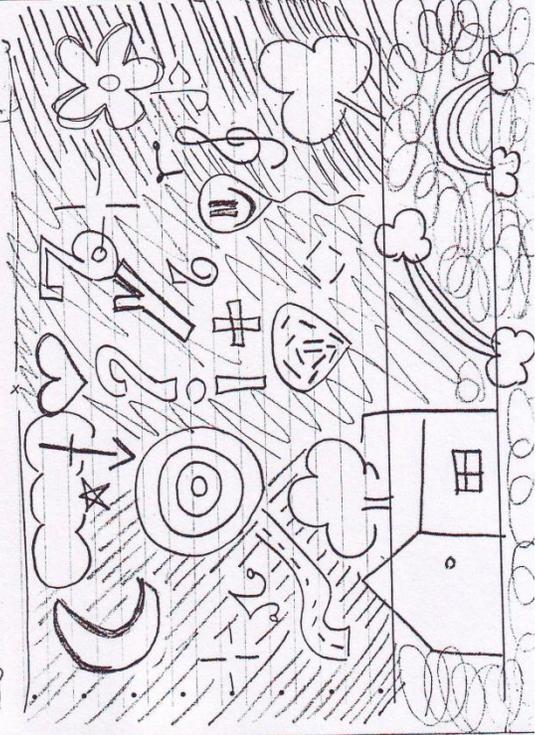
* Voltar a cena p/
enqto ter a argument
ter a "montagem" do
Tribunal (empreg. tri
zendo as coisas)
Montagem do cenário
(empreg. servindo sal-
gadinhos p/ as respos)

* Tudo tem q ser
mto urgente e neces.

ELIYAH NANA

TRABAZHO LUNE!

- dia 10/2 (terça): amyo Cua Covomas ✓
- dia 11/2 (qua): Jobo e apovo ✓
- dia 12/2 (qui): Jobo e apovo ✓
- dia 16/2 (seg): Jobo e apovo ✓
- dia 17/2 (ter): Jobo e apovo ✓
- dia 18/2 (qua): Jobo e apovo ✓
- dia 19/2 (qui): Jobo e apovo ✓
- dia 20/2 (sex): Loba e Bruno ✓



As Vobpas

- *PAUSA: Je lina para outro lugar, prepara su corpo para outra situação
- *se ceder em uma essa é a graça
- *vibrações de ritmo, intencão e interatividade mas falas FALAR P/ FORA! É ENEDIR!
- *PAI: pessoa humilde até aqui edu: code, escatológico, negro, etc
- *pg 70: canto pai e fillo ↓
- DILUA: famoys houve q assum no Fla-matto Central
- RÔ: Honra prezada que receber geral
- RÔ: Não su pg se está tão furiosa, se o seu partido já foi p queda
- LILU: Nunca houve o assum tão eleves
- RÔ: Que com ayya da praia com- frum um castelo tão onres
- RBU: esse é o Nana
- RÔ: Nana

obs: pensar me que real/queremos falar, pq essa estrutura de inferências de do passado, atual, que e o futuro \rightarrow futuro? NO que isso contribui p a narrativa?

* pg 70: 2º appo

1) Princesa Isabel

• jamais houve ϕ assim no fio de fem...

• que, libeity os requintes pra agitar o homem

2) P. fofo:

• Nunca houve ϕ assim tão elocoso

3) Iridentes: (tirar sotas, paçã, acertar as contas)

• "Sum", falou de corda em mundo casa...

obs: perguntar p/ Ssa \rightarrow vai andar o Paulo \rightarrow quem?

• IMPROVISÃO: BASTÕES

- todos um pi, fala caída, desviam-
do dos bastões

(pelo seu pega no cast)

- siga o mestre com bastões



* Cena: fuga pelo case

: tela

: apenas tela: que p/ dir - bastão - "9 e 9 ves. estáo ^{segundo?"}

: que p/ seq - bastão - "ty e o julgamento"

: levanto pelos bastões p/ passando mal

: "dança" com o fulto - budendo, deuroa: espaco)

: passando mal: + causas (vou k e se vemb...)

: explorar que segg existe entre o pau e o fulto na hora da limpeza

: cavalo: montar no Bruno

obs: 1ª cena: \rightarrow clima de vigília: falta vigência!
bata: se na casa do sono?

o q estão vigiando? n a custora?

N tem no mentes de + tensão?

NÃO É SO TÊDIO, É NEUROSE, PARA-

NÓIA TB!

N. parece que estão vigiando alguma

coisa

LENTISSIMO!



- não boogy de verdade! Sai a energia da cama

- in tem mudança de dinâmica

QUE TÉDIO! AFFFFF!!!

- Bruno saiu antes do "A que dá conta"

LEDE tem q falar antes!

- Cargilo tem que dar tempo, o público tem que perceber o que ele passa pelo palco, depois ele percebe

- mas se for a proposta, tem que acunhar! Sim que mostrar (X)

NÃO tem estado de atenção!

- ou seja a unha fala

ex: "sei esquecido" - eles se põe em prontidão



dinâmica

4

- Olha é aquele juiz de gatuas (le chuta, Bruno tem que jogar, se q é impedido pq Bruno entã)

- olhar as vespas

- Calma! Navagar se vai a longe

- Como n foi feito num dia!

Vamos fazer um debate

- Então me dêem uma espada

Se eu n vencer eu empuro ele no chão. E vc, se recusar a parcerias arbitrais, que nunca + me bela vindo em nome do gerno bem

- Vc percebe a importância do debate em que tudo será questionado? Ele vai querer te vencer

(Vc votou? Vc votou?)

(E' por isso q esse país n vai p frente)

- eu fiz história! eu faço história!

- então continuamos

- notaram eu exigo respeito

20 q vc q faz para comissões?

Vc nunca fez nada comparavel com q seu pai fez

- * casos p/ a cena da argumentação
- pessoas que compareceram casa no condomínio e n' receberam.
- Trabalho sem carteira assinada
- fala do INSS
- receber custa básica p/ votar no candidato
- avião não RJ que durou 12hs em 7/8 pontes e que assaltaram pessoas de uma fila de hospital público levando um ferido de 6, imarmita
- (Flaubert - toca uma tarde - \$)
- O único consenso numa assembleia é a folga um exatador
- O único jeito de fazer prevalecer sua opinião numa assembleia é declarar que depois da votação haverá folga
- Isso q' remem. Não é melhor que alguma ditadura no mundo?
- Já entende quem são seus suplicantes? são os rucares, pessoas de poder

| HORÁRIO 1º SEMESTRE | | | | | |
|---------------------|--------------|--------------|------------|-------------|-------------|
| | SEG | TER | QUA | QUI | SEX |
| 8-9 | (CURS) | (CURS) | sala | LIVRE! | (CURS) |
| 9-10 | ensaios sala | ensaios usa | sala | LIVRE! | ensaios usa |
| 10-11 | ensaios sala | ensaios usa | sala | estágio | ensaios usa |
| 11-12 | ensaios sala | ensaios usa | sala | estágio | ensaios usa |
| 12-13 | | (TECIDO) | | (TECIDO) | |
| 13-14 | | | | | |
| 14-15 | Gracia | ensaios usa | carreiros | Vespas | ensaios fac |
| 15-16 | Gracia | ensaios usa | carreiros | Vespas | ensaios fac |
| 16-17 | Gracia | ensaios usa | ? creco? | Vespas | ensaios fac |
| 17-18 | Gracia | ensaios usa | ? rep?? | Vespas | ensaios fac |
| 18-19 | | ensaios sala | Pallacitos | ensaios fac | ensaios fac |
| 19-20 | LIVRE! | ensaios sala | Pallacitos | ensaios fac | LIVRE! |
| 20-21 | | ensaios sala | Pallacitos | ensaios fac | |
| 21-22 | | ensaios sala | Pallacitos | ensaios fac | |
| 22-23 | | ensaios sala | Pallacitos | ensaios fac | |

#Rodrigo Barreto - CBN

• Mas isso não é tudo

TEXTO:

• P: Eu vou provar () dizendo com voz lambe-moço. ENTRA PARA DE POLTICOS!
• P: ele n' sabe.

• F: foi su quem são seus suplicantes...

• P: Toda essa gente limpa a lama das minhas sandálias (Haja tfo p' limpar tanta sujeira!)

• F: fale tanto qto p' q'quer - você virá de seu muito lavado depois de tanta sujeira.

• P: Ai, me sinto...! diante do juiz! - ENTRA PEQUENOS CASOS - Isso não é burra e estar acima de todos os valores monetários e pecuniários?

• F: O desperço pelos valores. Outro plo q' amato.

• P: Mas isso n' é tudo. Quando o lavado e o poro está... () diante dos

• Mas o único modo de um serader ficar praticar sua opinião numa...
• Também há quem se desloca que depende da votação haverá pelo.

• PEQUENOS CASOS

• - lugar (telemarketing) - gravação de voz - transferência a ligação

• Banco Brasil: eles fazem tudo p' vc n' entender

• Fala que vc vai comprar alguma coisa - fone HC!

• empregada / cantora assada

• qdo explorados uma explorador (p' ser mandado embora - apertado)

• Me manda esperar no telefone

olencimento vctual

ambição

ADICO



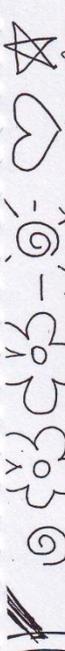
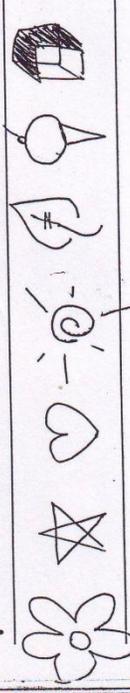
- Acumular para  nesse poder 
 Eu vou provar que  nesse poder
 não se curva diante de nenhuma
 autoridade. Que assinatura  e  felix
 a abertura que um juiz  e  de  dita
 a  que a deli.

Qual me jurante da  como os 
 importantes se  ate o
 tribunal. e essa  essas  
 se pararam a    
 a  o  da cidade.

o     
 o     
 a     
 a     
 a     

que    
 a    
 a    
 a    
 a    

o    
 a    
 a    
 a    
 a    



Outros se    
 a    
 a    
 a    
 a    

Depois o    
 a    
 a    
 a    

o    
 a    
 a    
 a    

Um    
 a    
 a    
 a    

o    
 a    
 a    
 a    





• OBS:
- eu vou tirar o pernil depois q o juiz
mea. não temo que levar o pernilo
até o juíz, e/ ele p/ cima, tentando
imprimir

Observação:

DIALOGO PAI E FILHO → HARUÓDIO

- F: A flautista, já está tocando. Os
convocados já estão a postos. O
suplex, o suplex, o suplex. Nesse
presidência do 1º ministro, o 2º ministro,
o 3º ministro, só a nota
você vai ser a reserva, assumo p/
falar com essas absurdidades. (A)

P: Nenhuma culpa (sindicalista)
vai se sair melhor do que eu.

- F: Então se levante o Sr Edmar
Noronha

- P: Mm ladrão mto ~~bravo~~ ^{bravo}
~~bravo~~

- F: Então Sr Edmar Noronha pergunte

- P: Você conhece o Castilão?

- F: Muito bem.
A Kulma! Ela vem e pergunta p/ vc

- P: Não, ela n pergunta

- F: Pq?

- P: Ela não consegue.

- F: O ACH!

- P: Tá morto!

- F: Esse é o neto.

- P: Magalhães Neto! Ele quer distância
do avô.

- P: Esse n tem graça

- F: Agora sim. Vamos p o jantar,
alguém me traga um aperitivo

• obs:

• última fala do pô antes de ir p/
a festa.

• Vamos em frente! E no caminho
você me conta essas histórias porque
eu vou precisar



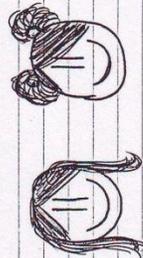
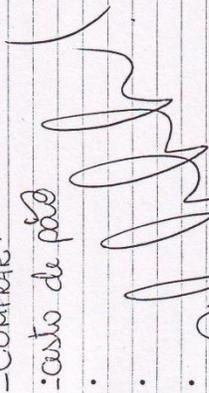
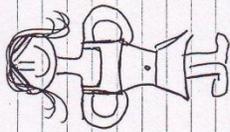
REUNIR EU, ALINE e JU!

GOBOS: AZUCINAGÕES MUSICAIS

→ Como Cassia no nos disse, ã devímes ilustrar a música na nossa peça e sim fazer da nossa peça uma qde música, despertando sensações que a música traz.

- Comprar:

- cesto de pão



As Vespas

• N° 73 - Amiba (buscar cadáveras)

• comprar rede de cabelo

* falta:

* - sandália laçad

* - cesto de pão

* - envellucar avental xantias

* - envellucar botas

* - bacia c/ H₂O p/ lavar mãos

* - latinha ou garrafa curva

* - bandyê

* - acabamento no tapete

* - baldê c/ H₂O p/ apagar tocha

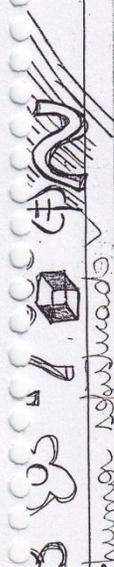
* comprar

* - envellucar avental padura

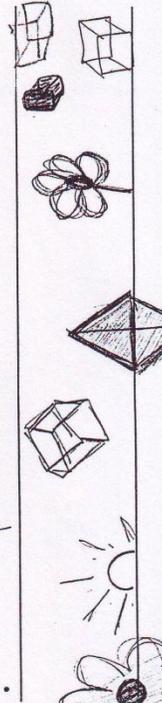
IMPORTANTE:

As colunas de 1m p/ ficarem fixas o tempo todo.

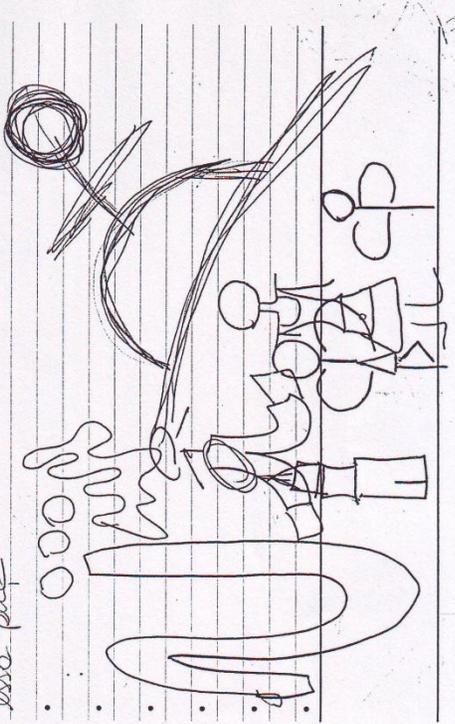
mantos cello: Sabes: - isto ar modo!



- humor sofisticado
- isso aqui vai soar mto vai ser pica com ligada
- temas pontos, inteligentes além de suas
- elogiar figuras e cenários de pica
- algumas cenas
- essa pica poderia ser divertida num ou simples / simples e by vez sabem a resposta*
- olha cordão é divertido a qd as pessoas nos univergam, querem entrar no nosso grupo
- falem bem ou falem mal vds falem de qe falem mal
- nesse é o tudo na nesse vida
- a arte vai ficar mto nio nesse espaço vai ser reconhecido
- vamos o publico



- vc sabe o quad de qual é montar essa pica?
- como montar uma comidua
- pega no contexto para o dia?
- essa pica tem 10 pens, 10 cores!
- isso aqui é um doborado, é a da da Antanque, e da da uncamp, a mulher universidade de pens, que por sinal é onde estudava!
- na nesse pica é tem pinto
- no queremos e nio focal (zone total), e nio fudo
- gostamos de desafios
- aqo vamos diminuir isso aqui, esse pica



VESPAS

↳ Parábola:

- pensar bem particularizado o que nós jovens condenamos nos velhos, nas gerações passadas.

- pensar inversões que ocorrem na velhice (ex: voz da ♀ fica + grave), como as mulheres ficam + masculinas e os ♂s + femininos

- como o o^o fica lúbrico
- larco de jardim passa pessoas; pensar reto

- atração por meninas e meninos (principalmente o VELHO)

- O flôra

- como? palavras...

- hist bicicleta roulada

- batique e o canto no sofá

- pédo no Marcos (pisara)

- "Eu ajudei a construir isso..."

- "Meu vô era barbeiro do exército"

- fonsca da perna seca

* visita da Almeida ao asilo:

- velhinha se arrumando depois do
almoço (penteando, passando balm)

- fama: ñ queria dar a desculpa
da velhice

- GINAST. matinal (ñ copiam ex perfeita!!)

"Quem tem chefe é índio. Eu ñ sou
índio"

↓ chefe, camuse, auafixo, sapato
→ Branco envelhecido, cabelo branco
- velho mto arrumado; cego c/ olhos
escuras; andava de um lado p/ o
outro, sem falar, bem, com calma, parava
e cantava bolero (Nelson Gonçalves)

"mas o chefe é meu chefe"

- algum mundo ele se arruma:

"Não, eu tô bem; eu ñ sou torto
Eu tô cheio de tudo"

- como sabem nome de remédio
(pode dar uma velha tomando remédio,
pontas d'os dias)

- medida de pressão do vô da Lala;
mede a pressão de todo mundo

- falta do q fazer
vô ia na padaria comprar pão

vô Lala e Brubru compram
coisas pelo \$v

vô Brubru faz máquinas

- hist. Jacó vô Rô

- vô Bruno sabe de cor todo mun-
do que deve p/ ele

- vô Almei ã pga NINA fare; vão
viapi, leva um polinho cl' ver-
deus congelado q sobrou; quando
pedaço de linha.

- estoque de azete

vô Bru (outro) guarda todos os livros
q fez de imposto de renda da vida dele

- G Magazine, mãe tio Belinho

vô u buscar pão na padaria

vô Lala: 1ª da turma?

→ A fazer:

* autodramaturgia na cena.

- já me imaginei velha? Como seria? → departamento! Falar de vdd, sem interpretar.

- ex: 1 de frente p/ o outro → um começa a envelhecer e o outro a rejuvenecer.

* articular as cenas

* NAO fazer a imagem conhecida que temos de velhos

* SONHOS: atitude performativa na cena

→ 1/2 corpo pelado num lugar público,

- corre e ñ sai do lugar.

- tentar pegar algo e ñ alcança.

- exposto no banheiro (porta fech)

- acordar apaixonado por alguém que nunca viu

- banho → nadar → banquete antropofés

- música Tim Maia → mús. entra no sonho

♀ x O's → ^{zod.} da soquete!

- perde dente no re parent → com. falada

- umê surdo quadro

- farada lente ali q ñ doi

SONHO → às vezes são próx. da realidade!

STOQSSO

DATA / /

↳ tiro "fo morrendo" → veio saber o q
acontece depois da morte

acordar e pensei q tinha morrido
sonhava q queria acordar e n̄ acontecia
q̄m já morreu n̄ fala pela boca, →
pens.

- uemanyá bulhante na encruzilhada
- sonhar el n̄

↳ bem próx. à ativid. cotidianas

→ sonhos psicológicos → fazer xixi

→ Almoço em família → n̄ sonho

como dos 2 (Breno e fo).

Pena julgamento:

filho, me deixe julgar! Pena Judo, ⊖
me impedir de "

Tudo bem, mas o sr. n̄ precisa sair
de casa (várias imagens) → escrava
penico, galo, comido

- imagem de Lico

- filho propõe ação p/ o pai (escrava
equinava comido)

- balaustrada

Atividade

- cachorro comeu queijo (empregado
e acusa)

- sacrifício dos porcos

- filho busca plaquitas e etiquetas
(pre parece q vai começar o julgamento)
" " UNAS

- invocar os deuses
CORO

- entram cachorros e empregados

- se tiver algum juiz q entre

- acusação do cachorro. Um cach. acusa
o outro. Propõe q use uma coleira
bem apertada

- juiz quer matá-lo! Labes

- Labes sobe na tribuna

- Xantias acusa Labes de comer o queijo,
mas o juiz come.

- cachorro baba o queijo que comeu sozinho,
sem dar um pedaço p/ Xantias

- filho intervir por Labes

2º caçador quer q Lales seja condenado

- juiz pergunta o q o galo acia: diz q sim

- juiz pede penus pl w "quando do tribunal"

- Lales apresenta as testemunhas de acusação: fecca, pamele, pilão

- manda caçador falar, ele ñ fala
juiz: ele ñ tem nada a dizer

- filho defende caçador: bom caçador

- juiz diz: mas ele comeu queijo

- filho chama sua testemunha: facãozinho

- juiz cl compaixão!

^{filho} chamam membros da família do caçador

- juiz acia q tem compaixão por ter comido

- juiz ñ quer absolvê-lo

- filho engana o pai, falando q depositou o voto no nome do acusado

- juiz diz q está perdido por ter absoldo um acusado

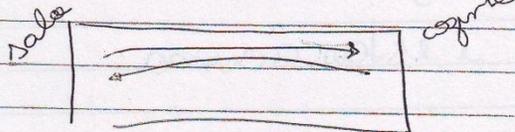
- filho diz q lhe deu um bebedor

Pena julgamento

- só o pai é fixo, o filho, rex, pode mudar

- Cda um pega um dos objetos que serão do tribunal (faca, galo, penico, etc)

- Cda um imagina de onde está saindo e p/ onde está levando o objeto, cruzando no spc.



No caminho alguém pega de um (o pai ou o filho)

- facinura limpando a sala (o filho põe, ele tira do lugar)

Eu vou provar aqui q' nosso poder é sobereano
 juizes tem pessoas a sua volta e paparecando
 Chegando ao tribunal o condenado está a suplicar
 Pedindo:

-Piedade, por favor, estou a me berrar
 Isso n' é reinar?

Palmas, palmas, palmas pro juiz
 Criatura afetada homada e feliz
 Vamos provar que somos Deus
 Tão poderosos q'to Deus
 Palmas pro juiz
 Ouçam aqui o q' ele diz } R

De todos os lados s' ^{h'p} lamentos dos acusados
 Quantas gentilezas que se fazem para,
 para um juiz

Então os pais me trazem suas filhas
 q' me adocam

Isso n' é reinar e estar acima
 das riquezas?

(R)