

---

## INSULTO AO PÚBLICO: CORO, ESCRITA E PERFORMANCE

Fabio Cordeiro

Orientadora: Maria Helena Werneck

Meu projeto de pesquisa de tese: “O espírito colaborativo na cena contemporânea brasileira: um estudo sobre o coro” pretende realizar uma reflexão sobre as noções de coro encontradas na escrita cênica de realizadores da cena contemporânea brasileira, principalmente, abordando trabalhos criados via procedimentos colaborativos.

Ao focar na questão do coro também passamos a considerar meu próprio trabalho como encenador de companhia. Pois com a Nonada Cia. de Arte também venho realizando uma pesquisa sobre as possibilidades do coro em cena, como nos espetáculos *Insulto* e *Marat ou a hora em que perdemos a cabeça*. Em minha pesquisa de tese, estarei estudando espetáculos criados recentemente que parecem desdobrar as possibilidades de uso do coro enquanto formas homogêneas e heterogêneas, por exemplo, como *Não olhe agora* (2003) do grupo Coletivo Improviso, ou *Ensaio.Hamlet* (2004) da Cia. dos Atores, ambos dirigidos por Enrique Diaz e Mariana Lima, com os quais pude trabalhar na criação de *A Paixão segundo GH* (2002) como diretor assistente.

A abordagem que procuro desenvolver, em minha pesquisa de tese, pretende refletir o ponto de vista de quem também participa realizando alguns dos espetáculos que visa estudar. Logo depois de *GH*, em 2004 formei o grupo Nonada Cia. de Arte com ex-alunos - Diego Fonseca, Flávia Espírito Santo, Pedro Cavalcante, Priscila Fialho - da Escola de Teatro Martins Pena, além de Clarisse Lopes (mestranda na UNIRIO, fonoaudióloga e professora de voz) e Carlos Mattos (formado pelo CPT, de Antunes Filho e pela UNIRIO em cenografia). A Nonada fez sua primeira apresentação pública com a leitura encenada de *Insulto ao Público*, no Teatro Il do Sesc Tijuca. Pouco tempo depois, em outubro, estreamos *Insulto* no Espaço Sesc de Copacabana. No ano seguinte, o espetáculo participa da Mostra Universitária do Festival Riocenacontemporânea (2005).

Logo no início do texto *Insulto ao Público* (1966), aparece uma série de indicações aos atores para que ouçam ou observem algo - as regras para os atores são como referências de como eles devem atuar ou falar, ou de onde encontrar tons e comportamentos para as falas. Peter Handke, autor austríaco, mais conhecido no Brasil por sua parceria com Win Wenders no filme *Asas do Desejo*, faz uma longa lista de indicações, entre outras, para ouvir “as ladainhas nas igrejas católicas, os gritos da torcida e os palavrões nos campos de futebol, os coros durante as passeatas, as interrupções em meio aos debates”; para observar “no primeiro filme dos Beatles, o sorriso de Ringo Starr no momento em que, depois de ter sido chateado pelos outros, ele se senta à bateria e começa a tocar” – entre outras referências.

O texto *Insulto ao Público* de Peter Handke, à primeira vista é uma massa de palavras que mais se assemelha a um monólogo; na medida em que não pressupõe uma interlocução, não havendo nenhum tipo de contracenação proposta, ou réplica. É curioso notar que em sua escrita Handke não faz uso de perguntas, reticências ou exclamações; somente assertivas. As falas são dirigidas ao público enquanto instituição do teatro. Mas não há personagens, nem propriamente uma ação, ou pelo menos, nenhuma tentativa de representar uma ação, um lugar e um tempo. O tempo e a ação existentes não passam do próprio tempo da realização do texto ou, podemos dizer assim, da performatização de sua escrita. “Nós só falamos nisso. Nosso falar é o nosso agir. Aqui só existe um agora e um agora e agora”. Os oradores, portanto, falam e apenas devem falar sem representar. Esta fala, em coro, problematiza a si própria enquanto discurso além da situação imediata em que se encontram atadores e espectadores de acordo com uma *idéia-padrão* do que venha a ser teatro. Utilizando um discurso minucioso, repetitivo e contraditório, *Insulto ao Público*, também, pode ser visto como um tipo particular de texto crítico que tensiona e confronta a relação entre público e cena como uma voz, consciente, que propositadamente se contradiz e até mesmo se invalida: “Os senhores perceberam que nós nos contradizemos. Os senhores perceberam a intenção desta peça”.

Os atores não são perceptíveis como vozes individualizadas ou nomeadas. Quando a *fala* os identifica sempre o faz pelo pronome *nós*, e essa identificação duplamente alude ao grupo que fala e dilui a individualidade do sujeito que em cena está falando; nesse sentido, os oradores podem funcionar como um arranjo de timbres vocais. Como se houvesse apenas uma voz autoral e quatro timbres. “A nossa opinião não precisa coincidir com a do autor”. Uma espécie de sujeito plural, um *nós*, que se dirige ao público, e se fragmenta via presença física e sonora através de um grupo, tal como o coro grego, que entra e não realiza entradas nem saídas de cena, permanecendo o elenco inteiro em cena até o final do espetáculo. O meu trabalho como diretor da montagem da Nonada Cia. de Arte incluiu de antemão a necessidade de distribuir as falas entre os atores, roteirizando segundo principalmente as possibilidades de cada voz, e também em função de propostas de *arranjos vocais* que procuramos desenvolver em cada bloco de falas (pois não podemos falar em cenas no caso deste texto de Handke).

“Quando falamos nós, podemos estar querendo dizer os senhores. Os senhores não são sujeitos. São objetos. Mas também são sujeitos”. Espécie de anti-teatro, anti-peça, ou peça-falada, o texto de Peter Handke esmiúça a tradição do público burguês, suas expectativas em relação ao espetáculo (cenários, personagens, ações, imagens, diálogos, etc) como uma poética realista que utiliza os elementos cênicos tendo em vista a tentativa de reproduzir o real.

*Insulto ao público* se desenvolve a partir de um tensionamento frente ao conceito de representação teatral, como *mimesis*, e funciona, de certo modo, como um jogo espetacular ao criar um problema: negar e afirmar alternadamente, e quase ao mesmo tempo, a mesma idéia. Negar o teatro enquanto representação mimética, em cena, é uma situação de rendimento bastante teatral. A dupla negação funciona como forma

de afirmar mais ainda aquilo que se nega. “Não representamos. (...) Nós não saímos dos papéis. Nós não temos papéis. Nós somos nós. Somos porta vozes do autor. A nossa opinião não precisa coincidir com a do autor”.

Há uma voz autoral, não exatamente o próprio Peter Handke, mas uma voz que instaura uma *ordem monológica*, na medida em que não se apaga e não se transfere completamente para outra voz, como na forma dramática. No entanto, os oradores são como porta vozes que realizam ou performatizam as falas como um coro. É neste sentido também que poderíamos pensar na tese de um coro heterogêneo na medida de um discurso contraditório que parte de um pressuposto *monológico e coral*.

Assim, cada ator, na montagem da Nonada Cia. de Arte utiliza ou porta um acervo de vozes, ou de modos de falar, que não configura uma unidade coerente com uma personalidade ficcional ou real. Os tons de voz podem ser encarados como movimentos vocais; pois uma fala pode bater, empurrar, deslizar, contemplar, tomar posse do espaço, entre outras modalidades. Uma voz poderia surgir de uma imagem: a *juíza implacável*, o *advogado de acusação*, o *menino pedinte*, etc. De certo modo, acabam sendo figurados em *Insulto personagens* que se apresentam como resultantes de um padrão vocal escolhido e organizado em função de uma postura frente ao que se diz; diante de uma fala, por exemplo, podemos contradizê-la, referendar, comentar, *jogar fora*, duvidar, valorizar, entre outras possibilidades. Em *Insulto*, as vozes dos atores alternam entre padrões coletivos e modos de falar individualizados; entre momentos corais e solos, entre uma fala estilizada e melódica e um falar mais próximo da neutralidade. Procuramos trabalhar a fala como atitude sonora; em momentos, uniformizando o falar de todo o elenco, em momentos justapondo ou criando tensões sonoras entre um modo e outro, entre as partes do coro.

Durante o processo, procuramos aproveitar o *espírito* de contradição para contradizer também aquilo que o texto de Handke parece dizer. Os atores modulam a voz ao mesmo tempo em que dizem *não modulamos*. De tal modo que o ator não realiza inteiramente o que a fala expressa, muito pelo contrário, mas nem tão pouco sua maneira de falar pretende criar qualquer ilusão de realidade; cada ator assume diferentes vozes durante o espetáculo, fazendo com que a situação do encontro seja enfatizada.

Este espírito de contradição também ganha expressão através da emissão do som das sílabas, da percepção auditiva frente aos encontros vocálicos. Ao exacerbar ou prolongar um determinado som o falar do ator pode apresentar uma qualidade melódica mais específica e, portanto, pode assumir sua materialidade sonora ou significante. Em alguns momentos, através de uma fala em coro ou por deslocamentos e movimentos sincronizados coletivamente - um ritmo rápido para um trecho curto do texto, uma fala em ritmo lento, em tom agudo e tranqüilo, enquanto se diz em uníssono “nós não queremos incitar os senhores a nenhuma manifestação”. Há também senso de humor na escrita de Handke, que a certa altura, através de um encadeamento de idéias demonstra que a situação concreta de realização do espetáculo, o seu acontecimento na sua duração, em si, já contém as unidades de tempo, espaço e ação. Handke, em tom irônico completa: “Esta peça, portanto, é clássica”.

Em sua *Poética* (1994), Aristóteles enumera os elementos qualitativos e constitutivos do fato teatral. Embora permanecendo, em seu conjunto, como uma apreciação do teatro como fato verbal-literário as considerações que Aristóteles dedica aos vários componentes expressivos do espetáculo, em particular sobre as relações entre texto escrito e cena (performance), como demonstra Marco De Marinis (1991), seriam um primeiro e importante reconhecimento do espetáculo (como dimensão material) enquanto elemento não acessório, mas constitutivo. “Como é agindo que se realiza a imitação, acima de todas as necessidades uma parte da tragédia será da ordem do que se vê” (DE MARINIS, M. 1991, p. 135). O coro, na Grécia antiga, era constituído por um grupo de dançarinos e cantores que participavam das festividades religiosas e, mais adiante, das representações teatrais usando máscaras e coturnos, sendo acompanhado por músicas. Na tragédia clássica, o coro é um personagem coletivo que tem a missão de cantar ou recitar partes significativas do enredo lendário e heróico. “Aqueles partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama” (Nietzsche F. 1992, p. 60). Para o helenista há na homogeneidade do coro uma semente de tensão, cisão ou conflito.

Em *Insulto ao público*, o que temos para ver não é uma ação dramática, muito menos uma narrativa. “Nosso falar é nosso agir”. Portanto, a performance da fala em coro acaba aproximando a escrita *anti-dramatúrgica* de Handke de uma forma coral e melódica. Há uma excessiva repetição de frases que mais nos lembram o recurso do refrão nas músicas como as ladainhas das igrejas. Sua escrita joga com a expectativa *habitual* de uma platéia burguesa e contemporânea, que também se constitui como um personagem coletivo – o público de teatro. “Este é um jogo de palavras”.

## BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de Tempo – Espaço de Experimentação*. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1989.

CORDEIRO, Fabio. *A paixão segundo GH: processo colaborativo e performance*. In: Sala Preta. N.3. Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo, ECA; USP, 2003.

DE MARINIS, Marco. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17/10 Aprile 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizioni Costa & Nolan: 1991. Tradução de Tania Brandão.

HANDKE, Peter. *Insulto ao Público* (1966). Tradução: Georg Speerber. Mimeo. Acervo do Banco de Peças da Biblioteca da UNIRIO.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

72 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª ed., (1876) São Paulo, Companhia das Letras, 1992.