

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

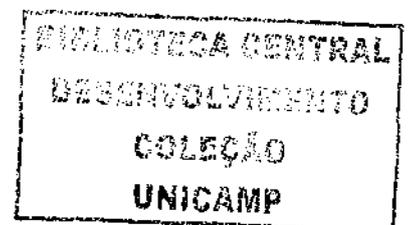
GEORGE TABORI:

“ATOR, SER HUMANO POR PROFISSÃO”

Mara Lucia Leal

Campinas

2005



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

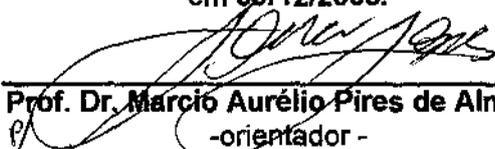
MESTRADO EM ARTES

GEORGE TABORI:

“ATOR, SER HUMANO POR PROFISSÃO”

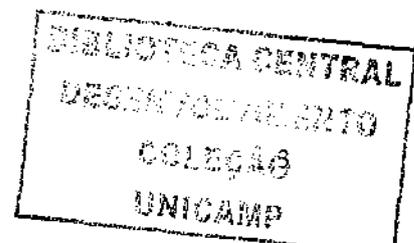
MARA LUCIA LEAL

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. **Mara Lucia
Leal** e aprovado pela Comissão Julgadora
em **05/12/2005**.


Prof. Dr. **Marcio Aurélio Pires de Almeida**
-orientador -

Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção
do título de mestre, sob orientação do
Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de
Almeida.

CAMPINAS
2005



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
Ed	1493g
V	Ex
FORMA	BC 6774
PROC.	16-123-06
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	29-3-06

Bib. id. 376373

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8 / 6244



L473g

Leal, Mara Lucia.

George Tabori: "Ator, ser humano por profissão". / Mara Lucia Leal. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcio Aurelio Pires de Almeida.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. George Tabori. 2. Teatro alemão. 3. Teatro-Direção.
4. Ator. I. Almeida, Marcio Aurelio Pires de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Título em inglês: George Tabori: "Actor, profession human being"

Palavras-chave em inglês (Keywords):

German theatre – Theatre-Direction - Performer

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida

Profª Drª Silvia Fernandes da Silva Telesi

Profª Drª Suzi Frankl Sperber

Data da defesa: 05/12/2005

AGRADECIMENTOS

Este trabalho se deve, em sua origem, ao acaso, que proporcionou minha viagem à Alemanha em 2001 e o contato com a obra de George Tabori.

Gostaria de agradecer às pessoas e instituições que contribuíram para a realização desta pesquisa:

Ao professor Marcio Aurelio, que, desde o projeto embrionário, sempre me apoiou e incentivou esta pesquisa.

Às professoras Suzi Frankl Sperber e Verônica Fabrini M. de Almeida, pelas observações precisas ao texto, quando do Exame de Qualificação.

A George Tabori, seu assistente Philip Ellermann e aos atores do espetáculo *Die Juden*, que me receberam em Berlim.

Ao Goethe-Institut São Paulo, particularmente Carminha Fávero Góngora e Joachim Bernauer, pela bolsa de estudo e pelo contato com o Berliner Ensemble.

Ao Arquivo da Akademie der Künste de Berlim, detentor do Tabori-Arquivo, onde pude fazer a pesquisa bibliográfica.

À Biblioteca Jenny Klabin Segall.

À minha família, Bernadeth Alves, Clemie Blaud, Heike Schmitz, Michael Sommers e a todos os amigos que contribuíram de alguma forma para este projeto.

A André Itaparica, cujo amor, incentivo, paciência e revisão foram decisivos para a realização deste trabalho.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela bolsa de estudo que permitiu a realização desta pesquisa.

À memória de
Maria Inácio Barbosa

RESUMO

Esta dissertação de mestrado investiga o trabalho artístico do diretor e dramaturgo George Tabori, concentrando-se no trabalho que ele desenvolve com os atores, a fim de verificar se, no decorrer dos últimos trinta anos, a partir de sua experiência como diretor, ele conseguiu sistematizar uma metodologia de direção de ator, como afirmam alguns de seus comentadores.

Como, contudo, a vasta obra de Tabori engloba várias áreas, consideramos necessário, inicialmente, discorrer sobre a trajetória desse artista, que, partindo do jornalismo e da literatura, tornou-se roteirista de cinema, depois dramaturgo e mais tarde diretor de seus próprios textos, de peças contemporâneas e de obras de autores clássicos de sua predileção, tais como Shakespeare, Beckett e Kafka.

Assim, buscamos também, com esta dissertação, preencher uma grande lacuna e inserir o trabalho de Tabori, praticamente desconhecido no Brasil, no debate nacional sobre o fazer teatral.

ABSTRACT

This Masters dissertation examines the artistic oeuvre of the playwright and director George Tabori. It focuses on the work he developed with actors, in order to determine if during his thirty-year career as a director, he has managed to systematize a specific method of directing actors – a claim made by some of his critics.

Since Tabori's distinctive career is so multi-faceted, this dissertation will begin by tracing the artist's journey – with its beginnings in journalism and literature – from screenwriter and playwright to director of his own dramatic texts as well as those of his contemporaries and works by favorite classical authors including Shakespeare, Beckett, and Kafka.

Moreover, studying Tabori's legacy, which sadly remains so little known in Brazil, will hopefully allow his unique contributions to contemporary theater to find their way into the national discourse on theatrical creation.

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 13
Capítulo 1. O andarilho.....	p. 23
Capítulo 2. O <i>Teatro Laboratório</i> de Bremen.....	p. 43
2.1. <i>Alegrias de Sigmund</i>	p. 51
2.2. <i>As Troianas, Talk Show e O Balanço</i>	p. 57
2.3. <i>Os Artistas da Fome</i>	p. 67
2.4. <i>Hamlet</i>	p. 76
Capítulo 3. De guru a grande encenador.....	p. 91
3.1. Trilogia do Holocausto.....	p. 94
3.1.1. Shakespeare e memória.....	p. 94
3.1.1.1. O processo de ensaio.....	p. 100
3.1.1.2. Recepção de <i>Shylock-Improvisações</i>	p. 108
3.1.2. <i>Minha mãe coragem</i>	p. 115
3.1.3. <i>Jubileu</i>	p. 119
3.2. Em busca de um teatro experimental.....	p. 132
3.2.1. <i>O Naufrágio do Titanic</i>	p. 133
3.2.2. <i>Noite-Beckett 1</i>	p. 136
3.2.3. <i>Noite-Beckett 2</i>	p. 142
3.2.4. <i>Esperando Godot</i>	p. 149
Capítulo 4. Das Catacumbas às Catedrais.....	p. 161
4.1. <i>O Círculo</i>	p. 162
4.1.1. <i>Stalin</i>	p. 173
4.1.2. <i>Apaixonados e Loucos</i>	p. 179
4.2. O Burgtheater.....	p. 189
4.2.1. <i>Minha Luta</i>	p. 192
4.2.2. <i>Otelo</i>	p. 198
4.2.3. <i>Goldberg-Variações</i>	p. 203
Considerações Finais.....	p. 213
Bibliografia.....	p. 231
Anexo I - Transcrição de um exercício de percepção.....	p. 241
Anexo II – Cronologia.....	p. 243
Anexo III – Galeria de Fotos.....	p. 253

INTRODUÇÃO

George Tabori é, aos noventa e um anos, o diretor mais longo em atividade na Alemanha, talvez no mundo. De origem húngara, é um cosmopolita: morou em vários países e, até chegar à prática teatral, como dramaturgo e diretor, percorreu diversas searas, atuando como jornalista, romancista, roteirista de cinema e tradutor. Em todas essas atividades, Tabori buscou realizar um trabalho centrado no homem e em seus conflitos mais básicos; nesse percurso, teve a oportunidade de dialogar com as principais correntes artísticas do século XX.

Tendo por base a sua longa e diversificada experiência teatral, pretendemos verificar se ele sistematizou uma metodologia própria no que tange ao trabalho com os atores, questão que norteia esta dissertação. A partir desse problema, realizamos uma investigação que englobou diversas fases de sua trajetória teatral, visando, com isso, ao mesmo tempo responder a essa questão e apresentar sua obra e sua concepção do teatro.

A importância da obra de George Tabori reside no fato de que, a partir de suas reflexões sobre o fazer teatral, podemos avistar problemas atuais que afligem as artes cênicas tanto em âmbito nacional como internacional. Devemos observar que a realidade teatral brasileira é muito diferente da alemã ou austríaca, onde Tabori atua desde o início dos anos setenta. Aqui não temos teatros estatais que produzam espetáculos com elencos fixos, muito menos que promovam grupos de pesquisa. No entanto, o que se vê muitas vezes nesses países, assim como aqui, é uma excessiva preocupação com o êxito do

espetáculo. Recorre-se, para isso, a procedimentos já padronizados, restringindo o espaço para a investigação, sobretudo no que diz respeito ao trabalho do ator.

Tabori investiu numa carreira teatral na Alemanha porque acreditava que o teatro que se fazia nos países de língua alemã era um dos melhores do mundo; esse teatro estaria, contudo, inserido dentro de um sistema de produção que oferece pouco espaço para a experimentação. Em sua opinião, o teatro alemão e também austríaco, assim como uma empresa capitalista, precisa ter alta produtividade e sucesso garantido; como consequência, não sobra tempo para a pesquisa e aposta-se apenas nas fórmulas já conhecidas.

Esse sistema acaba gerando, na opinião de Tabori, um grande problema, pois a falta de tempo e espaço para que o ator possa se reciclar e experimentar novas possibilidades artísticas, juntamente com a necessidade de êxito, levam o ator à estagnação, quando ele acaba se valendo somente das suas conhecidas fórmulas prontas. Para Tabori, esse sistema condicionado é inimigo do homem e da arte, já que tudo no trabalho, inclusive o ator, se transforma em um mero produto de consumo.

Na tentativa de solucionar esse problema na atuação, Tabori recorre, entre outros, aos procedimentos adotados por Lee Strasberg¹ no *Actor's Studio*, procedimentos esses que, na verdade, foram sua interpretação do sistema de Stanislavski, que, no caso americano, rendeu muitos frutos tanto para o teatro como para o cinema hollywoodiano.

¹ Lee Strasberg foi aluno de Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya no *American Laboratory Theatre*, escola fundada nos Estados Unidos pelos ex-atores do Teatro de Arte de Moscou. Em 1931, ele funda com Harald Clurman e Cheryl Crawford o *Group Theatre*, onde dirige e treina os atores segundo o sistema de Stanislavski até 1937, quando começa a dar aulas particulares para atores e a dirigir filmes. Em 1949, ele é convidado por Elia Kazan a trabalhar no *Actor's Studio*, assumindo em 1951 a direção artística do espaço. Durante esse período ele sistematiza um método próprio baseado no sistema do mestre russo. Ver em Strasberg, Lee. *Um sonho de paixão-O desenvolvimento do Método*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Tabori frequentou o *Actor's Studio* por dez anos.

Partindo das premissas de que o ator é o principal elemento do fazer teatral e de que o teatro é uma arte em processo, Tabori sempre acreditou que o trabalho em grupo era a melhor forma para a constituição de um teatro fundamentado na arte do ator. Ainda nos Estados Unidos, ele desenvolveu dois grupos de pesquisa na década de sessenta, que, devido a questões econômicas, não tiveram continuidade. Depois de sua volta à Europa, ele teve a oportunidade de realizar dois projetos experimentais com verba estatal: primeiro com o grupo *Teatro Laboratório (Theaterlabor)*, sediado na cidade de Bremen, Alemanha, entre 1975 e 1978; depois em Viena, Áustria, com o teatro *O Círculo (Der Kreis)*, no período de 1987 a 1990. Com *O Círculo*, além das montagens com o grupo, Tabori desenvolveu um estúdio de reciclagem para o ator, seguindo o modelo do *Actor's Studio*.²

Um dos objetivos centrais desta pesquisa é verificar como Tabori absorveu o método de Strasberg e, unindo-o a outros procedimentos, constituiu o seu próprio sistema de trabalho com os atores. Do mesmo modo, parece-nos oportuno verificar como Tabori, baseado em uma concepção do fazer teatral que se opõe às formas mercantilistas de produção artística, consegue realizar um teatro experimental dentro desse sistema condicionado que ele mesmo critica.

Para Tabori, o principal problema na representação é a falta de harmonia entre o estado pessoal do ator, seu “ser”, com o papel. Segundo ele, o descompasso entre o ser e a representação tem como resultado nervosismo ou insegurança por parte do ator, problema cuja tentativa de resolução pode resvalar na utilização de técnicas artificiais. Com isso, os

² No Brasil, tivemos um grande divulgador do sistema de Stanislavski, Eugenio Kusnet, que, assim como Tabori na Alemanha, acalentava o desejo de criar, no Brasil, um estúdio para reciclagem do ator profissional, seguindo os moldes do *Actor's Studio*.

resultados chegam puramente superficiais, técnicos e mecânicos.

Segundo Michael Müller-Janke, para tentar equacionar esse problema, Tabori recorreria a duas fontes: “ao lado do método de Strasberg está a Gestalt-terapia desenvolvida por Frederick S. Perls. Tabori apropriou-se de exercícios e técnicas desses dois métodos, que se comprovaram úteis para seu trabalho como diretor”.³ Contudo, Tabori faz questão de frisar que cada ensaio segue uma lei própria e impõe novos exercícios, que exigem soluções criativas. Acreditamos que a partir dessa flexibilidade se formou, no decorrer de seu trabalho com os atores, um repertório identificável de exercícios e uma estrutura livre nos procedimentos das encenações.

O objetivo de Strasberg, ao fundamentar seu método no trinômio relaxamento, concentração e memória emotiva, seria treinar o ator para controlar a inspiração e ativar o sentimento armazenado, para que, com isso, ele estivesse em condições de criar uma realidade imaginária no palco. Essas questões também são fundamentais para Tabori. Ele acredita que sua função é ajudar o ator na superação do Paradoxo de Diderot, ou seja: Como se pode agir no instante da grande inspiração e ainda controlá-la?

Uma grande barreira para atingir essa superação seria o condicionamento social e psicológico que conduz o homem aos hábitos de expressão. Esses hábitos de expressão se relacionam, na opinião de Tabori, em alta medida, com as dificuldades de expressão do ator. Müller-Janke salienta, em seu texto, que, para tentar superar essas dificuldades, Tabori utilizaria basicamente os mesmos exercícios de relaxamento e de concentração do

³ Müller-Janke, Michael. “Taboris Arbeit mit dem Schauspieler: ‚Selbsterforschung‘ und ‚Integration‘ des Ichs”. In: Bayerdörfer, Hans Peter e Schönert, Jörg (org). *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer, 1997, p. 46. Esse livro compreende vários artigos sobre o trabalho de Tabori, tanto como dramaturgo como diretor. Os textos partiram de seminários realizados nas Universidades de Hamburgo e Munique e tiveram como objetivo examinar suas principais obras. Salvo indicação ao contrário, as traduções da língua alemã são de nossa responsabilidade.

método de Strasberg, juntamente com muitas improvisações e exercícios oriundos da Gestalt-terapia.

Segundo Frederick Perls, fundador da Gestalt-terapia, o objetivo dessa terapia seria ampliar o potencial humano através do processo de integração.⁴ Para tentar equacionar esse problema, a Gestalt-terapia utiliza exercícios de percepção que unem praticas lúdicas oriundas das artes e de práticas orientais como o zen-budismo, cujo objetivo é conduzir o paciente à totalidade de sua vivência corporal anímica, e com isso obter um acesso melhor para seus sentimentos e potencializar sua percepção sensorial, harmonizando as partes desintegradas de seu ser. Segundo Müller-Janke, Tabori utilizaria esses exercícios de percepção para ajudar o ator a atingir um alto grau de consciência física e emocional, um estado alerta livre de inibição e medo, para que ele possa alcançar uma disposição em que possa agir intuitivamente.

No que diz respeito aos procedimentos metodológicos com os atores, também não podemos esquecer da influência que a obra de Bertolt Brecht exerceu em Tabori. Apesar de ele sempre afirmar que essa influência foi mais forte sobre sua dramaturgia do que sobre a prática teatral, é visível, em suas encenações, mesmo quando não se trata de seus textos, vários procedimentos brechtianos, como a divisão ator-personagem e ator-narrador e a busca de uma relação mais direta com a platéia.

Na opinião de Tabori, o sistema de Stanislavski e o teatro épico de Brecht não são antagonicos. Para ele, questões históricas, culturais e até políticas teriam influenciado a interpretação que se fez posteriormente desses processos artísticos. Pretendemos verificar, então, como Tabori se apropria desses procedimentos no processo de montagem, uma vez

⁴ Ver em Perls, Frederick et alii. *Isto é Gestalt*. São Paulo: Summus, 1977.

que ele mesmo afirma que procurava, com um espetáculo, criar uma simbiose entre palco e realidade, buscando, com isso, uma integração tanto intelectual quanto emocional com o espectador.

Apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, abordaremos algumas questões mais relacionadas com a encenação e a dramaturgia, pois os procedimentos adotados durante os ensaios estão interligados com a sua concepção de teatro e arte, que, por sua vez, é o que direciona tanto a escolha dos textos a serem montados como a própria estética da encenação. Nesse sentido, além de destacarmos as montagens dos autores que Tabori elegeu como seus principais modelos, a saber, Beckett, Kafka e Shakespeare, também nos deteremos em algumas montagens de seus próprios textos, cuja principal característica é o humor corrosivo no tratamento de temas contemporâneos. Tabori salienta que o teatro deve sempre estabelecer uma relação direta com a sociedade, ao levantar questões relevantes a ela; dentre esses temas, o anti-semitismo e o nazismo serão recorrentes em suas encenações, inclusive por ser uma questão que também une Tabori e os alemães, já que oitenta por cento de sua família morreu em decorrência do nazismo.

Para Tabori, o teatro é a arte que mais se aproxima da própria vida, pois, a despeito de todo o aparato técnico, ela é centrada na presença viva do ator. Por isso é uma arte, assim como a vida, dependente do acaso, cheia de riscos e imperfeita. Dentro dessa visão, tanto a dramaturgia quanto a estética do espetáculo serão sempre o resultado da experiência vivida durante os ensaios pelos atores, que se nutrirão posteriormente do contato com os espectadores durante as apresentações, já que para Tabori o teatro é uma arte em processo e, como tal, está sempre em constante mutação.

Como já mencionamos, Tabori promoveu alguns grupos de pesquisa. É importante relatar que vários atores⁵, desde o primeiro projeto em Bremen, em meados dos anos setenta, vêm trabalhando com Tabori nos vários teatros em que ele já atuou como diretor. Poderíamos deduzir desse fato que, ao longo dessas três últimas décadas, Tabori, conjuntamente com alguns atores, vêm experimentando e avaliando procedimentos metodológicos.

Resolvemos então, a partir desses indícios, pesquisar alguns espetáculos de cada período, para que possamos verificar o desenvolvimento do uso desses procedimentos. Além disso, a comparação entre os processos ajudará a averiguar quais procedimentos permaneceram e quais foram substituídos.

Em vista dos temas a serem abordados, dividiremos a dissertação em quatro capítulos: no primeiro faremos uma apresentação da vida e obra de Tabori, destacando suas principais influências e o início de sua carreira como dramaturgo e diretor de teatro nos Estados Unidos. No segundo capítulo apresentaremos os processos e resultados de seu grupo de pesquisa alemão, o *Teatro Laboratório* de Bremen, durante a década de setenta. No terceiro capítulo analisaremos algumas montagens realizadas em Munique e a tentativa de Tabori, em conjunto com os atores do extinto *Teatro Laboratório*, de continuar um trabalho experimental sem dependência dos teatros estatais. Nesse capítulo

⁵ Até o início da década de noventa alguns atores tinham trabalhado quase ininterruptamente com Tabori: Detlef Jacobsen, entre 1974 e 1990, atuou em 15 espetáculos; Günter Einbrodt, de 1975 a 1990, entre atuação e assistência de direção, participou de 14 trabalhos; Klaus Fischer, entre 1977 e 1990, atuou em 15 espetáculos; Rainer Frieb, entre 1975 e 1990, atuou em 14 trabalhos e Ursula Höpfner, que é sua esposa desde janeiro de 1985, atuou em 29 espetáculos entre 1975 e 1993. Dados coletados nas fichas técnicas dos espetáculos. Ver em Ohngemach, Gundula. *George Tabori – Regie im Theater*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. Livro contendo entrevistas com Tabori, Maria Sommer (editora), Marietta Eggmann (cenógrafa), Stanley Walden (músico) e com atores que trabalharam com ele (Detlef Jacobsen, Arnulf Schumacher, Rainer Frieb, Günter Einbrodt, Heiko Steinbrecher, Klaus Fischer, Hanna Schygulla, Thomas Holtzmann e Ignaz Kirchner).

também destacaremos algumas características de sua dramaturgia e encenação. No quarto capítulo discorreremos sobre os processos realizados no teatro *O Círculo*, onde Tabori, além de continuar suas pesquisas, também desenvolveu um *Actor's Studio* vienense. Nesse capítulo também destacaremos o longo período no Burgtheater até sua ida, em 2000, para o Berliner Ensemble, onde trabalha atualmente.

CAPÍTULO 1

O Andarilho

Segundo seu depoimento, George Tabori teve seu primeiro contato com as artes cênicas na infância. Durante um espetáculo circense, mais especificamente na cena do trapézio, o pequeno George viu uma linda trapezista voar em direção à morte. Ele compara esse marcante episódio com a própria essência do teatro, onde vida e arte se misturam, realidade e ficção se fundem na criação de um evento efêmero e imperfeito como a própria vida.

Criado numa família de origem judaica de literatos de Budapeste, Tabori aprendeu, desde cedo, além de sua língua materna, o húngaro, alemão e inglês (esta última viria a ser sua língua literária). A partir dos dez anos de idade ele datilografava os textos jornalísticos e literários que seu pai ditava e com quinze escreveu seu primeiro conto. Depois de concluir o ensino médio, ele foi enviado a Berlim para aprimorar o alemão e trabalhar como garçom; seu pai, o jornalista e escritor Cornelius Tabori, queria que o filho mais novo entrasse no ramo de hotelaria, ao invés de seguir sua própria profissão. Era o início dos anos trinta, período da subida de Hitler ao poder, e Tabori pôde ver esse terrível momento da história com seus próprios olhos, apesar de não ter a menor idéia do que isso significaria mais tarde.

Com o início da perseguição aos judeus em Berlim, Tabori volta para sua cidade natal e logo em seguida vai para Londres tentar, contra a vontade do pai, iniciar sua carreira de jornalista, contando com o apoio de seu irmão Paul que, nessa época, já

trabalhava na capital inglesa como tradutor e jornalista. Durante sua estada em Londres estoura a Segunda Guerra Mundial e Tabori trabalha durante todo o período da guerra como correspondente para vários jornais no Oriente Médio.⁶ Nesse período, Tabori morou em vários países e se casou com a jornalista Hanna Freund em Jerusalém.

Importante que se diga que a Segunda Guerra Mundial exerceu grande influência sobre sua vida e obra: seu pai morreu em Auschwitz, fato que o marcou para o resto da vida. Seu primeiro grande sucesso dramático, *Os Canibais*, por exemplo, é uma peça que versa sobre um grupo de prisioneiros em Auschwitz e, segundo ele, foi sua tentativa de resolver esse grande conflito pessoal.

Em 1943, Tabori voltou para Inglaterra, onde foram lançados seus primeiros romances⁷, que tiveram forte influência temática de seu trabalho como correspondente. Motivados pelos dois primeiros romances, os estúdios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) o convidaram para trabalhar como roteirista de cinema nos Estados Unidos.

Uma viagem planejada para apenas três meses acabou durando mais de vinte anos e mudando os rumos de sua carreira. Tabori considera esse período em que trabalhou para a MGM os piores dias de sua vida, mas durante os três anos em que morou na Califórnia – em 1950 mudou-se para Nova Iorque - além de se relacionar com ícones da literatura

⁶ Em 1940, Tabori trabalhou como correspondente estrangeiro para um jornal húngaro em Sofia. Durante o ano de 1941 ele trabalhou para o jornal *Aftonbladet* (Sueco) e para a *United Press* em Istambul. Nessa cidade, ele prestou serviços de espionagem para a Embaixada Inglesa sobre a situação em Budapeste. Devido ao perigo desse trabalho, ele recebeu um passaporte falso, passando a assinar como George Turner, um capitão inglês. Em 1942, foi para Jerusalém trabalhar para a BBC, onde se casou com a jornalista alemã e sionista Hanna Freund. Em 1943, prestou serviços para a BBC no Cairo e voltou para a Inglaterra, onde trabalhou até 1947 nesse mesmo jornal na seção húngara. Dados coletados da cronologia de sua vida e obra organizada por Andrea Welker. Ver em *Du – Die Zeitschrift der Kultur*. “George Tabori. Macht kein Theater!”. Viena, n. 719, Setembro, 2001, pp. 41 e 50. Revista austríaca de cultura, cujo número foi dedicado a George Tabori. Contém artigos de artistas e críticos, além de um texto de Tabori e dessa cronologia com fotos.

⁷ Os três primeiros romances escritos por Tabori são: *Beneath the Stone the Scorpion*, London e Boston, 1945; *Companions of the Left Hand*, London e Boston, 1946; *Original Sin*, London e Boston, 1947.

como Thomas Mann ou do cinema americano como Charles Chaplin e Greta Garbo, Tabori teve a oportunidade de conhecer muitas pessoas do meio teatral como Joseph Losey, Arthur Miller e Elia Kazan⁸ que, posteriormente, dirigiu seu primeiro texto dramaturgico, *Flight into Egypt (Fuga para o Egito)*. Depois, já em Nova Iorque, ele conheceu sua segunda esposa, a atriz sueca Viveca Lindfors, que viria a colocá-lo em contato com o *Actor's Studio* e com Lee Strasberg.

Contudo, segundo o próprio Tabori, quem motivou sua ida para o teatro foi Brecht, a quem ele conheceu em 1947 na casa do escritor Lion Feuchtwanger. Pouco tempo depois, ele foi convidado pelo diretor Joseph Losey para ajudar o ator Charles Laughton na tradução da primeira montagem de Brecht nos Estados Unidos, a encenação de *Galileo Galilei*. Sobre essa experiência, Tabori diz que os encontros com Brecht foram breves e impessoais, mas que a obra dele teria tido uma grande influência sobre sua carreira: “Ele mudou minha vida, levando-me a abandonar a relativa independência e liberdade do romance e a seduzir-me pelos desafios do teatro. Por isso eu lhe agradeço e o amaldição”.⁹

Entretanto, quando comenta a motivação ao escrever sua primeira peça, *Flight into Egypt*, Tabori já demonstra que seu objetivo era bem diferente do de Brecht: “Eu não pretendia agradar. Eu queria irritar, incomodar e chocar; [queria] que os espectadores

⁸ Elia Kazan, diretor de teatro e cinema, fundou em 1947, em conjunto com Cheryl Crawford e Robert Lewis o *Actor's Studio*. Em 1949, Strasberg foi convidado para ser mais um dos professores e em 1951 assumiu a direção artística do estúdio. Ver em Hethmon, Robert H. (editor). *Strasberg at the Actors Studio: Tape-Record Sessions*. New York: The Communications Group, 2003, pp. 7-8.

⁹ Kagel, Martin. “Brecht Files: Conversations with George Tabori”. In: *The Brecht Yearbook, Theater der Zeit*, 23, 1997, pp.70-75. Nessa edição especial da revista há artigos de diversas personalidades sobre a obra de Brecht. Entre eles, Patrice Pavis, Heiner Müller, Robert Wilson e Fernando Peixoto. Em entrevista para o jornalista Kagel, Tabori comenta sobre sua relação com a obra de Brecht.

fossem para casa e permanecessem com essa tensão, com a lembrança da dor”.¹⁰ Mais tarde, já na década de sessenta, além de ser o primeiro tradutor de algumas obras de Brecht para o inglês (*Mãe coragem, Ascensão e queda de Arturo Ui, Os fuzis da Sra. Carrar, Conversas no exílio* e também alguns poemas), Tabori também tentou inseri-lo na cena americana, com a montagem de seus textos.

A primeira montagem foi uma colagem com textos, músicas e poemas de Brecht chamada *Brecht on Brecht*, que estreou em 1961 no Theatre de Lys, em Nova Iorque, na qual, além da adaptação, ele dividiu a direção com Gene Frankel. Para Tabori, “*Brecht on Brecht*, foi uma forma de colagem para apresentá-lo, porque ele era, exceto para dois, três críticos, ainda pouco conhecido. Isso foi uma tentativa de definir Brecht através de seu trabalho, não através do que os críticos diziam. Eu já achava, desde muito antes, que tudo o que se podia dizer sobre Brecht já tinha sido dito melhor por ele mesmo”.¹¹ Entre os atores estavam, além de Viveca Lindfors, Lotte Lenya (viúva de Kurt Weil), que em 1931 interpretou Jenny em *Mahagonny* e era considerada uma das principais atrizes do teatro brechtiano.

Em 1982, Tabori escreveu um texto em homenagem a Lotte Lenya, por ocasião de sua morte. Nesse texto, além de ressaltar seu grande talento e autenticidade como atriz, comenta que tentaram aprender com ela, em *Brecht on Brecht*, como se representava Brecht.¹² Devido ao grande sucesso, esse espetáculo ficou em cartaz por três anos,

¹⁰ Entrevista dada para o jornal *Saturday Review* por ocasião da estréia da peça. *Apud*: Feinberg, Anat. *George Tabori – portrait*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, p. 58. Biografia resumida da vida e obra de Tabori. A autora também publicou um estudo sobre o teatro de Tabori em inglês.

¹¹ Tabori em Kässens, Wend e Gronius, Jörg W. *Theatermacher*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1987, *op. cit.*, p.163. Livro contendo entrevistas com vários diretores, entre eles, George Tabori.

¹² Tabori, George. “Die letzte der grossen alten Huren”. In: *Betrachtungen über das Feigenblatt – Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993, p.190.

excursionado por mais de vinte cidades americanas, além de uma temporada em Londres, onde realizaram uma versão reduzida do espetáculo no teatro Royal Court.

Devido ao seu engajamento na obra de Brecht, Helene Weigel o convidou para participar do Simpósio em comemoração aos setenta anos de nascimento de Brecht, que se realizou em 1968, no teatro Berliner Ensemble. Ali ele apresentou um texto sobre a repercussão de suas montagens nos Estados Unidos e a influência de Brecht sobre os novos dramaturgos americanos. Nessa ocasião, Tabori fez questão de frisar que aprendeu muito com Brecht, mas que não seguia o mesmo caminho, pois enquanto Brecht buscava um distanciamento na interpretação e um perfeccionismo e virtuosismo estético, ele procurava uma simbiose entre o palco e a realidade, buscando com isso uma integração tanto intelectual quanto emocional com o espectador.¹³

No ano seguinte ao simpósio, 1969, ele monta *Mãe coragem e seus filhos*, em co-direção com Martin Fried¹⁴. Sobre esse processo Tabori comenta: “Para mim era claro que não se podia realmente imitá-lo. Eu experimentei isso com *Mãe Coragem*. Helene Weigel me enviou o plano de direção de Brecht, e nós o estudamos. Para mim, a encenação do *Berliner Ensemble* foi a melhor e mais linda peça que eu já presenciei. Nós encenamos a peça nos anos sessenta na universidade – onde se poderia ainda nos EUA encenar *Mãe Coragem?* – e experimentamos reproduzir o modelo. Verificou-se muito facilmente que o caminho de Brecht era o melhor. Todas as vezes que nós deslocávamos

Livro contendo textos de Tabori sobre teatro que haviam sido publicados em revistas e jornais alemães e austríacos. Esse artigo foi publicado originalmente na revista *Theater heute*, 3, 1982, p. 52.

¹³ Kagel, *op. cit.*

¹⁴ Martin Frieb, genro de Tabori, também participou do *Actor's Studio* e dirigia segundo o sistema de Stanislavski. Ele trabalhou com Tabori em diversas ocasiões: dirigiu as montagens americanas de *Os Canibais* e *Pinkiville* e quando Tabori foi diretor artístico de *O Círculo*, ele dirigiu alguns espetáculos no teatro.

o plano de direção um metro para a esquerda ou para a direita, a cena não ficava tão boa. Nós reconstituímos fielmente o modelo original porque queríamos aprender algo”.¹⁵

Se foi Brecht quem levou Tabori para o teatro, foram outros os motivos que o fizeram deixar de escrever para o cinema. Numa entrevista, ele diz que Hollywood era, naquele período, um verdadeiro Olimpo, onde ele pôde conhecer grandes nomes do cinema e da literatura, mas o entusiasmo inicial foi se transformando em frustração. Em cartas ao irmão Paul, que se encontrava em Londres, ele descreve com ironia sua desilusão com o mundo do cinema. Nessa época, relata, ele precisava escrever dezoito páginas por semana, não importando o conteúdo, e comenta nessas cartas que “as possibilidades aqui são muito maiores se comparadas com a Europa, mas sempre predomina o espírito comercial”.¹⁶

Sua grande frustração foi a tentativa de adaptar para o cinema *A montanha mágica* de Thomas Mann. Tabori trabalhou durante seis meses no roteiro, e, em conversas com Mann, já tinham definido inclusive os atores (Greta Garbo e Montgomery Clift) para os papéis principais. Mas, segundo ele, “um filme sobre uma clínica, sobre um sanatório com nada além de tuberculosos, foi para Hollywood uma piada de mau gosto!”¹⁷

Apesar de seu descontentamento com o cinema e de sua constante comparação de Hollywood com um grande bordel e seu trabalho com a prostituição, era esse trabalho que o mantinha financeiramente: em seu primeiro ano como roteirista, por exemplo, com o cachê de setenta mil dólares pelo argumento do filme *Basra*, com Cary Grant no papel

¹⁵ Tabori em Kässens e Gronius, *op. cit.*, p.164.

¹⁶ *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*

principal, ele pôde se manter por três anos.¹⁸ Depois, vários roteiros de sua autoria foram filmados entre 1953 e 1968¹⁹, recebendo inclusive o prêmio de melhor roteiro por *The Young Lovers* pela *British Film Academy*. Paralelamente a seu trabalho como roteirista, Tabori continuou escrevendo romances²⁰ e iniciou sua longa carreira no teatro.

Tabori estréia no teatro como dramaturgo em 1952 com a peça *Flight into Egypt*, sob direção de Elia Kazan, que, a despeito das críticas negativas, foi para ele um grande sucesso, pois, com ela, conseguiu transformar seu sonho em trabalhar com teatro em realidade. Seu segundo texto, *The Emperor's Clothes*, estreou também na Broadway no ano seguinte, com direção de Harold Clurman²¹; a ação da peça se desenvolve em sua cidade natal, Budapeste, e o personagem principal representariam seu irmão Paul.

Durante esse período, Tabori e Paul trocavam constante correspondência a respeito de seus trabalhos literários. Numa dessas cartas, Tabori fala sobre a diferença entre escrever romances e peças. Para ele, numa peça, ao contrário do romance, o autor precisa envolver o espectador, e a estrutura precisa ter uma dinâmica cujo princípio deve ser orientado pela “tese, antítese e síntese”, acrescentando: “De minha parte, eu aprendi muito mais com Shakespeare e Brecht do que em qualquer outra fonte. Eles foram (e são) os grandes técnicos, pelo fato de que a intensidade, a paixão e a liberdade que eles

¹⁸ Ver em *Du-Die Zeitschrift der Kultur*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ Relacionamos a seguir alguns filmes com roteiro de Tabori: *I Confess*, direção de Alfred Hitchcock, 1953; *The Young Lovers*, direção de Anthony Asquith, 1954; *The Journey*, direção de Anatole Litvak, 1958; *No Exit*, direção de Tad Danielewski, 1962; *Secret Ceremony*, direção de Joseph Losey, 1968.

²⁰ Nesse período Tabori publicou três romances: *The Caravan Passes*, London: Boardman, 1951. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951; *The Journey*, New York: Bantan, 1958; *The Good One*, New York: Permabooks, 1960.

²¹ Harold Clurman fundou em 1931, em conjunto com Lee Strasberg e Cheryl Crawford, o *Group Theatre*. Eles trabalhavam juntos desde 1926 no *Theatre Guild*. Clurman dirigiu várias peças no *Group Theater* e escreveu um livro sobre a história do grupo. Ver em Strasberg, *op. cit.*, p. 118.

criaram estão em relação direta com a exatidão da estrutura”.²² Tabori revê essas afirmações muitos anos mais tarde, a partir de suas experiências como diretor, acrescentando que seu aprendizado como dramaturgo devia muito mais ao processo de criação dos atores do que a livros e peças.

Em 1953, Tabori começou a freqüentar, com Viveca Lindfors, o *Actor's Studio*, e acompanhou por dez anos o trabalho que Lee Strasberg ali desenvolvia com os atores. Sobre essa experiência, Tabori comenta em uma entrevista: “Eu conhecia muito pouco sobre esses aspectos [interpretação] até me casar com uma atriz, Viveca Lindfors. Através dela eu conheci Lee Strasberg e depois participei como observador do ‘*Actor's Studio*’. Eu permaneci lá por dez anos e aprendi mais sobre o fazer teatral do que em qualquer outro lugar: com isso eu aprendi o que ocorre com o ator, o que ele faz, do que ele precisa, o que o bloqueia, onde estão as dificuldades. A pedagogia de Strasberg foi determinada pelo fato de que ele tentou ensinar aos atores de maneira ampla, também culturalmente, que eles deviam encontrar ligações com outras artes, especialmente com a música e com a pintura. Desde quando eu dirijo, esse método sempre se comprovou eficaz. O sistema é produtivo quando ele é usado produtivamente. Ele é como qualquer outra disciplina, pode se tornar facilmente abusivo, pode ser dogmatizado, tornar-se superficial, etc...”²³

Por ocasião do aniversário de Strasberg, Tabori escreveu um artigo, em forma de carta, endereçada a ele. Nesse texto, reafirma sua veneração pelo mestre, independente das questões pessoais, salientando o papel que Strasberg representaria no teatro contemporâneo: “Você [Strasberg] não é, como Artaud ou Brecht, um pensador

²² *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 59.

revolucionário, nenhum mago como Brook ou Strehler e também nenhum superguru como Grotowski. Você é apenas um técnico que, com sua insuperável curiosidade sobre nosso ofício, com seu amor incondicional em seguir a pista do ‘como’, consegue a impossível arte de produzir vida em vez de reproduzir arte e de ainda repetir o que é único, e que combina o *pathos* particular do teatro com sua pompa”.²⁴

Em outro artigo, sobre o lançamento do livro de Strasberg na Alemanha, Tabori elogia a iniciativa de Strasberg, atentando para a escassa literatura sobre a arte de representar, em contraste com a grande quantidade de textos sobre o espetáculo. Para ele, somente o próprio ator entende os problemas inerentes ao seu ofício, mas poucos se dispõem a escrever sobre isso, e entre esses poucos estaria Strasberg, que, com seu livro *Um sonho de paixão*, tentou auxiliar outros atores a encontrar uma metodologia para a sua profissão: “Sobre isso, nesse livro, Strasberg mais diz que escreve, de tal modo que se ouve, pela primeira vez, não de segunda mão, mas pela boca de quem trabalhou; é sua busca pelo ‘Método’, por um desenvolvimento crítico e atual daquilo que os grandes renovadores da modernidade – Stanislavski, Wachtangow, Meyerhold, Boleslavski – testaram na teoria e na prática”.²⁵

Tabori defende a idéia de que os preconceitos em relação a Strasberg teriam surgido devido a uma má interpretação de seu trabalho: “Nos anos sessenta, quando subitamente Brecht, Artaud, Brook e Grotowski apareceram na cena teatral, a resistência contra o método se transformou em uma rebelião. As reações tanto de posições de

²³ Kässens e Gronius, *op. cit.*, p. 167.

²⁴ Tabori. “Lieber Lee” (Querido Lee). In: *Betrachtungen... op. cit.*, p.190. Esse texto foi publicado originalmente no jornal *Süddeutsche Zeitung* (19-20.12.1981), por ocasião do aniversário de Strasberg, que morreria alguns meses depois.

²⁵ Tabori. “Traum der Leidenschaft” (Sonho de Paixão). In: *Betrachtungen... op. cit.*, p. 196.

esquerda quanto de direita se basearam em um mal-entendido. Strasberg foi tanto um renovador quanto um tradicionalista, que tentou resolver – em grande parte com sucesso – a antiga dialética entre técnicas externas e internas; ele atravessou a ponte, o abismo entre o ser e o representar, entre o ator e seu papel, e superou o Paradoxo de Diderot, indicando um caminho metodológico para que se consiga repetir o que não se repete”.²⁶

Esse preconceito foi muitas vezes vivenciado pelo próprio Tabori, quando ele, ao tentar utilizar essa metodologia, sofreu resistência por parte dos atores alemães. Ele considera que isso se deveu em grande parte, por um lado, ao fato de que alguns atores costumam acreditar que não precisam mais se exercitar, se aprimorar; por outro lado, pelo mal-entendido sobre o próprio método, de que ele seria somente para um tipo específico de teatro realista ou para o cinema. Para Tabori, o ator deve, assim como o bailarino, o esportista ou o músico, sempre exercitar o seu próprio instrumento, porque senão, mais cedo ou mais tarde, ele somente saberá usar os mesmos velhos truques, salientando que esse “método” pode atender a diferentes estilos e dramaturgias, comparando-o a um piano, no qual, estando afinado, se pode tocar tanto Bach como Charlie Parker.

Sua estréia como diretor de teatro ocorreu em 1956, no Phoenix Theater em Nova Iorque com dois textos de Strindberg, *Senhorita Júlia* e *A mais forte*. Nesse mesmo ano, outra peça de sua autoria estréia em Londres, *Brouhaha*, com direção de Peter Hall. Apesar das críticas positivas à sua primeira experiência como diretor, suas outras atividades como roteirista e romancista impedem-no de continuar dirigindo; somente em 1961 ele dirige um novo espetáculo, o já mencionado *Brecht on Brecht*.

²⁶ *Ibid.*

Tabori comenta, numa entrevista²⁷, que nunca havia pensado em dirigir, mas quando começou a ter divergências com os diretores de seus textos, resolveu, então, ele mesmo experimentar, só que começando com textos de outros autores. Depois, motivado pelas observações no *Actor's Studio*, ele criou um tipo de oficina de atores em sua própria casa com estudantes da Universidade da Pensilvânia, onde ele dava aulas sobre cinema, televisão, teoria e drama, na Escola de Comunicação. Seu grande interesse era desenvolver um trabalho coletivo; seu grupo era composto por pessoas que queriam fazer intervenções políticas, participar de manifestações. Como não era muito seguro nessa época, devido ao macarthismo, realizar esse tipo de evento, eles precisavam treinar certos tipos de comportamento. Era algo como um programa de treinamento e Tabori considerou esse processo muito produtivo, pois as pessoas perdiam seus medos e inseguranças através dele. A partir daí se criou um grupo experimental que tentava aplicar esses exercícios em algumas peças teatrais. Ele trabalhou com esse grupo durante dois anos, considerando essa experiência uma virada em sua carreira.

No mesmo período, dirigiu o grupo *Free Southern Theater*, de Nova Orleans, que tentava unir num mesmo trabalho atores brancos e negros que vinham de experiências com performances. Com esse grupo, Tabori montou textos de Brecht e Beckett, que depois foram apresentados em espaços alternativos, como igrejas e bares.

Em 1966, ele funda com Viveca Lindfors seu próprio grupo, *The Strolling Players*, com o qual fizeram turnês por diferentes universidades apresentando, entre outros, mais um texto de Brecht, *Os fuzis da Senhora Carrar*. No ano seguinte, eles promoveram um Festival de Verão, o *Berkshire Theatre Festival* em Massachusetts, onde

²⁷ Michaelis, Rolf. "Ein begeisterungsfähiger Skeptiker". In: *Theater heute*, 6, 1976.

apresentaram *O Mercador de Veneza* de Shakespeare. Segundo Feinberg²⁸, Tabori foi o primeiro a ousar situar a ação de uma peça de Shakespeare num campo de concentração. Em sua versão, os atores/personagens eram prisioneiros do campo de concentração *Theresienstadt* e estavam encenando a peça de Shakespeare para uma platéia de oficiais nazistas. Para Tabori, a encenação representava a estética da pobreza e do terror. Doze anos depois, já na Alemanha, ele encenaria novamente *O Mercador de Veneza*, só que dessa vez se concentrando apenas do personagem central, o judeu Shylock.

É importante ressaltar que, apesar da efervescência cultural vivida nesse período nos Estados Unidos, os artistas sofriam muitas perseguições políticas. Vários colegas de Tabori foram presos, Brecht sofreu interrogatório em 1947 e logo depois deixou o país, e o próprio Tabori, devido a seus romances e a encenação de *Brecht on Brecht*, foi colocado na ‘lista negra’ do macarthismo. Sobre esse período, Tabori escreveu ao irmão Paul dizendo que eles viviam ali como em *O Processo* de Kafka.

A despeito dos contratempos políticos, Tabori dá a grande virada em sua carreira teatral em 1968, com a encenação de *The Cannibals (Os Canibais)*, texto de sua autoria e com direção de Martin Fried. Ao contrário do que ocorria com a maioria dos textos sobre o Holocausto, Tabori não queria transformar os judeus em vítimas; ele queria falar dessa situação-limite, na qual o homem é destituído de toda dignidade: “Como o ser humano se comporta quando é lançado de forma desumana na mais profunda humilhação?”²⁹

²⁸ Feinberg, *op. cit.*, p. 70.

²⁹ Entrevista concedida a emissora de televisão alemã ZDF, que realizou uma matéria sobre a estréia alemã do espetáculo, veiculada em 06.01.1970. Após a estréia, um jornalista da emissora entrevistou alguns espectadores na saída do teatro, os quais, na maioria, não conseguiam declarar nada de imediato; diziam apenas que precisavam pensar sobre a peça; as primeiras impressões, contudo, exprimiam-se entre angustiantes, chocadas, agredidas e excitantes. O vídeo encontra-se no Arquivo da Akademie der Künste, em Berlim.

Porém, esta não foi sua primeira tentativa de escrever sobre o Holocausto. Em 1947, já em Hollywood, ele escreveu um romance intitulado *Pogrom*, o qual foi rejeitado pelo editor; Tabori, então, acabou destruindo o manuscrito e só mais tarde voltaria ao tema. Segundo ele, depois de sua mãe ter investigado e descoberto quem era o responsável pela morte de seu pai, essa teria sido sua forma de tentar resolver para si mesmo esse grande trauma. Portanto, *Os Canibais* “não é nem uma documentação nem uma acusação, mas uma missa negra, povoada de demônios de meu próprio eu, para compartilhar com os outros esse pesadelo e com isso me libertar”.³⁰

Os Canibais, segundo Tabori, continha conhecidos elementos brechtianos, como rupturas e distanciamento, além de um humor corrosivo. A crítica americana recebeu o trabalho com reserva e aparentemente não entendendo o tom farsesco do texto. O crítico Clive Barnes do jornal *Times* comentou positivamente a estilização do espetáculo, sugerindo influências do grupo *Living Theatre*, mas criticou o texto: “O Sr. Tabori não nos poupa de nada. Esta não é uma peça para os suscetíveis. Seus detalhes são horríveis e repugnantes, e ainda mais repugnantes pela intensidade com que são revelados”.³¹ Robert Pasolli, do jornal *The village VOICE*, escreveu que o espetáculo era um misto do que ele considerava antigo drama, como os textos de Arthur Miller e o novo estilo de fazer teatro: “É uma questão de metáfora dramática, ação ilustrativa e estilo representacional. ‘Canibais’ é um microcosmo da controvérsia atual entre velhas e novas formas de teatro. Se vocês o virem, saberão do que se trata”.³²

³⁰ Tabori no programa da montagem alemã. Depois esse texto foi publicado em livro. Ver em *Unterammergau oder Die guten Deutschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981, p.37. Nesse livro há vários textos de Tabori sobre teatro, além de sua peça *Coragem de mãe (Mutters Courage)*.

³¹ Barnes, Clive. “Theater: ‘The Cannibals’”. In: *Times*, 04.11.1968.

³² Pasolli, Robert. “Theatre: The Cannibals”. In: *The village VOICE*, 07.11.1968.

A crítica alemã, ao contrário, foi bastante positiva. O crítico do jornal *Aufbau* tece vários elogios ao espetáculo, endereçados não só à peça como também à encenação e aos atores, afirmando que no espetáculo “uma atmosfera cheia de intensidade forma-se a partir da revelação angustiante, que vai se tornando reconhecível lentamente, até a constatação de um fato indelével: foi assim – e jamais se poderá ou será permitido esquecer! (...) Uma peça extraordinária, uma apresentação irresistível”.³³ O texto termina, então, com a descrição da ovação do público.

Após ler essa entusiasmada crítica sobre a peça, Maria Sommer, editora alemã, entrou em contato com o agente de Tabori para ler o manuscrito, que a deixou num grande impasse: “Durante quatorze dias eu fiquei me perguntado, se se devia, se se podia apresentar essa peça na Alemanha”.³⁴ Ela resolveu, então, enviar o texto para o dramaturgista³⁵ do Schiller-Theater, Albert Bessler, que teve imediato interesse pela montagem da peça em Berlim. Em 1969, após nove semanas de intensivo ensaio, estréia *Die Kannibalen (Os Canibais)*, agora com Tabori participando da direção junto com Martin Fried.

No programa da montagem alemã, Tabori explicava sua motivação ao escrever esse texto: “Existem tabus que precisam ser destruídos se não quisermos que eles nos estrangulem eternamente”.³⁶ Porém, ele não tinha, até a estréia, a menor idéia de como seria a recepção do público alemão à peça, tanto que havia um carro esperando por ele para uma possível fuga após a primeira apresentação do espetáculo: “A estréia chegou à

³³ R. B. “Ein Tollhaus in der Kirche”. In: *Aufbau*, 08.11.1968.

³⁴ Ohngemach, *op. cit.*, p. 49.

³⁵ No teatro alemão, o *Dramaturg* (dramaturgista) trabalha em conjunto com o diretor artístico, auxiliando na escolha e adaptação dos textos que serão montados pelo teatro. Também aconselha sobre a concepção estética das montagens.

³⁶ Tabori em *Unterammergau...*, *op. cit.*, p. 37.

beira do escândalo. Alguns jovens, como era esperado, riram das piadas, os mais velhos consideraram a risada de mal-gosto; bem, BB [Bertolt Brecht] teria dito que às vezes é preciso optar entre ser um homem ou ter bom gosto, mas apesar disso o carro da fuga não foi usado. (...) [P]ara mim essa noite foi um encontro entre passado e presente, entre pais e filhos, onde todos os temas da minha vida apareceram para se reencontrar”.³⁷

O crítico Friebrich Luft comentou que, apesar de tratar de um tema tão terrível como o Holocausto, o grande prodígio do texto e da encenação era não ser insuportável: “Permanece um riso que, sem cessar, vai se tornando amargo. (...) Uma noite cheia de atrações da arte de representar. O grandioso, contudo, dessa apresentação: que através da arte desses atores a artificialidade não tem lugar, mas sim sua alta e simples seriedade. Um processo de purificação”.³⁸ Heinz Ritter, do jornal *Der Abend*, considerou que há muito não se via uma encenação tão inteligente, intensiva e comprometida e, por fim, considerava que *Os Canibais* era “uma das mais importantes e corajosas peças das últimas décadas”.³⁹

Com *Os Canibais* se iniciou um namoro entre Tabori e a sociedade alemã mediado por Maria Sommer e o Schiller Theater de Berlim que culminou com sua volta para a Alemanha quase quarenta anos depois de sua primeira experiência profissional na capital alemã: Em 1933, Tabori fugiu de Berlim por ser judeu, agora ele era convidado pela sociedade alemã para, através da arte, ajudá-la a refletir sobre esses terríveis atos.

Em 1971, Tabori estréia sua nova peça em Nova Iorque, *Pinkville*, texto sobre um jovem que se transforma em um assassino na guerra do Vietnã. Os ensaios aconteceram

³⁷ *Ibid*, p. 23-24.

³⁸ Luft, Friebrich. “Schwarze Messe mit einer Gruppe aus dem Tartarus”. In: *Die Welt*, 15.12.1969.

³⁹ Ritter, Heinz. “Spiel mit dem Entsetzen”. In: *Der Abend*, 15.12.1969.

durante o julgamento contra um oficial americano acusado do massacre de *My Lai*. Segundo Feinberg, esse texto antimilitar foi inspirado nas peças didáticas de Brecht, que de forma episódica e musical “denunciava a desumanização e brutalização” da guerra⁴⁰. A peça, por motivos óbvios, foi mal recebida nos Estados Unidos. Maria Sommer e o Schiller-Theater se interessaram imediatamente pelo texto, mas Tabori queria que a montagem fosse numa arena e não em um teatro convencional. Sommer começa, então, a procurar um lugar alternativo para o espetáculo. Walter Schmieding, chefe do festival *Festwoche*, se interessou pelo texto após assistir à estréia do espetáculo nos Estados Unidos. Contudo, o representante do governo alemão vetou a peça, porque não queria no Festival um texto que discutisse os problemas da Guerra do Vietnã.

Por fim, o espetáculo conseguiu ser montado com os alunos da famosa escola de teatro Max-Reinhardt numa antiga igreja no *Gropiusstadt*, que estava sendo aberta para concertos de música e teatro. Com essa montagem, também se iniciou um longo trabalho conjunto entre Tabori e o músico Stanley Walden⁴¹, que trouxe vários exercícios musicais para o trabalho de Tabori com os atores, além de ser responsável pela direção musical de grande parte dos espetáculos de Tabori a partir de então.

Sobre os motivos que levaram esses dois espetáculos a terem grande sucesso na Alemanha, ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos, Maria Sommer comenta: “*Os Canibais* atingiu o coração dos alemães. É, como tema, tão monstruoso que não pode ser sentido por ninguém de forma tão direta e dolorosa, excetuando os atingidos. Além disso, a forma como George e Martin encenaram era totalmente nova aqui, mas talvez não

⁴⁰ Feinberg, *op. cit.*, p. 73.

fosse mais em Nova Iorque. Aqui havia, depois do sucesso de *Canibais*, uma curiosidade incrivelmente grande por *Pinkville*, se esperava uma sensação, especialmente por ser encenada em uma igreja, o que já era totalmente incomum”.⁴²

Depois desse trabalho, Tabori deixou definitivamente os Estados Unidos e desenvolveu uma sólida carreira como dramaturgo e diretor de teatro tanto na Alemanha como na Áustria. Viveca Lindfors, de quem Tabori se separou ao ir para a Alemanha, afirma que ele teve sempre o sonho de voltar à Europa e, segundo ela, “a Alemanha ofereceu a ele contratos, dinheiro, segurança, um teatro próprio e um respeito que ele achava que na América nunca receberia”.⁴³

Desde que Tabori, aos 18 anos, deixou sua cidade natal, Budapeste, para estudar e praticar hotelaria em Berlim e depois para ser jornalista em Londres, ele morou em vários países e sempre se considerou um estrangeiro, apesar da cidadania inglesa e americana. Segundo suas próprias palavras, pátria para ele significa “palco, cama e livros”.⁴⁴ E foi com esse espírito que ele viveu todos esses anos. Nos primeiros anos na Alemanha, ele trabalhou como diretor visitante em Berlim, Tübingen e Bonn, até ser convidado, em 1975, para desenvolver um *workshop* permanente com os atores do teatro da cidade de Bremen, tendo como objetivo a criação de um grupo de pesquisa, algo totalmente novo dentro do sistema de teatro estatal alemão.

⁴¹ Stanley Walden, compositor, instrumentista e diretor musical americano, tornou-se mundialmente conhecido pelo musical *Oh! Calcutta* (texto e música), que estreou em 1969. Ele trabalhou com Tabori em dezessete espetáculos no período entre 1971 e 1992. Ver em Ohngemach, *op. cit.*

⁴² Ohngemach, *op. cit.*, p. 51. Tanto *Pinkville* como *Os Canibais* foram encenados em Nova Iorque no American Place Theatre, onde antes era uma antiga igreja protestante (St. Clement's Church).

⁴³ Lindfors, Viveca. *Viveca...Viveka. An Actress... A Woman*. New York: Everest House Publisher, 1981, p.260. Citação retirada da biografia da atriz. *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴ Gronius, Jörg W. e Kässens, Wend (org.). *Tabori*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1989, p.122. Primeiro livro sobre a biografia artística de Tabori. Contém artigos de diferentes autores, fotos, além de textos de Tabori e uma entrevista com ele sobre Beckett.

Entre esses atores, estava Detlef Jacobsen, que havia se impressionado com a apresentação de *Os Canibais* e participado, em 1974, da montagem de *Kohlhaas* em Bonn. Sobre essa primeira experiência com Tabori, comenta: “De repente, após dez anos de prática teatral, chega alguém que tinha um outro pensamento sobre teatro e transforma a minha própria idéia sobre o fazer teatral, confirmando, com isso, esse outro pensamento”.⁴⁵ Arnulf Schumacher, que fez o papel principal nesse mesmo espetáculo e que depois, já em Munique, trabalhou em vários espetáculos sob direção de Tabori, fez o seguinte comentário sobre seu primeiro contato com essa forma de trabalho: “Foram vários meses de ensaios que eu achei revolucionários. Eu nunca tinha ouvido falar desse método, quanto mais vivenciá-lo. (...) O que é a verdade? – o verdadeiro sentimento, a profunda emoção? – Eu acredito que depois desse trabalho eu me tornei uma outra pessoa. Meu olhar sobre o teatro se tornou outro”.⁴⁶

Mas o que viria a ser esse trabalho “revolucionário” que Tabori desenvolvia nessa época? Como sabemos, o teatro na Alemanha é, até hoje, essencialmente, um teatro de texto (*Sprachtheater*), no qual os ensaios se desenvolvem a partir do texto dramático, tendo pouco espaço para a improvisação com material associativo. Outra questão levantada por Schulze-Reimpell em artigo sobre o trabalho “provocador” de Tabori é que, nessa época, teria se iniciado uma grande reflexão nos teatros alemães por parte dos

⁴⁵ Detlef Jacobsen in: Welker, Andrea e Berger, Tina (org.). *George Tabori, Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren*. Munique, Viena: Carl Hanser Verlag, 1979, p. 76. *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 86. Esse livro relata o processo de trabalho do espetáculo baseado em *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, realizado no Teatro de Câmara de Munique. Não utilizamos fonte primária porque não tivemos acesso ao livro que se encontra fora de catálogo.

⁴⁶ Schumacher, Arnulf. “Ich glaube, es ist ein Märchen”. In: Dultz, Sabine (org.). *Die Münchner Kammerspiele*. München-Wien: Carl Hanser, 2001, p.385. Livro comemorativo do Teatro de Câmara de Munique. O ator Arnulf Schumacher trabalhou pela primeira vez com Tabori em Bonn, fazendo em 1974 o papel principal no espetáculo *Kohlhaas* e um ano depois atuou em *Emigranten*. Já em Munique ele atuou

atores a respeito do domínio do diretor sobre a concepção do espetáculo. Para ele, Tabori preconizou essa tendência, na qual “o ator é o conceito do teatro”.⁴⁷

em cinco espetáculos sob direção de Tabori. Nesse texto ele descreve os processos de trabalho adotados por Tabori nessas montagens.

⁴⁷ Schulze-Reimpell, Werner. “Vom Provokateur zum Medienstar”. In: Arnold, Heinz Ludwig (org.). *TEXT + KRITIK*, 133, 1997, p. 12. Revista de literatura com número dedicado a obra de Tabori. Contém artigos sobre seu trabalho como romancista, roteirista e dramaturgo, além de uma entrevista e uma extensa lista bibliográfica, dividida por períodos e temas.

CAPÍTULO 2

O Teatro Laboratório de Bremen

“O que é um ator?
Um ator é um ser humano por profissão”
Tabori

Com o convite do diretor artístico⁴⁸ do Theater der Freien Hansestadt Bremen (Teatro da Cidade de Bremen), Peter Stoltzenberg, Tabori teve a chance, pela primeira vez em sua carreira, de desenvolver um grupo de pesquisa com recursos estatais. A partir de então, em um período que abrange os anos de 1975 a 1978, ele montou sete⁴⁹ espetáculos no antigo cinema conhecido como Studiobühne Concordia, que depois passou a se chamar Theaterlabor im Concordia (Teatro Laboratório na Concórdia), alguns dos quais também participaram de eventos na Holanda, Bélgica e Polônia. Dessa experiência em Bremen, muito podemos apreender do processo criativo de Tabori e do desenvolvimento de sua carreira como diretor de Teatro.

Segundo Anat Feinberg⁵⁰, o *Teatro Laboratório de Bremen (Bremer Theaterlabor)*, como mais tarde foi batizado o grupo, foi o único experimento desse tipo no contexto do teatro subvencionado alemão e ponto alto da carreira de Tabori, apesar de as produções terem resultados bastante irregulares. Sobre essa irregularidade, a autora comenta, com muita propriedade, que é algo natural num projeto experimental e em processo. De fato, com a possibilidade de apoio estatal, ali Tabori pôde experimentar

⁴⁸ O papel do diretor artístico ou intendente (Intendant), como é chamado na Alemanha e Áustria, é gerir estética e administrativamente o teatro para o qual foi designado pela área cultural de determinada cidade; em conjunto com o diretores, esse profissional traçará o perfil das temporadas. Optamos pela tradução de diretor artístico, utilizado também nas traduções para o inglês, visto que intendente em língua portuguesa tem a acepção apenas de administrador.

⁴⁹ Há controvérsias sobre o número de espetáculos montados pelo grupo, visto que o nome do grupo e o próprio elenco foram fechados somente na terceira montagem, mas ao todo foram sete espetáculos montados por Tabori a partir da idéia de um grupo de teatro experimental em Bremen.

⁵⁰ Feinberg, *op. cit.*, p. 89.

empiricamente seus conceitos sobre teatro, modificando-os e ampliando-os, podendo, assim, realizar algo que ele já havia tentado, por duas vezes nos Estados Unidos, a saber, desenvolver um trabalho de pesquisa radical.

O objetivo do experimento em Bremen, segundo Tabori, não era achar um novo estilo, mas sim achar uma identidade, que deveria crescer dentro do próprio grupo e não vir de fora para dentro. Para que isso fosse possível, ele acreditava ser necessário um longo tempo de trabalho em conjunto; porém, isso não significava que o experimento deveria ser elitista ou apenas apreciado de forma privada, mas ao contrário, o grupo abriria o resultado da pesquisa porque para Tabori qualquer forma teatral permanece sem sentido sem seu co-autor, o público.

A perspectiva de um trabalho em grupo significava criar um espaço, no qual os atores pudessem ter maior liberdade e autonomia para a criação de um espetáculo. Uma parte de seu trabalho consistiria, então, em ajudar o ator a estar constantemente refletindo e reexaminando sua técnica pessoal, seu próprio instrumento, que não está apartado da própria vida. A metodologia utilizada para tanto não se resumiria apenas ao treinamento de sensibilização, mas abrangeria tudo o que ele havia aprendido durante toda a vida.

A criação de um grupo de pesquisa representou uma inovação dentro do teatro estatal alemão, já que não se trataria mais de um *Ensemble* (elenco), ou seja, um elenco de atores fixos que atua nas montagens programadas para um determinado teatro, o que obriga o ator a participar, concomitantemente, de várias peças do repertório. Por esse sistema, freqüentemente acontece de um ator ensaiar um espetáculo durante o dia e a cada noite apresentar um espetáculo diferente, devido ao rodízio bastante grande dos espetáculos, apresentados apenas alguns dias por mês.

Embora admitisse que esse tipo de sistema garantia grande variedade de espetáculos e o vigor da produção alemã, Tabori apontava como um de seus problemas o fato de que ele traria prejuízos para o ator, que ficava destituído de tempo para o estudo e aprimoramento do personagem. Além disso, nesse tipo de sistema o ator não tem nenhuma autonomia para escolher o texto ou o personagem que irá fazer, já que tudo é decidido pelo diretor artístico e pelos diretores daquele teatro.

Assim, remando contra a maré do sistema estatal, Tabori propôs, com a formação de um teatro laboratório, a criação de um espaço onde os atores que tivessem interesse ficariam trabalhando num projeto de pesquisa no qual eles participariam da escolha dos textos e de um processo centrado em exercícios de relaxamento, de percepção e de interação. Esses atores também estariam disponíveis apenas para esses projetos, para que se criasse assim um espírito colaborativo entre os atores⁵¹.

Numa entrevista concedida à revista sueca *Teater*⁵², depois da terceira montagem do grupo, *As Troianas*, os integrantes do *Teatro Laboratório* e o diretor artístico do teatro, Peter Stoltzenberg, descreveram o processo de trabalho, apontando os pontos positivos e as dificuldades encontradas em realizar esse tipo de experimento dentro do sistema estatal tradicional. Os atores mencionaram como ponto bastante positivo o fato de não precisarem participar das outras montagens do teatro, ficando assim livres para

⁵¹ Uma exceção, nesse período, era a experiência do grupo de teatro da Schaubühne sediado em Berlim e coordenado por Peter Stein, mas na opinião de Tabori era Stein quem acabava definindo o rumo dos trabalhos.

⁵² Entrevista intitulada “Der Schauspieler ist das Wichtigste” (O ator é o mais importante), publicada na revista sueca *Teater*, 76/77, realizada com Tabori, Peter Stoltzenberg e os atores Veronika Nowag, Brigitte Kahn, Klaus Fischer, Rainer Friebe, Günter Einbrodt, Wilfried Grimpe, Ursula Höpfner e Brigitte Röttgers depois da montagem de *As Troianas*. Nessa entrevista eles discorrem sobre o processo de montagem e sobre as idéias para a próxima temporada. Também utilizamos um texto datilografado que contém partes suprimidas na publicação. Tivemos acesso a uma cópia em alemão do texto, no qual não constam mais dados sobre a revista e nem o nome do entrevistador.

continuarem a trabalhar na peça mesmo depois de ela entrar em cartaz. Outra vantagem, comentada pela atriz Brigitte Kahn, era de que nesse processo os atores conseguiam trabalhar sobre uma peça ou um assunto tentando resolver em conjunto os problemas e dificuldades. Com isso, criava-se um maior envolvimento entre os membros do grupo, que ganhava confiança e atingia um resultado consensual.

Essa independência, contudo, tinha o seu preço. O grupo sofria pressão por não participar de outras montagens no teatro, principalmente por parte dos colaboradores do teatro, que tinham direito de opinar sobre o direcionamento artístico da casa. Sobre essa pressão, Günter Einbrodt, um dos atores do grupo, reclama que as apresentações com os espetáculos do grupo já lhes tomavam tempo suficiente, de tal modo que participar de outras produções do teatro impediria a experimentação e a montagem de espetáculos com as características do grupo⁵³. Para resolver esse problema, Stoltzenberg garantiu ao grupo a liberdade necessária para desenvolver seus próprios projetos, com a condição de que, após a estréia, fossem limitadas as experimentações e modificações dos espetáculos.

Toda essa polêmica apenas expressa as diretrizes da metodologia de Tabori, que considera fundamental um trabalho continuado em grupo, para ele fonte de todas as renovações fundamentais na arte teatral, citando como precursores desse tipo de processo Brecht, Brook, Grotowski e, sem dúvida, Stanislavski. É no âmbito dessa discussão que Tabori marca um segundo elemento da diferenciação entre elenco e grupo, mencionada anteriormente: a abertura em relação aos programas futuros. Para ele, um elenco comum (*Ensemble*) realiza um certo programa que já foi pré-determinado. Um grupo faz exatamente o contrário: “Certos programas estão ali para que o grupo possa se afirmar

diante da sociedade para a qual ele se apresenta”.⁵⁴ Em sua opinião, os grupos mais produtivos desse período eram aqueles que não estavam seguindo um modelo literário, mas sim desenvolvendo suas próprias peças. Nesse sentido, o objetivo do grupo era estabelecer uma relação direta com a sociedade. Isso, contudo, precisaria ser produzido pelo próprio grupo de forma orgânica e não ser imposto de fora para dentro.

Tabori afirma que os princípios de seu trabalho se sustentam na priorização da criatividade do ator. Mas para que essa criatividade se manifeste seria preciso, em sua opinião, que a espontaneidade tivesse relação direta com a estrutura e que o espetáculo fosse realizado a partir de uma consciência de grupo. Para tanto, ele utilizaria técnicas que conseguiriam intencionalmente construir essa consciência grupal⁵⁵.

Para podermos nos aprofundar nessas idéias de Tabori e verificar quais técnicas seriam essas, dispomos de farto material composto por entrevistas concedidas por Tabori e grupo sobre os processos de trabalho das montagens, um registro (*Protokoll*) dos ensaios de *Os Artistas da Fome (Die Hungerkünstler)*, além de artigos e críticas sobre os espetáculos. Assim, seguiremos a trajetória dos processos dos espetáculos realizados pelo grupo, uma vez que é através desse percurso que poderemos apreender os progressos alcançados.

Todas as montagens, por um motivo ou outro, geraram bastante polêmica no meio teatral. Optamos, então, por priorizar algumas montagens que acreditamos ser as mais

⁵³ Segundo Einbrodt, o grupo tinha feito cerca de 120 apresentações na temporada anterior com os dois espetáculos já montados pelo grupo, a saber, *Antes da noite* e *Alegrias de Sigmund*.

⁵⁴ *TEATER* 76/77, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ Schulz, WilFrieb. “George Tabori und die Kunst als Leben” (George Tabori e a arte como vida) In: *Theater heute*, 1, 1978. O jornalista acompanhou um *workshop* ministrado por Tabori e grupo num Festival em Munique, durante o qual Tabori defendeu essas idéias sobre seu processo de trabalho. Nesse mesmo artigo, Schulz descreve o *workshop* ministrado pelo grupo *Living Theatre*, também presente no festival com o espetáculo *Sete meditações sobre o sado-masquismo político*.

representativas do período, por se aprofundarem nas questões investigativas de Tabori. Para a montagem de *Alegrias de Sigmund (Sigmunds Freude)* foram utilizados os seminários com sonhos realizados por Frederick Solomon Perls, o fundador da Gestalt-terapia, desenvolvendo um paralelo entre psicologia e teatro. Também nos deteremos na montagem de *Os Artistas da Fome*, que gerou bastante polêmica pelo fato de os atores terem feito um jejum de quarenta e dois dias, pesquisando os limites entre arte e vida. Já as montagens de *As Troianas* e *Hamlet* serão tratadas aqui pelo fato de Tabori ter tido a liberdade de utilizar os textos clássicos apenas como ponto de partida de seus espetáculos, gerando assim um debate sobre a questão de fidelidade ao texto dramático.

O processo de trabalho adotado por Tabori era impulsionado pelas suas idéias sobre o fazer teatral e o papel que o ator representa nele. Para ele, “o ator é tão ‘interessante’ quanto o seu papel”, “as histórias pessoais tão eloqüentes quanto a literatura”, por isso, considerava que seu principal trabalho consistiria em “transformar atores em seres humanos, não os seres humanos em atores”. Na opinião de Tabori, o ator é o último mensageiro do humanismo: “O verdadeiro aprendizado da existência humana não é a arte, mas ao contrário, como Pope pensava: ‘o estudo autêntico da humanidade é o homem’”.⁵⁶

Outra questão relevante sobre esse experimento foi a escolha do espaço a ser utilizado pelo grupo. Eles optaram por um espaço alternativo, uma antiga sala de cinema, porque assim o grupo teria um lugar totalmente disponível para o trabalho, o que não seria possível no teatro de Bremen, que seria dividido com todas as outras produções. A única crítica que os atores, mais tarde, fizeram ao espaço, foi o fato de o corpo de

bombeiros ter reduzido a sala para apenas 99 espectadores, o que teria gerado mais críticas pelo retorno financeiro reduzido. Entretanto, acreditamos que o motivo principal para a escolha do espaço alternativo foi sem dúvida o fato de Tabori sempre preferir apresentar suas montagens fora do teatro tradicional, na tentativa de uma aproximação entre o ator e o espectador. Por isso, sempre que possível, optou por espaços alternativos, na busca de uma relação mais próxima, sendo única exceção, nesse período, a montagem de *As Troianas* apresentada no teatro principal da cidade (Theater am Goetheplatz).

A primeira montagem do grupo foi a peça do autor inglês David Rudkin *Antes da noite* (*Vor der Nacht*), que girava em torno do assassinato de um lavrador pelos seus companheiros numa plantação de frutas. A cenógrafa Marietta Eggmann⁵⁷ criou um espaço cênico onde os espectadores ficavam sentados bem próximos dos atores. O elenco contava com catorze atores, dos quais sete continuariam nas próximas montagens do grupo.

Sobre o processo de ensaio desse espetáculo, o ator Rainer Frieb comenta que eles ficaram semanas lendo o texto e experimentando que ator faria determinado papel, pois Tabori buscava a forma mais democrática possível na divisão dos papéis. “Nós ficávamos horas sentados em círculo e fazendo exercícios. Isso [o processo] era totalmente novo – e isso me prendeu, me tomou, me estimulou e mexeu muito comigo, porque eu descobri o quanto do personagem existe de fato no próprio ator”.⁵⁸

Marietta Eggmann comenta que com esse espetáculo o grupo sofreu insultos de

⁵⁶ Tabori em *Unterammergau...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵⁷ Marietta Eggmann trabalhou com os artistas plásticos Harald Szeemann e Armand Gatti antes de estudar cenografia em Munique. Entre 1975 e 1993 ela participou de dezessete produções de Tabori. Ver em Ohngemach, *op. cit.*

todos os lados. Mas a despeito da recepção negativa, foi esse trabalho que fez o ator Günter Einbrodt – segundo ele, na época desiludido com o teatro – pedir a Tabori que o deixasse trabalhar no espetáculo seguinte, independente de qual fosse: “Depois de dez minutos de espetáculo eu estava totalmente elétrico. Eu via meus colegas atuando tão bem como nunca eu havia visto. Eles tinham se transformado. (...) Nessa noite eu estava convencido: ‘se eu continuar a trabalhar em teatro, então será apenas com ele’”.⁵⁹

De fato, Einbrodt desenvolveu uma longa carreira ao lado de Tabori. Ele participou dos espetáculos seguintes do *Teatro Laboratório* e em 1979, quando o grupo se dissolveu, permaneceu um ano no *Actor's Studio*. Depois da volta de Nova Iorque continuou trabalhando com Tabori, inclusive como assistente de direção e coordenando o treino e os exercícios com os atores. Em Viena, quando fazia parte do elenco do Burgtheater, participou de vários espetáculos de Tabori, inclusive no famoso *Mein Kampf* (*Minha luta*), no qual interpretou o jovem Adolf Hitler.

2.1. Alegrias de Sigmund

Alegrias de Sigmund (*Sigmunds Freude*) foi a segunda montagem do grupo. Eles utilizaram como texto base os seminários de trabalhos com sonhos realizados por Frederick S. Perls.⁶⁰ O título do espetáculo faz uma brincadeira com o sobrenome do pai da psicanálise (Freud) e seu significado na língua alemã (*alegria*). Além dos sete atores de

⁵⁸ Ohngemach, *op. cit.*, p. 66. Essa entrevista concedida a Gundula Ohngemach foi realizada quando Tabori já trabalhava em Viena com o grupo *O Círculo* (*Der Kreis*), do qual faziam parte alguns atores do extinto *Teatro Laboratório*, que descrevem como foi o processo de ensaio de *Antes da noite*.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 69.

Antes da noite, entraram para o grupo Günter Einbrodt, Ursula Höpfner⁶¹ e Brigitte Röttgers. Com esse espetáculo, o grupo participou de festivais na Holanda, Polônia, Bruxelas e em várias cidades alemãs.

Tabori conheceu Perls nos Estados Unidos e assistiu a uma apresentação feita por ele da Gestalt-terapia, o que não lhe causou grande impressão na época. Para ele, a Gestalt utilizaria métodos oriundos do próprio teatro e em certa medida do Zen. Entretanto, muitos anos mais tarde, um ator lhe mostrou um livro sobre Gestalt-terapia que lhe causou grande impressão, chamado *Die Kunst der Wahrnehmung (A arte da percepção)* de John O. Stevens⁶², o qual traz exercícios de percepção que Tabori considerou muito úteis para o ator. O interesse de Tabori pelos seminários com sonhos deveu-se ao fato de considerá-los, em sua maioria, com uma estrutura aristotélica: “Realiza-se uma transformação para um momento de conhecimento e, por meio disso, uma inversão da situação terapêutica através do conhecimento”⁶³, com o que o crítico Emigholz irá concordar, se aprofundando na questão da catarse.

Sobre o processo de ensaio, Einbrodt descreve o prazer que sentia em fazer as improvisações que Tabori propunha, apesar de não ter a menor idéia do que aquilo significava, sabia apenas que lhe “causava uma tremenda alegria”.⁶⁴ Porém, quando o

⁶⁰ Os seminários com sonhos foram realizados na Califórnia entre os anos de 1966 e 1968 e depois publicados em livro. Ver em Perls, Frederick Solomon. *Gestalt-terapia explicada*. São Paulo: Summus, 1976.

⁶¹ Ursula Höpfner era dançarina no grupo do coreógrafo Johannes Kresnik, que trabalhou em Bremen entre 1970 e 1978. Assim que Tabori a conheceu fez o convite para ela participar do grupo. Desde então eles trabalham juntos (eles se casaram oficialmente em 1985).

⁶² Autor de vários livros sobre o assunto e organizador do livro *Isto é Gestalt* (São Paulo: Summus), contendo textos de Perls. No livro citado, Stevens descreve mais de cem exercícios de percepção que utilizam pintura, música e pantomima como meios de expressão. Em português existe um livro de sua autoria que têm um conteúdo similar chamado *Tornar-se presente-Experimentos de crescimento em Gestalt-terapia* (São Paulo: Summus).

⁶³ Ohngemach, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 72.

grupo começou a trabalhar com os seminários trazidos por Tabori, Einbrodt começou a achar os ensaios irregulares assim como o próprio texto, o que gerou nele uma certa resistência ao processo. Mas tudo se resolveu quando, num estudo do texto em casa, Einbrodt conseguiu estabelecer uma relação próxima com ele. No dia seguinte, com a ajuda de Tabori, conseguiu retomar a experiência vivida em casa através do uso da memória sensorial: “Ele fez com que eu transformasse o processo inconsciente em consciente”.⁶⁵

Sobre a relação ator-personagem, o ator Detlef Jacobsen comenta: “Acontecia freqüentemente que o espectador não sabia se nós estávamos atuando ou não. Em uma apresentação, depois de eu ter feito terapia com o Günter [Einbrodt], veio um homem da platéia e se sentou na nossa cadeira e começou a contar seu sonho”.⁶⁶ Ainda sobre a recepção do público, Einbrodt comenta que esse espetáculo causou forte impressão no público, pois atuava diretamente sobre eles. Por isso, ele teria ficado perplexo com a reprovação e insultos da classe teatral. Ele acredita que isso aconteceu porque com esse espetáculo o grupo questionou a forma convencional de se fazer teatro e tentou abolir a divisão tradicional existente entre o ator e o papel. Muitos da classe teatral diziam a respeito de *Alegrias de Sigmund* que todos ali estavam loucos, doentes, que já não eram mais atores e que Tabori fazia com eles o que queria.

Treze anos mais tarde, durante o período do teatro *O Circulo*, Jacobsen dirigiu essa mesma peça ali, inclusive com três atores que haviam participado da primeira montagem em Bremen. Rainer Frieb, que era um deles, diz que foi uma possibilidade de dar uma nova definição para o espetáculo, já que tudo, o tempo, as circunstâncias e eles

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 75.

próprios haviam mudado. Em sua opinião, até a idéia de Gestalt-terapia não tinha se mantido: “eu a observo com olhos mais céticos. Eu tenho como ator a felicidade de poder me expressar. Nesse sentido, eu faço Gestalt-terapia diariamente – mas de uma forma mais complexa e refinada”.⁶⁷

Da experiência com práticas terapêuticas como a Gestalt-terapia, a Bioenergética e *Encounter*, Tabori teria compreendido que muitos dos métodos adotados por elas viriam do teatro e que também o teatro utilizaria muitas técnicas oriundas da terapia. Isso porque, em sua opinião, teatro e terapia estariam fundamentados no “fenômeno da resistência”. Segundo a psicanálise, “chama-se resistência a tudo o que nos atos e palavras do analisando, durante o tratamento psicanalítico, se opõe ao acesso deste ao seu inconsciente”.⁶⁸

Também no teatro a superação da resistência seria um trabalho terapêutico, porque Tabori acredita que não podemos simplesmente negá-la, mas sim torná-la produtiva: “Precisa-se considerar a estrutura na qual os atores se movimentam e a atmosfera patológica do teatro”.⁶⁹ Essa atmosfera patológica seria gerada pelo fato de que o ator é o único artista que precisa produzir em público, que está sempre sendo observado e avaliado durante esse processo criativo. Isso, segundo ele, pode desenvolver no ator uma sensibilidade exagerada e até mesmo patológica. Em função disso, o ator acabaria freqüentemente não tendo a liberdade de introduzir seu próprio ser no papel.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 76.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 78.

⁶⁸ Ver em Laplanche e Pontalis. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 458.

⁶⁹ Fritsch, Sibylle. “Nur im Gefühl liegt die Wahrheit” (Apenas na emoção encontra-se a verdade). Entrevista concedida por George Tabori. In: *Psychologie heute*, 2, 1994, p. 40.

Para Tabori, o ator acaba expressando essa resistência normalmente contra o texto. Mas existem outras estratégias de defesa como discutir sobre tudo e questionar cada pedido do diretor. Para tentar resolver esse problema, Tabori investia muito em exercícios de relaxamento, de concentração e de interação entre o grupo, para conseguir um ambiente de confiança mútua, no qual o ator, enfim, poderia agir livremente, sem resistência, abrindo assim uma janela para o surgimento dos momentos criativos.

Com esse espetáculo, Tabori recebeu muitas críticas afirmando que ele faria um teatro psicológico. Sobre isso, ele rebateria mais tarde: “Não existe teatro psicológico – eu não sei ainda o que se quer dizer com isso porque eu não conheço nenhum ser humano que exista sem a psicologia. Mas no teatro alemão há uma resistência contra o humano. Para mim isso é um enigma: O ator é instrumentalizado e então se esquece que ele é humano. Para mim, a relação entre ser e representação é crucial. Quando não há entre eles nenhuma ponte, pode resultar talvez um estilo interessante, mas eu vejo isso como desumano, como politicamente e moralmente desagradável”.⁷⁰

Tabori desenvolve também a tese de que essa resistência do ator e da sociedade alemã à emoção estaria ligada ao fato de o nazismo ter se utilizado “dos grandes sentimentos” como forma de manipulação e por isso a emoção seria considerada oposta à verdade. Ele considera esse tipo de pensamento totalmente sem sentido, especialmente no teatro: “Apenas na emoção encontra-se a verdade. O momento do contato acontece não com uma emoção construída, mas sim com um sentimento verdadeiro. Eu aprendi isso com Perls, que trabalhou sobre isso de forma inflexível, que se percebe quando se mente,

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 42.

quando se rejeita ou reprime algo de si mesmo, quando se sente vergonha ou não se quer reconhecer algo”.⁷¹

Em sua crítica sobre o espetáculo *Alegrias de Sigmund*, Erich Emigholz considera que Tabori faria parte de uma tendência no teatro que, entre outras coisas, tentava abandonar a dramaturgia racional que Brecht tinha institucionalizado através do Teatro Épico e suas regras antiaristotélicas. E, dentro dessa tendência, Tabori teria reivindicado mais uma vez o conceito de catarse cunhado por Aristóteles.

Em sua opinião, o ponto de partida de Tabori para o espetáculo *Alegrias de Sigmund* foi o momento terapêutico da catarse. Com esse espetáculo ele não queria, como Brecht, fazer reflexões críticas, mas recorreu “a capacidade vivencial do homem”, procurando “libertar seu mundo interior da imundície não filtrada dos sentimentos”.⁷² Emigholz compara algumas cenas desse espetáculo com o trabalho realizado por Peter Stein no espetáculo *Übungen für Schauspieler (Exercícios para atores)*, a primeira parte do Antikenprojektes (projeto da Antiguidade Clássica) realizado na Schaubühne, em Berlim. Peter Stein, assim como Tabori, teria como objetivo, através de exercícios de relaxamento, atingir o estado psicofísico dos atores, para que eles chegassem a um estado de consciência corporal.

Para Emigholz, o uso da Gestalt-terapia foi um pretexto utilizado por Tabori para responder se o *homo ludens* nos torna mais saudáveis. Ele considera que o sucesso do uso da catarse, que tem aproximação com a psicanálise, dependeria da capacidade do ator de se identificar com o papel e conseguir, com isso, envolver o espectador penetrando nos cantos escuros da sua alma. Ele salienta, entretanto, que para atingir esse objetivo Tabori

⁷¹ *Ibid.*

não recorreria a Stanislavski, já que teria instruído seu grupo a fazer uma renúncia extraordinária da força interpretativa. Para o jornalista, os resultados dessa pesquisa dependeriam da continuidade desse método por Tabori.

O crítico considera também relevante no resultado final do trabalho a criação cenográfica e a sonoplastia. Para ele, o cenário construído por Marietta Eggmann conseguiu corresponder exatamente a um território da alma, onde a ação era centrada. Ela criou um espaço circular no centro da sala com uma superfície giratória vermelha, sobre a qual, durante as cenas, os atores iam mudando suas posições em relação à platéia que ficava em volta dessa roda. Stanley Walden realizava a música ao vivo com instrumentos de percussão, que, de forma não ilustrativa, ajudava a intensificar e alimentar os estados cênicos e psicológicos, como na cena final que terminava apoteoticamente com a cantata de Bach BMV 50: *Uns ist das Heil und die Kraft*.

2.2. *As Troianas*

O ator Klaus Fischer ficou tão curioso com o trabalho do grupo depois de ter assistido aos espetáculos *Antes da noite e Alegrias de Sigmund* que aproveitou uma folga entre duas produções para assistir a um ensaio da nova montagem de Tabori, *As Troianas*: “Eu precisava aprender, descobrir o que se escondia por trás daqueles trabalhos”.⁷² Mas como não havia espectadores ele acabou participando do ensaio. Depois de uma hora e meia de improvisação, que, segundo ele, foi muito reveladora tanto sobre si mesmo

⁷² Emigholz, Erich. “Traumarbeit”. In: *Theater heute*, 01, 1976, p.10.

⁷³ Ohngemach, *op. cit.*, p. 81.

quanto sobre o personagem, o ator resolveu participar do projeto: “No dia seguinte eu estava lá novamente”.⁷⁴

Sobre o processo de ensaio, Fischer comenta que certas situações da peça que ficavam forçadas eram resolvidas através de improvisações e não simplesmente definidas pela direção. Desse modo, o ator trabalharia mais sobre si mesmo, a partir de suas possibilidades criativas e de sua espontaneidade. O ator Rainer Frieb acrescenta que, além dessas improvisações das cenas, eles faziam muitos jogos e exercícios que não tinham nada a ver com a peça, como exercícios de concentração, de relaxamento e de vivência.

Tabori lamenta que por causa desses exercícios algumas pessoas do próprio meio teatral suspeitavam que ele fizesse algum tipo de experiência mística. Ele afirma que durante o processo de ensaio tenta sempre se adaptar as características e conteúdo da peça; portanto o processo seria bastante variável e teria se desenvolvido a partir de diferentes experiências e escolas.⁷⁵

A respeito dessa resistência da classe teatral a seu trabalho, Tabori acreditava que seria resultado da falta de interesse por parte dos atores em continuar se aperfeiçoando, o que, em sua opinião, poderia ter gerado o domínio do diretor no teatro alemão, pois esses atores prefeririam apenas seguir as instruções que lhes eram dadas pelo diretor. Outro motivo que também poderíamos supor para tal atitude dos atores diz respeito à própria estrutura de trabalho do sistema teatral alemão, a qual, como já salientamos, obriga o ator a trabalhar em várias montagens concomitantemente, restando-lhe assim pouco tempo para contribuir de forma mais criativa durante o processo de montagem.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *TEATER*, 76/77, *op. cit.*, p. 32.

Outra questão importante é a continuidade do trabalho, pois para que qualquer grupo exista, Tabori considera necessário o mínimo de continuidade temporal, espacial e intrapessoal, acrescentando que os dois primeiros trabalhos em Bremen (*Antes da Noite e Alegrias de Sigmund*) foram totalmente despretensiosos e que sua curiosidade era sobre a possibilidade de fazer *As Troianas* fora daquele pequeno espaço, de saber como seria trabalhar em uma “Catedral” ao invés de uma “Catacumba”. E ao fazer isso ele teria constatado o que sempre soube: “Eu me sinto bem melhor em um porão do que em qualquer uma dessas casas de ópera [Opernhäuser] desagradáveis”.⁷⁶

A estréia de *As Troianas* foi bastante conturbada: depois de meia hora de espetáculo, metade do público deixou a sala fazendo insultos e batendo as portas. O crítico Rolf Michaelis, já no título de sua crítica ao espetáculo – “Theater gegen Gewalt-Gewalt gegen Theater” (Teatro contra a violência–violência contra o teatro)⁷⁷ – faz uma referência ao tema da peça e também as reações que a platéia teve durante a apresentação de *As Troianas*.

Para Michaelis, esse espetáculo foi a montagem “mais furiosamente antimilitar” que Tabori realizou depois de seus dois próprios textos, *Os Canibais* e *Pinkville*. Sem convulsões, sem choques ou provocações, Tabori, em sua opinião, teria conseguido vencer a distância da lamentação arcaica do texto grego. Muitos autores já teriam feito relações de *As Troianas* com a contemporaneidade, como Jean-Paul Sartre, em 1965, em seu texto *As Troianas de Eurípides*, numa aproximação com o horror da guerra da Argélia. Sobre essa aproximação, Michaelis comenta que em alguns momentos as

⁷⁶ Michaelis, *op. cit.*, p. 32. Tabori usa a expressão “Catacumba” para designar os espaços alternativos e “Catedral” para os grandes teatros tradicionais.

⁷⁷ Crítica publicada juntamente com a entrevista já citada na revista *Theater heute*, 6, 1976, pp. 33-38.

“invenções vigorosas e irônicas” da encenação de Tabori pareciam inspiradas no texto de Sartre.

Sobre os possíveis motivos da evasão da sala na noite de estréia, ele se pergunta se o atrevimento de Tabori em obrigar o público a vinte minutos de ação silenciosa teria sido um dos motivos, ou se eles se chocaram com os modernos uniformes camuflados de pára-quedistas no palco. “Pode a violência na arte provocar violência contra a arte?”⁷⁸ Ele considera que muitas outras montagens poderiam causar realmente essa reação, mas em *As Troianas* de Tabori, assegura, evitava-se qualquer efeito vulgar. Seria talvez uma resistência cega a qualquer representação da violência no palco? Ou o público esperava outro tipo de interpretação do texto de Eurípides?

Recorreremos, a seguir, à descrição das cenas feita pelo crítico, para maior esclarecimento sobre essa encenação de Tabori e sua relevância. Nos primeiros vinte minutos de espetáculo não havia nenhuma palavra, apenas o barulho da água caindo no lavatório ao fundo e sons de portas que batem, havia também duas lâmpadas vermelhas piscando como uma luz de emergência. Depois de algum tempo, entravam as troianas com os olhos vendados, procurando objetos preciosos nos corpos dos inimigos mortos. De repente, as portas eram abertas e os soldados traziam Cassandra (Brigitte Kahn) até a boca de cena, onde lhe arrancavam seu vestido preto e cortavam-lhe os cabelos (eles realmente cortaram o cabelo da atriz, por isso essa ação só aconteceu na estréia). Na seqüência, todas as mulheres retiravam suas vendas e jogavam suas roupas, sapatos e cabelos no grande cesto de lixo no centro do palco. Era a despedida de suas vidas como mulheres; agora elas iriam ser escravas e objetos sexuais.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 34

Enquanto as mulheres se despiam entrava Helena ricamente vestida, com jóias e um longo cabelo vermelho; ela se arrumava e se admirava diante de um espelho. Tabori criou um papel mudo para a mulher mais linda do mundo, que foi representada pela dançarina francesa Alpheia. Só depois dessa introdução de vinte minutos de silêncio, Hécuba (Ingeborg Engelmann) dizia o primeiro texto, já que Tabori cortou a cena inicial de Poseidon e Palas Atena. Para Michaelis, esse início silencioso imprimiu uma forte impressão sobre os espectadores: “Nessa exposição inicial conseguiu-se resumir todo o conflito da tragédia: mulheres desamparadas entregues ao jugo do inimigo, assassinatos, a rotina entediante e sem sentido dos jovens assassinos, que só se interessam em comer e em cantar”.⁷⁹

O arauto Taltíbios (Günter Einbrodt) foi construído como um homem elegante da administração civil, que com seus cabelos dourados fazia as vezes de gigolô para as troianas. Menelau (Horst Fassel) era um oficial velho com sérios ferimentos de guerra, tendo o lado esquerdo do seu rosto deformado. Ele examina o resultado de sua pilhagem e as mulheres dos inimigos com toques de crueldade. Entre Menelau e Astianax (filho de Andrômaca e Heitor, que é interpretado pela atriz Ursula Höpfner) acontece uma cena homoerótica. Astianax também era responsável pelo texto de Helena, dito em terceira pessoa, e a cena de sua morte foi transposta para o final da peça, a qual foi realizada na frente do público.

Para Michaelis, a intensificação proposital da brutalidade dessa cena, que lhe causou espanto pela sua atualidade, expressaria inteligente conceitualização da dramaturgia por parte de Tabori. O Arauto se ajoelha diante da criança que será morta,

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 36.

como que em confissão e tentando acalmar-se diz: “Então eu penso em meus filhos que precisam de ajuda para comer”. Enquanto isso, entravam dois homens elegantemente vestidos e com uma inquietante amabilidade. Eles lavavam as mãos com um cuidado cirúrgico e de forma cerimoniosa, depois se aproximavam de Astianax por trás na ponta dos pés, enrolavam uma toalha em sua cabeça e o estrangularam com o cotovelo.⁸⁰

Na opinião do crítico, o tom dessa cena lhe lembrava o teatro épico de Brecht, principalmente porque era o próprio Astianax quem dizia a fala do coro, enquanto sua morte era preparada. Depois de sua morte, Hécuba, que tudo via atrás de uma coluna, fazia seu lamento de morte em conjunto com o coro de mulheres. Michaelis considera que com essa montagem “Tabori nos confronta com um destino singular que nós somos capazes de compreender e não com uma representação distante da Antiguidade, mas com uma apresentação atual da violência devastadora da guerra”.⁸¹

Depois da montagem de *As Troianas*, Tabori estudava a possibilidade de fazer vários textos, entre eles *Hamlet*. Tabori não via dificuldade em montar *Hamlet* com dez atores, porque o que lhe importava era o material-Hamlet como ponto de partida, pois tudo poderia se modificar durante um processo de trabalho, citando como exemplo *Alegrias de Sigmund*, cuja idéia inicial era uma revista sobre a natureza da felicidade e acabou com a Gestalt-terapia de Perls. O que ele considerava maravilhoso no trabalho do grupo era que eles não se fixavam apenas no modelo literário, o que freqüentemente trazia

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 37.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 38.

resultados muito melhores, já que, em sua opinião, muito dos jogos e exercícios que eles faziam eram “mais interessantes do que muitos textos dramáticos”.⁸²

Esses comentários de Tabori sobre a liberdade com que o grupo interagiu com o texto dramático podem suscitar questionamentos sobre uma falta de fidelidade à obra. Porém, Tabori frisava que utilizar *Hamlet* como matéria-prima não significaria que ele não seria fiel à obra; muito pelo contrário, seu objetivo era, através da técnica que eles usavam, buscar o essencial em *Hamlet*. Como o texto shakespeariano estabelecia muitas relações entre teatro e poder, esse poderia ser um caminho para investigar as relações entre teatro e outras disciplinas. O espetáculo *Alegrias de Sigmund* teria sido um passo nesse sentido, mostrando a relação entre o teatro clássico e a terapia, mas, em sua opinião, existiriam muitas outras ligações, como teatro e poder ou teatro e política.

Para melhor compreendermos esse pensamento de Tabori sobre as relações do teatro com outras disciplinas, transcrevemos suas próprias palavras sobre o tema:

“Fala-se muito sobre a crise do teatro político e se o teatro nesse aspecto pode ainda produzir algo. Essa crítica vem dos próprios masoquistas do teatro ou de sociólogos e políticos que entendem muito pouco sobre isso. Eu sou muito insolente quando se trata da minha profissão, não é nada pessoal, mas eu acho que o teatro é muito mais importante do que confessa a maioria dos diretores artísticos. Em quase toda disciplina, não apenas na psicologia ou na sociologia, mas também na política e na filosofia, pode-se comprovar o emprego de princípios teatrais. Na política isso é muito visível, por exemplo: toda eleição é um show; toda vez que eu vejo um político na televisão eu sei muito bem como ele se preparou, existe ali assim como acontece conosco apenas bons e maus atores e isso representa um papel na política. O terrorismo é no fundo um teatro de rua, os terroristas também utilizam meios teatrais para terem sucesso em seus objetivos: Em Estocolmo, por exemplo, não se tratava de ocupar a embaixada e permanecer ali, mas sim de fazer uma manifestação para o público. Também o massacre em Munique foi um teatro de rua, assim como se pode demonstrar essa relação com outros teatros de rua sangrentos. Algumas das novas tendências filosóficas vão também nessa direção e é sabida a utilização de meios teatrais pelos artistas plásticos em seus *happenings*”.⁸³

⁸² TEATER, 76/77, *op. cit.* Esse trecho não foi publicado na revista e consta apenas no texto datilografado, p. 5.

⁸³ *Op. cit.*, p. 33.

Mas Tabori tenta ir além desses paralelos, pois seu objetivo é também trazer as reflexões dessas áreas para o teatro: “Esse é o meu interesse, em inverter essa relação e considerá-la sob o nosso ponto de vista, isso significa perseguir e pesquisar a relação recíproca entre teatro e realidade como Leitmotiv do nosso trabalho, em como essas múltiplas relações podem ser representadas, por exemplo, mesmo em nosso trabalho de ensaio real: o que acontece de fato todo dia no ensaio, etc. Como o tema principal a pergunta sobre a relação entre acaso e estrutura, entre representação e realidade, entre teatro e vida”.⁸⁴

Entretanto, Tabori irá adiar o projeto de *Hamlet* para se dedicar mais intensivamente à criação improvisacional, que, em sua opinião, naquele momento seria mais necessária ao grupo. Portanto, a próxima montagem do grupo foi um texto do próprio Tabori, ou melhor, a base para esse novo projeto foram dois textos de sua autoria. O primeiro chama-se *Die 25. Stunde (A 25. Hora)*, cuja ação se desenrola em Hollywood e o tema gira em torno da doença. O segundo texto, *Talk Show* (título do espetáculo), escrito por Tabori já em Bremen, gira em torno do mesmo personagem da primeira peça, mas a ação se passa em um hospital. O grupo selecionou situações, personagens e temas das duas peças, improvisaram com esse material selecionado e criaram, então, uma nova estrutura, um novo texto.

Talk Show estreou em 23.10.1976, depois de seis meses de ensaio, e foi a primeira produção com a nova formação do grupo, agora denominado *Teatro Laboratório*, que foi efetivamente fundado durante a montagem de *As Troianas*, permanecendo alguns atores das três primeiras montagens. Com esse espetáculo, o grupo volta a se apresentar no seu

⁸⁴ *Ibid.*

espaço próprio e retoma a proximidade com a platéia. A cenógrafa Marietta Eggmann criou como espaço cênico um grande colchão, sob o qual ficavam os atores e espectadores. As personagens, doentes de um hospital e com nomes de estrelas do cinema americano, permaneciam no centro desse colchão; ali cada um sofria de um tipo de doença física ou mental.

Para o crítico Gerd Jäger⁸⁵, quando o médico chegava para fazer seu diagnóstico ficava claro que a doença ali representada era uma metáfora da doença da nossa civilização. Também para Feinberg⁸⁶, o espetáculo não era apenas um olhar sobre a fachada da fábrica de sonhos, mas que Hollywood representava exemplarmente para Tabori a efemeridade e a patologia, sendo ali utilizada como metáfora da doença da existência moderna. Feinberg acrescenta ainda que, assim como *Alegrias de Sigmund*, esse espetáculo combinava intimamente felicidade e sofrimento, afirmando que Tabori inseria humor em suas peças como um meio terapêutico, “para opor-se ao medo e à dor”.⁸⁷

A peça foi mal recebida pela crítica e público, mas isso não abalou a confiança no trabalho e o espírito de grupo instaurado entre os atores. Segundo o ator Fischer, apesar de “existir de modo geral, por um lado, de forma quantitativa, um grande questionamento e até mesmo uma rejeição de nosso trabalho por parte dos outros atores, da política cultural e da imprensa, havia, por outro lado, qualitativamente uma solidariedade e um

⁸⁵ Jäger, Gerd. “‘Talk Show’ in Bremen”. In: *Theater heute*, 12, 1976, pp. 25-26.

⁸⁶ Feinberg, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁷ Feinberg, *op. cit.*, p. 98. Voltaremos a tratar da importância do humor em seus espetáculos.

encorajamento muito grande. Mas nesse período me interessava a forma de trabalho e o grupo, todo o resto não era importante para mim, o principal éramos ‘nós’”.⁸⁸

Apesar de considerar que a extrema liberdade que Tabori havia dado aos atores tinha sido responsável pela destruição do texto, o crítico Gerd Jäger observa que precisaríamos ter paciência com um trabalho experimental como *Talk Show*, porque ele nunca estaria pronto na estréia, observando que os atores em Bremen estavam ainda num processo de pesquisa; por isso, ninguém poderia atrapalhá-los nisso.

Com o próximo espetáculo, *O Balanço (Die Schaukel)*, o grupo fez uma pesquisa sobre o poder da manipulação. Segundo Fischer, eles queriam testar “a partir de que momento o espectador se deixa manipular e se desviar de seu próprio caminho”.⁸⁹ O texto de Edward Bond, *The Swing* no original, baseava-se no caso real do assassinato de um negro que fora incriminado numa pequena cidade americana. Rainer Frieb, que representava a vítima, passava a peça inteira nu e amarrado a um balanço; os outros atores-personagens tentavam convencer os espectadores, que recebiam tomates na entrada da sala, a jogá-los nele, como forma de linchamento pelo seu crime. Todas as noites eles conseguiam esse objetivo com pelo menos um terço da platéia, o restante jogava os tomates ou contra os mandantes em protesto contra a injustiça ou como expressão de sua revolta por causa dessa exigência. Mas, mesmo quando alguns guardavam seus tomates até o final do espetáculo, acabavam jogando sobre os outros atores quando começava a tocar o hino nacional americano. Com essa montagem fica evidente as relações criadas entre teatro e *performance*, na busca do rompimento dos limites entre palco e platéia e da passividade do espectador.

⁸⁸ Ohngemach, *op. cit.* p. 86.

2.3. *Os Artistas da Fome*

O grupo já estava trabalhando com *Hamlet* quando caiu nas mãos de Tabori um conto de Kafka. O adiamento da montagem de *Hamlet* e a escolha de *O Artista da Fome* deveram-se, segundo Tabori, às necessidades do grupo, o que não teria podido ocorrer se eles tivessem inseridos dentro de um processo tradicional de trabalho, no qual o texto é escolhido muito tempo antes, tendo o elenco nenhuma autonomia para uma mudança na temporada. Outra questão levantada por Tabori era a importância do acaso num processo de trabalho artístico.

Um material bastante importante para o estudo desse processo de montagem foi o registro dos ensaios escrito pela atriz e assistente de direção Brigitte Röttgers.⁹⁰ Sobre os motivos da mudança para o texto de Kafka, Tabori comenta: “Eu estava sempre esperando achar um material que viesse resolver de uma forma direta o problema do grupo, e estava claro que o *Artista da fome* servia de forma especial para isso. Primeiro porque, de um lado, é uma metáfora sobre o fazer artístico ou a arte do ator, e, de outro lado, há a possibilidade de trabalhar com algo que nós estamos sempre observando: o grupo pode apenas existir quando cada participante se realiza individualmente, quando o problema do papel e do ser humano corre paralelo dentro do grupo. Nossos experimentos foram tentativas na busca da identidade e nenhum deles foi ao encontro dessa

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Röttgers, Brigitte. “Hungerkünstler–Protokoll einer Inszenierung”. O resumo do registro do processo consta no programa do espetáculo. Ele contém dez páginas com descrições dos ensaios realizados entre 20 de abril e 7 de junho de 1977, a transcrição de uma entrevista realizada com Tabori e os atores no dia 02 de junho e trechos de *O Artista da Fome* de Kafka e de textos de outros autores sobre o tema. O programa encontra-se no Arquivo da Akademie der Künste, em Berlim.

identidade”.⁹¹

Outra prioridade para Tabori era a relação ator-espectador, e com esse texto eles poderiam ter uma forte interação com o público, pois este se encontra inserido no texto de Kafka. Sobre esse aspecto Tabori acrescenta: “Eu acredito que nós podemos sobreviver – a não ser que nós consideremos o teatro como um museu nostálgico – apenas quando nós experimentamos de forma radical a relação espacial e temporal e, de certa forma, nós fazemos isso pela primeira vez nesse espaço onde é possível uma relação direta com o público, pois isso também é necessário para a emancipação do ator”.⁹²

Outra questão fundamental para Tabori era como despertar o momento criativo no artista e, sobre isso, acredita, o acaso agiria como força motriz da criatividade: “Momentos criativos surgem apenas ao acaso, eles não surgem através da intenção, esse é o antigo problema da inspiração e da criatividade. E com esse caso isso foi novamente comprovado: nós tínhamos começado o *Hamlet*, um dia eu abri um livro, poderia ter sido “Brigitte”, eu penso na revista ou Dover Wilson, mas era novamente Kafka [Tabori havia montado naquele mesmo ano *Verwandlungen (Metamorfoses)*, uma versão livre do texto de Kafka em Munique], quando eu li *O Artista da Fome* algo fez ‘clique’. Ele correspondia a nossa procura de um ponto de mudança no sentido da prática.”⁹³

Os atores ficaram fascinados com o texto e concordaram com Tabori sobre a mudança de percurso. Para Tabori, o texto de Kafka não era apenas uma metáfora sobre a arte, mas também a procura pelo alimento certo e sobre o paradoxo entre arte e vida. Einbrodt considera o tema desse conto de Kafka uma renúncia espontânea e eles o

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

escolheram porque queriam fazer um experimento consigo mesmos, queriam saber “a que eles eram capazes de renunciar?” Para Fischer, o trabalho com esse texto trazia a possibilidade de uma vasta investigação sobre uma das grandes pesquisas do grupo, a relação entre o ator e o papel e entre o ator e o público. Diz ele: “como eu, enquanto ator, posso fazer uma declaração direta ao público? Como é a tensão entre minha imaginação e a realidade? (...) Nós escolhemos *O Artista da Fome* porque nós, atores, podíamos fazer nosso trabalho num âmbito da experiência, no qual os dois [realidade e imaginação] apareciam bastante próximos”.⁹⁴

Partindo das aproximações do texto com as experiências pessoais, os atores começaram a descrever suas impressões sobre a alimentação e chegaram à conclusão de que a experiência do jejum seria uma forma extrema de autoconhecimento. Depois de alguns dias em jejum, experiência que os atores descreveram como aumento do estado de vigília e intensificação da capacidade de percepção do mundo a sua volta, eles resolveram iniciar um jejum de quarenta e dois dias como o vivido pelo personagem de Kafka, o qual foi acompanhado por um médico. Durante esse período eles se alimentaram apenas com água, sucos diluídos e chás. Os atores que não participaram do jejum fizeram outros personagens ou tiveram outras funções no espetáculo; quanto a isso, a imprensa fez questão de noticiar que isso seria uma forma de Tabori punir esses atores. O jejum terminou no dia 20 de junho, dez dias depois da estréia do espetáculo.

A experiência, ao contrário do que se poderia supor, foi bastante positiva: os atores se sentiram muito bem durante esse período e tentavam incluir o comportamento físico vivido pelo jejum no personagem, como comenta o ator Fischer: “Isso foi uma

⁹⁴ Ohngemach, *op. cit.*, p.90.

aventura, uma forma quase revolucionária de se apresentar como grupo de teatro, algo como o *Living Theatre*".⁹⁵

Tabori também faz um paralelo com o grupo americano dirigido por Julian Beck, acrescentando a influência da *performance*: "Por que nós estamos realmente passando fome? Primeiro porque isso é assim em Kafka, mesmo quando é apenas metafórico, e segundo porque tem a ver com a nossa realidade existencial: trata-se não apenas de pesquisa, mas de uma chance extraordinária – eu não conheço nenhum outro material no momento que pode dar essa chance – como o *Living Theatre* com o seu rompimento com o espetáculo *Connections*, o qual tratava da dependência de drogas e cada droga ingerida era uma forma de realidade através desse rompimento, trata-se neste momento de uma nova investigação sobre a relação da arte com a realidade como faz Beuys, Christom e Kienholz".⁹⁶

Entretanto, apesar da empolgação do grupo com essa experiência, o jejum causou um escândalo político na cidade porque no mesmo período participantes do grupo terrorista alemão *Baader-Meinhof* estavam fazendo greve de fome na prisão. O departamento de cultura da cidade, que não queria qualquer tipo de vinculação com o episódio, proibiu o jejum por medo de a experiência ser explorada de forma política. Mas o grupo não respeitou a proibição, ou melhor, eles se sentiram impelidos a realizar o jejum por causa da proibição. Provavelmente esse foi um dos motivos que levou o senador da cultura Horst Werner Franke a não renovar o contrato com Tabori em Bremen.

Sobre o processo de trabalho, Tabori estabeleceu que, já que haveria vários artistas da fome, cada ator deveria descobrir, através de exercícios e improvisações, quais

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 91.

eram as características individuais do seu personagem e o texto também seria dividido e estruturado segundo essas características. Outra situação bastante relevante no texto era a condição de cativo vivida tanto pelo artista da fome como pelos animais do circo. Para aproximar os atores dessa circunstância, Tabori coordenou um exercício de percepção chamado *Fazendo uma pequena viagem (auf einen Trip gehen)*. O exercício começava com todos deitados numa cova coberta de palha e Tabori comandava verbalmente o exercício. O objetivo era que os atores vivenciassem tanto a posição de observador como do animal enjaulado.⁹⁷

Os atores consideraram esse exercício muito importante para estabelecer a relação entre o artista da fome e o público, já que ele observava o público sob o ponto de vista de um animal e, também, para entender sua relação com a pantera. Eles também visitaram o jardim zoológico para um estudo sobre o comportamento de animais em cativeiro, principalmente o da pantera existente no conto; depois fizeram improvisações a partir dessas observações dos animais, experimentando sons e jogando com a agressividade deles.

Outro exercício bastante utilizado por Tabori em suas montagens é a *língua nonsense (Nonsensesprache)*. Sobre esse exercício, Tabori explica que não queria que os atores criassem uma língua desconhecida como, por exemplo, foi feito no espetáculo *Os Iks* de Peter Brook. Para ele, a *língua nonsense* era uma verbalização do próprio texto através de um caminho inverso, na busca do subtexto pessoal que poderia ser encontrado sob o texto original. Ele considera esse processo muito produtivo e gostaria de ter

⁹⁶ Röttgers, *op. cit.*

⁹⁷ Ver no Anexo I a descrição do exercício.

coragem para fazer uma peça inteira dessa forma. A mesma importância ele dá para o regionalismo (*Dialekt*), por considerá-lo muito livre e vital.

A utilização desse tipo de apropriação das palavras recebeu novamente muitas críticas, considerando que a montagem tinha “estragado” o “lindo” texto de Kafka. Para Tabori, isso expressava um pensamento “burro e fascista”, porque primeiro o próprio Kafka falava um alemão coloquial, segundo porque o texto é apenas um modelo para o grupo que buscava algo verdadeiro e direto. E, principalmente, porque as pessoas que trabalham num circo de variedades não são intelectuais, “mas sim pessoas que nunca perderam sua própria língua”.⁹⁸

Como havia vários artistas da fome, e estes deveriam se relacionar com a platéia, eles fizeram também ensaios individuais nos quais o restante do grupo representava o público. No início do processo, era interesse geral que a pantera fosse um animal verdadeiro; os atores descrevem a necessidade que sentiam em contracenar com o animal, mas ao final, por questões práticas, resolveram que a atriz Ursula Höpfner a representasse, criando na verdade um leopardo ao invés de uma pantera.

Depois de quatro semanas de ensaio eles receberam a segunda versão do roteiro feito por Tabori, que dividiu as falas entre os atores a partir das investigações individuais que eles haviam feito nas últimas semanas. A nova versão era bastante concisa, reduzindo o texto ao essencial, no qual a obrigatoriedade da alimentação era o acontecimento principal. Além de *O artista da fome* foram incluídos outros textos de Kafka, como os diários e outras partes que também verbalizam a rejeição ao alimento. Segundo Tabori, “como postura principal resultou não uma resignação frente à obrigatoriedade da

⁹⁸ *Ibid.*

alimentação, mas sim a pergunta: que meios eu posso utilizar para continuar faminto?”⁹⁹

A cena do convite para comer foi criada a partir da própria relação dos atores com a fome e com o alimento que deveria ser negado. Eles sentaram-se frente a uma mesa e tentavam responder as seguintes questões: “O que a comida provoca em cada um? Que pratos deveriam ser [escolhidos]?”¹⁰⁰ Depois, eles recusavam lentamente o alimento e deviam explicar os motivos. Na opinião de Feinberg¹⁰¹, a cena da negação do alimento constituía um dos pontos altos da encenação.

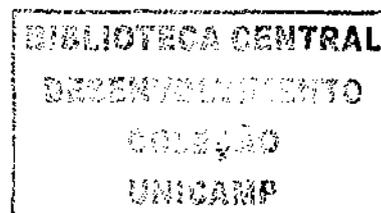
O primeiro ensaio aberto aconteceu dez dias antes da estréia, com discussão com o público no final. Os espectadores teriam ficado fascinados com o contato direto com os atores-personagens, pois o espaço cênico ocupou toda a sala e o público podia circular livremente durante a apresentação. No chão foi colocada terra e uma árvore foi instalada no centro da sala sobre um tablado, na qual o leopardo se pendurava. Os artistas da fome se instalaram em jaulas individuais com seus objetos, as quais foram dispostas em volta desse tablado. A partir da discussão com o público, eles resolveram que os artistas da fome poderiam responder a perguntas vindas da platéia e, quando possível, com textos do próprio Kafka.

Para o crítico Erich Emigholz¹⁰², o trabalho experimental de Tabori com o grupo buscava testar, a partir das definições de um laboratório, os limites e possibilidades da arte de interpretação, de tal forma que, mesmo quando nem todas as respostas fossem produtivas, ainda permaneceria para o “cientista” a importância do experimento. Em sua opinião, as respostas teriam mais a intenção de serem perguntas, fazendo um paralelo com

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Feinberg, *op. cit.*, p. 102.



a afirmação de Heidegger, segundo a qual o objetivo principal da filosofia seria conseguir fazer as perguntas essenciais.

Emigholz considera que o processo de trabalho de *Os Artistas da Fome* poderia derivar de uma frase de Tabori, na qual ele afirma que o ator é o único artista que é ao mesmo tempo produtor e produto daquilo que faz. Para ele, o texto de Kafka também traria essas imbricações, pois o Artista da Fome, ao negar o alimento, tenta valorizar, através dessa negação, a própria arte. Ele seria o produtor que exhibe o seu estado como um produto, ele apresenta seu próprio estado num circo de variedades para a satisfação alheia.

Em paralelo a afirmação de Tabori sobre o ator, Emigholz afirma que “somente como produto, ele [Artista da Fome] se torna um fenômeno manifesto. (...) Como produtor ele vende a si mesmo, para quem a fome se tornou natureza. Nele, sua ‘natureza’ como produto da fome é ao contrário admirada como arte”.¹⁰³ Mas quando sua arte não desperta mais interesse no público e o Artista da Fome é esquecido num canto, segundo ele, o produtor e o produto tornam-se uma unidade porque o produto perdeu a característica de objeto, de uma peça de exposição. E, por fim, quando o Artista de Fome é encontrado, não há mais chance para ele, sendo substituído por uma pantera, que nunca colocará sua natureza em questão.

Em sua opinião, esse conto de Kafka nos leva a profundas reflexões. Por isso, achou muito interessante como Tabori trabalhou com esse material na construção cênica. Primeiro porque ele transformou o Artista da Fome em vários artistas, e segundo porque eles não simularam o estado do personagem, mas realmente vivenciaram esse estado,

¹⁰² Emigholz, Erich. “Hungern im Labor” (Passando fome no laboratório). In: *Theater heute*, 7, 1977.

fazendo quarenta e dois dias de jejum durante o período de ensaio: “Tabori procura preparar os atores para o papel de Artista da Fome através da compreensão da própria fome. Ele lança desse modo perguntas cruciais: O ator precisa ser quem ele representa? O ator é capaz de ser quem ele representa?”¹⁰⁴

Para ele, o ator, ao fazer o jejum, se transformou também em um Artista da Fome e, além disso, precisou se identificar com a idéia existencial do personagem de Kafka. O ator, segundo ele, precisou ser não apenas um Artista da Fome, mas também alguém para quem a fome se tornou a própria natureza. Com isso, acredita que a contradição entre pessoa e papel permaneceria insuperável, porque quando o ator se identifica com o papel acaba efetuando um processo de alienação de si próprio: “Com a apropriação do esquema do papel ele não representa mais a si mesmo, mas, ao contrário, ele se exercita na imitação de algo outro”.¹⁰⁵

Essa, porém, não foi a opinião de Tabori e dos atores sobre o experimento. Eles teriam buscado exatamente o contrário, ou seja, uma vez que os atores vivenciaram esse estado, eles negaram o papel e, conseqüentemente, romperam com o abismo entre ambos. Sobre essa questão, o ator Klaus Fischer declara que a encenação de um conto de Beckett, chamado *O Orfanador (Der Verwaiser)*¹⁰⁶, montado pelo grupo alguns anos depois, realizou esse rompimento de forma ainda mais extrema do que *Os Artistas da Fome*. Com *O Orfanador* eles teriam abolido totalmente o aparato cênico e o texto na procura desse encontro do ator com seu papel: “Para mim, isso foi a forma mais antiteatral que nós já

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 6

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 7

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ O conto de Beckett, *Le Dépeupleur (O Despovoador)*, foi traduzido em alemão por *Der Verwaiser (O Orfanador)*. Utilizaremos sempre a tradução em alemão quando nos referirmos a ele novamente. Esse texto

realizamos. Não se pode ir além disso na negação do papel. O desdobramento da relação entre trabalho, papel e o encontro pessoal chegou com a produção de *O Orfanador* ao seu limite”.¹⁰⁷ Retomaremos mais adiante essa montagem, que marca a tentativa de Tabori, em conjunto com os atores do *Teatro Laboratório*, de se estabelecerem como um grupo livre depois da saída de Bremen.

2.4. *Hamlet*

Finalmente, depois de três anos de trabalho conjunto, Tabori monta com o *Teatro Laboratório* a sua versão de *Hamlet*. Em entrevista realizada por Peter von Becker¹⁰⁸, o grupo faz uma retrospectiva de seu trabalho, detendo-se mais sobre o processo desse último espetáculo montado em Bremen.

Eles ensaiaram *Hamlet* durante quatro meses e meio, utilizando a tradução que Heiner Müller havia feito para sua montagem na Volksbühne, na época ainda Berlim Oriental. Tabori já vinha se ocupando com *Hamlet* há pelos menos trinta anos e tinha lido todos os principais comentários sobre o tema, escreveu, inclusive, um ensaio sobre a relação dessa peça de Shakespeare com o pensamento alemão, chamado *Hamlet in Blue*¹⁰⁹, o qual ele nem quis mostrar para os atores durante o processo de ensaio porque considerava uma reação muito pessoal sobre *Hamlet* e não sabia se seria útil para eles.

foi encenado dentro do espetáculo *Beckett-Abend 2*, quando o grupo já não estava mais ligado à cidade de Bremen.

¹⁰⁷ Ohngemach, *op. cit.*, pp. 94-95.

¹⁰⁸ Becker, Peter von. “Theaterarbeit mit George Tabori”. In: *Theater heute*, 1, 1979.

¹⁰⁹ Esse ensaio foi publicado em inglês pela revista *Theatre Quarterly*, Vol. V, n. 20 12/1975-02/1976, p. 116 e em alemão pela revista *Theater heute*, 6, 1978, pp. 17-20.

Aliás, uma de suas grandes questões era sobre o que é realmente essencial para um ator saber durante o processo de ensaio.

Tabori se perguntava o quanto questões dramáticas, cênicas, intelectuais e históricas sobre as peças de Shakespeare poderiam ser produtivas para o ator. Para ele, se essa discussão não era voltada para o ator, então ela não lhe interessava. Ele chegou, então, à conclusão de que todo esse trabalho não seria útil porque o caminho que eles queriam fazer nessa montagem não era histórico.

Ainda a respeito dessas reflexões sobre que informações seriam relevantes para um ator no processo de ensaio, Tabori se perguntava: “Quanta informação um ator é capaz de digerir e ser produtivo? Eu vejo o perigo da paralisia que faz com que as suas próprias associações fiquem escondidas, e eu pessoalmente acho que uma preparação intelectual depois de certo tempo pode criar muita confusão, principalmente com *Hamlet*, que tanto material inteligente já foi escrito sobre ele, e então, como se decidir quem tem razão, se é Dover Wilson ou Goethe e tantos outros. Isso significa que a partir de um determinado momento vem a decisão e nós precisamos achar o nosso próprio caminho. Como sempre nós trabalhamos de uma forma muito pessoal, então, nesse sentido: nós precisamos tentar encontrar a peça ou os personagens em nós mesmos”.¹¹⁰

Sobre o processo de ensaio, os atores afirmam que não havia um esquema pré-determinado, mas eles iniciavam os ensaios sempre com um aquecimento: exercícios de sensibilização, movimentação física e depois faziam uma forma de meditação. Os exercícios eram feitos tanto individualmente como em duplas ou em grupos. A atriz Brigitte Kahn considerava o aquecimento muito importante porque era uma forma de criar

¹¹⁰ Becker, in: *Theater heute*, 1, 1979, *op. cit.*, p. 50.

confiança em si próprio e nos outros. Alguns exemplos de exercícios desse período são o *Jogo das mãos* e o *Jogo das costas*¹¹¹ (este último acabou sendo incluído no final do espetáculo).

Segundo Rainer Frieb, a grande diferença do trabalho de Tabori em relação ao que normalmente se fazia num teatro estatal alemão era a improvisação das cenas: em cada novo ensaio de uma cena a situação mudava radicalmente, com esse procedimento eles experimentavam continuamente uma nova forma de subtexto.¹¹² Em sua opinião, Tabori conseguia dar um estímulo específico para que cada nova mudança acontecesse e, geralmente, antes de cada ensaio, ele fazia considerações sobre o dia anterior, impulsionando assim alguma mudança na cena.

Outro diferencial em relação a outros diretores era o trabalho intensivo sobre o texto dramático. Jacobsen fez questão de frisar que eles leram o texto intensivamente, durante várias semanas, antes de iniciar os ensaios, o que não era muito comum nos teatros alemães. Eles só improvisavam uma cena quando a situação estava totalmente clara para todos.

Apesar desse rigoroso estudo do texto, eles receberam várias críticas do público, por acharem que Tabori não teria utilizado apenas o texto de Shakespeare, mas sim feito um texto próprio, o que apenas ocorreu na cena dos coveiros, que foi fruto de improvisações. Talvez essa impressão viesse do fato de o grupo ter re-contextualizado o espaço cênico e reorganizado as cenas. O ator Detlef Jacobsen se sentia muito feliz com

¹¹¹ *Jogo das mãos* (sentado um de frente para outro, perceber o outro através do toque das mãos) e *Jogo das costas* (em círculo, todos estão sentados de costas para o centro, em silêncio começam ir para o centro do círculo e sentir as costas do outro, tocam-se e tentam expressar com isso seu estado interior).

¹¹² Becker, in: *Theater heute*, 1, 1979, *op. cit.*, p. 49.

essas observações, pois para ele isso significava que eles tinham conseguido dissolver a métrica, o ritmo do texto literário.

Segundo Tabori, eles trabalharam intensivamente para retirar o tom retórico e declamatório do texto. Um de seus objetivos era conseguir se aproximar do texto de forma realista e não retórica; contudo, em sua opinião, muitas pessoas se confundiam ao pensar que um texto de Shakespeare devesse ser sempre retórico. Devido a esse equívoco, Tabori acreditava que quando uma montagem conseguia não ser retórica, como a montagem em questão, essas pessoas achavam que não era Shakespeare.¹¹³

Além de tentar quebrar o tom retórico do texto, outro objetivo do grupo com essa montagem era a criação de associações com a história recente alemã e com os mitos coletivos. Para ilustrar como isso foi feito recorreremos a alguns exemplos citados por um estudante que acompanhou os ensaios.¹¹⁴ Na cena do casamento entre Gertrudes e Cláudio, por exemplo, eles tiveram como modelo as festas anuais, promovidas pelo primeiro ministro alemão. Outro acontecimento que impulsionou as improvisações foi o seqüestro do presidente do sindicato patronal, Hanns-Martin Schleyer, pelo grupo terrorista alemão *RAF* no outono de 1977. A partir desse evento, os atores criaram uma comissão com os personagens para resolver o caso, cujo encontro se dava em torno de uma mesa feita com o caixão do pai de Hamlet. Essa comissão chegou à conclusão de que o culpado era Hamlet e o trancaram numa jaula com apenas um aparelho telefônico, onde ele ficou totalmente isolado e só podia receber chamadas.

¹¹³ *Op. cit.*, p. 47.

¹¹⁴ Citado por Becker, Peter von. "Das Nachtspiel bis zum Morgen-Grauen" (Apresentação noturna até o amanhecer). In: *Theater heute*, 6, 1978, pp. 14-15.

Ainda sobre a liberdade na criação das cenas, Einbrodt, que fez Hamlet e permanecia o tempo todo em cena, comenta como, a partir de uma situação real (festa do primeiro ministro), eles improvisaram de tantas formas até chegarem num resultado totalmente diferente da proposta inicial. Depois da improvisação em torno da mesa-caixão surgiu a idéia de que os atores estariam sentados entre a platéia, que também faria parte dessa grande festa. Posteriormente resolveram que todos os personagens fariam manipulações e intrigas contra Hamlet e, por fim, renunciaram a todas essas possibilidades e ficaram com a idéia central do pesadelo: tudo era um grande pesadelo vivido por um Hamlet doente e preso numa cama de ferro, onde ele era visitado por todos os outros personagens.

Até optarem pelo espaço fechado e único do quarto de Hamlet, eles improvisaram em vários ambientes amplos como jardins, piscina, igreja e também em lugares intimistas como um banheiro. Por fim, eles escolheram como único objeto cênico uma cama, pensando em uma doença do espírito como motivação. Até chegarem nesse processo de redução, que culminou, muitas vezes, no ator narrador, as improvisações propiciaram o desenvolvimento de muitas relações físicas e psicológicas entre os personagens, processo que a atriz Veronika Nowag considerou facilitador para o trabalho posterior com o texto.

Mais uma vez Tabori utilizou improvisações a partir da observação de animais. O ator Manfred Meihöfer considerou a improvisação com animais fundamental para a descoberta das cenas de pesadelo. O objetivo não era tentar imitar perfeitamente o animal observado no zoológico, mas simplesmente senti-lo. No início, esse exercício não tinha nenhuma relação com a peça, mas acabou sendo a chave para as cenas de pesadelo e para os atores descobrirem um estado mais agressivo dos personagens.

Outro exercício muito utilizado pelo grupo foi novamente a língua nonsense. Sempre que eles não estavam satisfeitos com o resultado de uma cena, eles a faziam desse modo. Einbrodt considera que esse exercício auxilia não ‘o que’ se diz, mas ‘o como’ se diz, pois a situação da cena se tornava muito mais clara e a relação entre os personagens também, e o que normalmente ficava oculto ou se tentava evitar com as palavras viria à tona através desse exercício.

Todos esses exercícios, na verdade, tinham como objetivo a constante busca de Tabori em estabelecer uma estreita relação entre ator e personagem, em encontrar o estado do personagem no próprio ator. Sobre isso, Brigitte Kahn, que fez Gertrudes, cita a cena em que ela queria contribuir para o estado ameaçador em que se encontrava Hamlet. Ela queria atormentá-lo de alguma forma. Então se lembrou que o ator Günter Einbrodt tinha horror de tirar a roupa, de ficar nu e, aproveitando esse estado emocional real do ator, ela entrou como animal e tirou a roupa dele; essa improvisação acabou sendo incorporada ao espetáculo porque causava um grande mal-estar em Hamlet. Sobre o processo de trabalho como um todo, a atriz considera que esses dois anos de pesquisa significaram muito para ela, pois teria adquirido uma nova consciência sobre si própria e sobre seu trabalho, além de mais confiança em si mesma, sentindo-se capaz de colaborar com o trabalho de forma mais criativa.

Quando a montagem foi convidada para o Festival de Munique, Marietta Eggmann resolveu modificar o cenário, já que o espaço utilizado seria um circo. Ela construiu no centro da arena, sobre uma colina de terra, um túmulo cheio de flores, guirlandas e objetos retirados de um cemitério e, sobre tudo isso, a cama de Hamlet. Sobre essa mudança do espaço cênico, Einbrodt considera que, se fosse um trabalho

tradicional, os atores teriam muitas dificuldades em se adaptar em um ambiente tão diferente. Apesar de não terem a menor idéia de como seria o novo espaço, eles já tinham feito tantas improvisações em lugares tão distintos que isso só os motivava ao invés de amedrontá-los. Nesse sentido, ele considerou fundamental a participação da cenógrafa no desenvolvimento desse espetáculo.

Devido a esse novo cenário ocorreu uma grande mudança nessas apresentações em Munique a partir da cena com a caveira do Bobo da Corte. Ao invés de uma caveira artificial, Einbrodt se deparou com um osso real de uma perna que ainda fedia pela decomposição: “Pela primeira vez eu segurava em minhas mãos o cheiro da morte. Pela primeira vez eu sentia essa mistura de asco verdadeiro, profundo amor infantil e saudade. Pela primeira vez funcionou o que nunca havia funcionado e que a partir daí funcionaria sempre. Sozinho, o pensamento sobre esse osso foi suficiente para que o resto da apresentação recebesse dessa cena uma outra qualidade. Eu entendo isso como teatro vivo”.¹¹⁵

Além da entrevista com os atores, o crítico Peter von Becker escreveu um artigo sobre o espetáculo¹¹⁶, no qual destaca as inovações da encenação de Tabori. Recorreremos a seguir às suas descrições do espetáculo para melhor compreendermos sua relevância. O espetáculo iniciava com o aquecimento vocal e corporal dos atores. A atriz Ursula Höpfner, que fazia Ofélia, mergulhava a cabeça num balde com água, os atores Einbrodt (Hamlet) e Fischer (Laertes) esgrimiam. Depois dessa abertura, os atores cumprimentavam os espectadores com voz baixa, um ator de terno escuro dizia: “Eu me chamo Manfred Meihöfer e interpreto Cláudio, o novo rei da Dinamarca. Desejo bom

¹¹⁵ Ohngemach, *op. cit.*, p.101.

divertimento com os mortos”. O ator Nico Grüneke declarava que seria Horácio, um preguiçoso da Dinamarca e desejava uma linda noite a todos.

Logo depois se iniciava uma briga entre Hamlet e seu pai (vestido de Fraque) perto da cama; enquanto isso, uma garota buscava água e dizia que o ator principal está muito mal (nesse momento uma espectadora perguntou a Becker se aquilo fazia parte do espetáculo), Murray Levy (Hamlet-pai) sufocava e gemia. Começava, então, uma grande confusão que terminava com a retirada da roupa desse ator que era colocado num lençol branco. Via-se que seu corpo estava coberto por esparadrapos. Em silêncio, Brigitte Kahn, que interpretava a rainha Gertrudes, batia carinhosamente no rosto do rei tentando ressuscitá-lo. Durante essa cena a luz ia caindo lentamente até a atriz sair entoando uma canção fúnebre. Esse era o fim de Hamlet-pai, o antigo rei da Dinamarca.

Becker explica que todos esses acontecimentos passavam apenas na cabeça de Hamlet, eram seus pesadelos e, por isso, o espectador via os personagens sob a ótica dele. Em sua opinião, o pai morto que sempre volta representava o espírito de vingança que Hamlet tentava expulsar e destruir; o ator Murray Levy personificava na figura do pai morto o próprio pesadelo de Hamlet, do qual ele tentava livrar-se sem sucesso.

A partir dessa perspectiva do sonho, Hamlet apresentava o rei Cláudio com um pedaço de carne crua na boca e com um grande chicote na mão; ele era um domador, e Polônio e Laertes, seus cães de guarda. Ofélia se movimentava como um pavão de asas presas, como uma refém. Para Becker, as personagens femininas (Ofélia e Gertrudes) eram apenas objetos das fantasias masculinas de Hamlet e o seu amor pela mãe lhe parecia incestuoso como em Édipo, principalmente na cena em que ela se despia trocando

¹¹⁶ Becker, in: *Theater heute*, 6, 1978, *op. cit.*, pp. 12-15.

sua roupa de luto com a dele. Sobre isso, a atriz Brigitte Kahn, que fez Gertrudes, comenta que essa cena foi criada espontaneamente sem considerar essa idéia de incesto ou que efeito iria causar sobre o espectador.

Na segunda parte do pesadelo, acontecia a apresentação dos atores mambembes. A apresentação não tinha fim, pois o comediante executava sempre os mesmos gestos, deixando o rei Cláudio cada vez mais irritado, até que o ator ordenou ao rei que imitasse os seus gestos. Enquanto isso, os outros atores, como um grupo de “Erínias vingadoras”, jogavam contra um rei duplicado e dividido as palavras que se encontram na rubrica dessa cena. Depois o rei Cláudio, nu e desprotegido, tentava pela segunda vez, só que com orações, humilhar o irmão ainda vivo que se contorcia e gemia. Becker considerou essa “seca e atormentada” cena de uma força extraordinária, “obscena e tremendamente louca como uma morte passional”. No final, todos os personagens morriam mecanicamente como “*Hamletmaschinen*” (*máquinas hamletianas*) e só restava o silêncio. Em seguida, reaparecia furtivamente o espírito do pai vestido novamente com fraque e cartola.¹¹⁷

Tabori cortou algumas cenas e personagens do texto, como Rosencrantz e Guildenstern e também reorganizou as cenas. Para Becker, a partitura resultante conseguiu manter o essencial do texto de Shakespeare e revelou uma visão e uma leitura profunda da peça. Ele considera que Tabori mostrou como uma peça como *Hamlet*, que já teve tantas interpretações, pode sempre gerar novas versões.

Ele comenta também a diferença entre as apresentações em Bremen e em Munique. Em Bremen o espaço era escuro e pequeno, e a apresentação era freqüentemente pesada e extremamente simbólica. Em Munique, ao contrário, eles se

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 14.

apresentaram num circo para cerca de mil espectadores, onde a concentração naturalmente era menor. Por isso, eles teriam encontrado uma nova forma de atuar muito mais simples e apresentado um espetáculo menos alemão e mais irônico.

Becker conclui sua crítica lamentando o fim do grupo de pesquisa em Bremen, pois, com essa atitude a política cultural da cidade “renunciou provavelmente a um dos mais originais homens de teatro na Alemanha, ao lado de Klaus Michael Grüber”.¹¹⁸ O crítico Georg Hensel também era da mesma opinião de Becker sobre o fim do grupo: “Sem dúvida, o fim do *Teatro Laboratório* não significa um prejuízo no campo da experimentação apenas para Bremen: uma centelha foi apagada antes que ela pudesse ir brilhar em outro teatro”.¹¹⁹

Tabori também lamentou por muito tempo a interrupção do trabalho e considerava os motivos provincianos. Mas não era apenas o senador da cultura que não concordava com esse tipo de pesquisa; muitas pessoas da classe teatral e parte da crítica consideravam Tabori um guru e seu trabalho algo como uma terapia ou seita mística. Tabori, entretanto, acreditava que seu trabalho era visto com desconfiança em determinados círculos porque tudo que é novo ou diferente é considerado uma ameaça. Contudo, ele estava convencido de que essa desconfiança adviria de um mal-entendido ou de um desconhecimento sobre os fundamentos de seu trabalho.

Com o fim do grupo, os atores escreveram uma carta aberta à população, na qual criticam os motivos alegados para o fim do trabalho e comentam suas expectativas para o

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁹ Hensel, Georg. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 22.03.1978. *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 103.

futuro.¹²⁰ Nela, reafirmam o empenho do grupo em achar uma nova casa e da proposta de apresentarem seu repertório num circo em Munique. Nessa cidade eles viam a possibilidade de trabalharem como um grupo livre, apesar de saberem de antemão que as chances eram pequenas, pois eles precisariam contar com o apoio da cidade de Munique em ceder-lhes um espaço para os ensaios.

Alguns meses depois, Tabori estrearia outro texto de Shakespeare, *O Mercador de Veneza*, no Teatro de Câmara de Munique. Além de trabalhar como diretor da casa, Tabori tentou em conjunto com os atores do extinto *Teatro Laboratório* dar continuidade ao grupo sem um vínculo direto com um teatro estatal, como um grupo livre.

Como podemos perceber ao analisar esse período de pesquisas em Bremen, vários procedimentos adotados por Tabori são recorrentes nos processos de ensaio. Poderíamos citar como princípio básico adotado por Tabori a liberdade que ele dava aos atores durante o processo de criação que se estendia depois durante a temporada, o que poderíamos chamar de um *work in progress*.

Especificamente sobre a metodologia adotada durante o processo, Tabori mesmo afirma que ela era uma mistura de tudo o que ele tinha vivenciado e que dependia dos interesses do grupo e do texto a ser montado. Entretanto, poderíamos afirmar que, de um lado, ele parece seguir o caminho adotado por Strasberg, ao utilizar exercícios de relaxamento e concentração, mas também recorre à exercícios que proporcionassem a

¹²⁰ Einbrodt, Günter et alii. "Ein Appell – der Schauspieler des Bremer Theaterlabors" (Um apelo – dos

interação entre os atores, favorecendo um espírito de grupo e de confiança mútua, para que assim se desenvolvesse um ambiente propício ao surgimento do momento criativo.

Num segundo momento, já mais relacionado com a montagem do espetáculo, e dentro desse espírito colaborativo, os atores improvisavam as cenas das formas mais variadas, sempre partindo do tema eleito pelo grupo como ponto de partida para esse propósito. Poderíamos relacionar esse procedimento com o “super-objetivo” cunhado por Stanislavski. Ao perseguir esse objetivo, Tabori era bastante radical, mesmo quando montava seus próprios textos, pois não tinha o menor pudor em cortar falas, reorganizar cenas ou incluir outras criadas durante a improvisação, pois o que importava era descobrir a essência do texto e desenvolver um diálogo intenso com ele.

Ao nosso entender, duas questões eram fundamentais para Tabori nesse período. Primeiro, trata-se de que ele vê o teatro como um fenômeno antropológico, no qual os problemas humanos estão sempre num plano superior aos estéticos. Outra questão crucial seria a pesquisa dos limites do fazer teatral e de que forma o teatro poderia se apropriar de outras disciplinas, como a psicologia, ou movimentos estéticos como a *performance* ou o *happening*. Porém, invertendo esse ponto de vista, ou seja, assim como essas disciplinas ou movimentos também se apropriaram do teatro, ele queria desenvolver uma pesquisa teatral onde essas múltiplas relações poderiam ser representadas.

Apesar de Tabori afirmar que considerava as descobertas coletivas oriundas dos exercícios e improvisações mais interessantes que muitos textos dramáticos, não podemos esquecer que ele é antes de tudo um escritor e, por isso, mesmo dando prioridade à escrita cênica, exigia dos atores total compreensão do texto dramático, realizando várias leituras

atores do teatro laboratório de Bremen). In: *Theater heute*, 6, 1978, p. 16.

e discussões antes de ir para a cena. Além disso, era ele mesmo quem assumia o papel de adaptar os textos dos outros autores e, quando dirigia os seus, Tabori os reelaborava e reescrevia a partir das improvisações e idéias dos atores.

Como toda pesquisa, esse período foi marcado por altos e baixos, e, principalmente, por muitas críticas tanto do meio teatral como da imprensa. A cada novo projeto, o grupo se solidificava e tentava se aprofundar em suas pesquisas, como em *Alegrias de Sigmund*, ao criar nas palavras do próprio Tabori, um “espetáculo terapêutico”, ou com *Os Artistas da Fome*, tentando quebrar os limites entre realidade e ficção.

Aliás, podemos ver esse ponto sendo trabalhado em todas as montagens do período e, com certeza, é uma premissa que Tabori segue até hoje. Em seus espetáculos ele sempre questiona esses limites tão tênues entre arte e vida, entre ator e personagem, entre palco e platéia, na busca de um diálogo sempre vivo com o nosso tempo. Para esclarecer esse desejo tão caro a Tabori podemos citar uma paráfrase sua a partir de uma carta de Kafka: “Se a peça que nós fazemos não nos toca como um murro no cérebro, para que então fazemos a peça? (...) Uma peça precisa ser o machado contra o mar congelado em nós”.¹²¹

Evidentemente não podemos esquecer que se trata da década de setenta e Tabori estava inserido dentro desse movimento questionador de toda forma de arte, de toda estética, buscando novas alternativas para o fazer teatral e, dentre elas, sem dúvida, o movimento de criação coletiva foi muito forte. Tabori levou para a Alemanha sua

¹²¹ Texto escrito durante os ensaios do espetáculo *Verwandlungen (Metamorfoses)*, no qual Tabori parafraseia um trecho da carta de Kafka enviada a Oskar Pollak sobre a importância de um livro. *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 101.

vivência da década de sessenta nos Estados Unidos, onde esses experimentos tiveram grande repercussão, sofrendo bastante crítica por tentar inserir essa forma de trabalho coletivo dentro do sistema de teatro estatal alemão. Contudo, percebemos que isso não foi apenas uma tendência de época, mas sim um princípio que norteou o trabalho de Tabori até hoje, mesmo que, muitas vezes, devido a circunstâncias políticas, ele tenha encontrado dificuldades para tanto.

Ele também não via a estréia como o final de um processo, mas sim o início de uma segunda fase influenciada pela interação com o público, já que considera o teatro uma arte viva, que sempre será resultado das relações entre todos os co-autores, incluindo também o público. Por isso, será sempre uma arte fugaz, em constante mutação e imperfeita como a própria vida: “Há muito tempo aceitei que perfeição significa blasfêmia, porque ela não foi dada a nós, os homens – e talvez nem mesmo a Deus, quando se contempla o mundo desse modo – por isso eu não a procuro”.¹²²

¹²² Fritsch, in: *Psychologie heute*, 2, 1994, *op. cit.*, p. 42.

CAPÍTULO 3

De guru a grande encenador

“Existem tabus que precisam ser destruídos,
se não quisermos que eles nos estrangulem eternamente”.

Tabori

Podemos dividir o trabalho de Tabori na década de oitenta em dois períodos: o primeiro na Alemanha, quando ele trabalhou em várias cidades e tentou, paralelamente, continuar o projeto de teatro experimental com o extinto grupo de Bremen; o segundo período teve início em 1987, quando foi para a Áustria, ao aceitar o convite para ser diretor artístico de um pequeno Teatro em Viena.

Nesse terceiro capítulo nos deteremos no período alemão e mais especificamente nas montagens no Teatro de Câmara de Munique e nos espetáculos com o extinto *Teatro Laboratório*. A fase em que Tabori trabalhou em Munique pode também ser dividida em duas. A primeira se iniciou em 1977, quando Tabori ainda trabalhava em Bremen e montou no Teatro de Câmara de Munique sua versão de *A Metamorfose* de Kafka. Quando o grupo se dissolveu, ele foi convidado para fazer parte do teatro pelo diretor artístico Hans-Reinhard Müller, montando entre 1978 e 1980 dois espetáculos, *Shylock-Improvisações* e *Coragem de Mãe*.

Paralelamente, ele tentava manter o *Teatro Laboratório* como um grupo livre, primeiramente num convênio com o próprio Teatro de Câmara de Munique, onde montaram dois espetáculos, *O Naufrágio do Titanic* e *Noite-Beckett 1*. Depois, devido a problemas financeiros, continuaram o projeto na cidade de Bochum, montando *Noite-Beckett 2*. Ao todo, entre 1980 e 1982, o grupo realizou cinco espetáculos em diferentes cidades alemãs, quando, enfim, diante das dificuldades financeiras, desistiram do projeto.

A segunda fase no Teatro de Câmara de Munique começou em 1984, quando o novo diretor artístico do Teatro, Dieter Dorn, convidou Tabori para dirigir *Esperando Godot*, espetáculo que projetou o nome de Tabori nacionalmente e foi considerado um dos melhores espetáculos do ano. Na seqüência, ele dirigiu mais cinco espetáculos nesse teatro, totalizando dez espetáculos entre 1977 e 1986¹²³. Como podemos perceber, esse período foi bastante profícuo, inclusive, porque, além desses espetáculos em Munique e com o grupo, Tabori trabalhou em diferentes cidades, montando nove espetáculos entre 1981 e 1987¹²⁴, sempre como diretor livre, ou seja, ele não fazia parte do elenco fixo da casa, até receber o convite para dirigir o Teatro *O Círculo*, em Viena, onde mais uma vez desenvolveu um grupo de pesquisa.

Para não nos distanciarmos do nosso foco de pesquisa, optamos por analisar apenas alguns desses processos de trabalho. Do primeiro período em Munique nos deteremos nos dois espetáculos: sua montagem improvisacional a partir de *O Mercador de Veneza*, porque, além de ser um processo com bastante documentação, com esse espetáculo Tabori iniciou uma pesquisa que depois viria a ser um tema recorrente em seus textos futuros, a questão do Holocausto. De forma mais breve, comentaremos o espetáculo *Coragem de mãe (Mutters Courage)*, que também trata do tema, porém de forma mais pessoal. E, por último, para fechar o que denominaremos Trilogia do

¹²³ Os espetáculos realizados no Teatro de Câmara de Munique nessa segunda fase foram: *M*, a partir da *Medéia* de Eurípedes; *Mein Herbert*, texto de Herbert Achternbusch; *As Troianas de Eurípedes*, de Walter Jens; *Dias Felizes*, de Samuel Beckett e *Totenfloss (Barca dos mortos)*, de Harald Mueller.

¹²⁴ 1981-*Der Jasager und der Neinsager (Aquele que diz sim e aquele que diz não)* de Brecht em Kassel; 1982-*Tod und CO (Morte e Cia)* com textos de Sylvia Plath em Berlim, *Medeia*, de Eurípedes em Roterdã; 1983-*Jubiläum*, de Tabori em Bochum e *Doktor Faustus Lichterloh (Doutor Fausto liga a luz)* de Gertrude Stein em Colônia; 1984-*Peepshow*, de Tabori em Bochum e *Das Verhör (O interrogatório)*, de István Eörsi em Berlim; 1986-*Stammheim-Epilog*, de Tabori a partir do filme de Reinhard Hauff em Hamburgo e *Der Bajazzo (Ópera)* de Ruggiero Leoncavallo em Hamburgo; 1987-*Der Tod dank ab (A morte*

Holocausto, destacaremos a montagem de *Jubileu (Jubiläum)*, espetáculo encomendado a Tabori por ocasião do cinquentenário da subida de Hitler ao poder, no qual se relembra os horrores da guerra e com o qual Tabori é premiado com *Mülheimer Dramatiker-Preis*. A junção desses três espetáculos não se deve simplesmente à questão temática, mas também porque, nesses espetáculos, Tabori recorreu a procedimentos brechtianos, os quais gostaríamos de salientar.

Para sabermos como foi a continuidade de trabalho com o extinto grupo de Bremen, analisaremos as montagens *O Naufrágio do Titanic*, *Noite-Beckett 1* e *Noite-Beckett 2*. Depois, destacaremos mais uma montagem sua de Beckett, *Esperando Godot*, com a qual Tabori perdeu a alcunha de diretor experimental, sendo considerada, até hoje, uma de suas melhores encenações.

3.1. Trilogia do Holocausto

3.1.1. Shakespeare e Memória

A partir do *O Mercado de Veneza*, de Shakespeare, Tabori desenvolveu um espetáculo improvisacional sobre o anti-semitismo, cujo imenso título é a praga que o personagem judeu Shylock lança sobre sua filha: *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren (Eu preferiria minha filha morta a*

renuncia ao trono), a partir da ópera *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann e Peter Kien em Berlim e Viena.

meus pés com as jóias em suas orelhas).¹²⁵ O espetáculo, contudo, ficou conhecido mesmo como *Shylock-Improvisações*.

Essa, porém, não foi a primeira montagem de Tabori de *O Mercador de Veneza*. Já mencionamos que, em 1966, Tabori montou, nos Estados Unidos, uma polêmica versão do texto, na qual os atores-personagens eram prisioneiros do campo de concentração *Theresienstadt* e estavam encenando a peça de Shakespeare para uma platéia de nazistas. Nessa segunda versão do texto shakespeariano, Tabori faz mais uma vez essa relação com o nazismo, porque, segundo ele, desde sua primeira montagem teria descoberto que para fazer essa peça de Shakespeare de forma correta era necessário transmitir a questão do anti-semitismo e, mais ainda, do Pogrom.¹²⁶ Em 1989, com o grupo *O Círculo*, Tabori trabalhou mais uma vez com esse texto, incluindo cenas dele em sua colagem de peças de Shakespeare chamada *Apaixonados e Loucos*, na qual, inclusive, ele mesmo representou o personagem Shylock.

Em texto sobre essa montagem¹²⁷, Tabori explica porque considera esse texto do bardo uma das melhores obras para tratar da questão do anti-semitismo. Isso se deveria à forma como Shakespeare desenvolveu o tema, o que levou Tabori a afirmar que o dramaturgo inglês saberia mais sobre a natureza dos judeus do que a maioria de nós atualmente, ao fazer com que Shylock, na cena do julgamento, fique completamente sem nada na frente de todos, e que não tenha nem a consolação da palavra, o que têm todos os

¹²⁵ Ver em Shakespeare, William. *O Mercador de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, p. 79 (Ato III, Cena I).

¹²⁶ Tabori faz essa afirmação em entrevista para o jornalista Thomas Thieringer, publicada no jornal *Süddeutsche Zeitung* em 17.11.1978, n. 265, p. 38.

¹²⁷ “Es geht schon wieder los” (Começar de novo), texto de Tabori publicado no programa do espetáculo e posteriormente em um livro com vários textos de sua autoria. Ver em *Unterammergau... op. cit.*, pp. 199-205.

outros personagens principais de suas peças como Otelo, Lear, Hamlet, Cleópatra ou Macbeth.

Para Tabori, a destituição de todos os bens e a exposição pública de Shylock criada por Shakespeare causa grande constrangimento a todos, principalmente ao espectador. E, para ele, é justamente esse constrangimento o elo de ligação entre o teatro e a questão judaica, pois o teatro, em sua opinião, é também o lugar do constrangimento: “Ele [o teatro] confronta o espectador com acontecimentos que ele não quer ver. Quem desejaria passar um fim de semana com Shylock?”¹²⁸

Ao comentar o evento *Shakespeare's Memory*, realizado na Schaubühne, Tabori salienta a importância que nossa sociedade dá para a memória dos acontecimentos. Mas naquele evento não se teria respondido a pergunta crucial: Como a memória se desenvolve? Ele comenta como, nos monumentos erigidos em memória das vítimas da Segunda Guerra, há sempre uma advertência de que não podemos esquecer o que aconteceu. Entretanto, isso entraria em conflito com a natureza humana, que segundo Tabori, sempre tenta esquecer os acontecimentos “horribéis”, pois queremos ser felizes ao invés de sermos importunados com esses pesadelos. Ele mesmo teria tentado, em vão, esquecer-los, mas de tempos em tempos as lembranças reapareciam e ficavam cada vez mais intensas, até que ele não pôde mais negá-las.

Tabori se colocou a seguinte questão: “De que modo a lembrança precisa ser organizada para que finalmente possamos nos sentir livres?”¹²⁹ Ele comenta que escreveu um romance (*Pogrom*) muito detalhado sobre o tema, na tentativa de resolver esse

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 200.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 201.

problema interior, sem sucesso. Muitos anos depois ele voltou ao tema quando escreveu *Os Canibais*, peça que, segundo ele, o ajudou a resolver esse conflito interior.

A sua impressão era de que na Alemanha se teria uma enorme necessidade de encontrar razões objetivas para esclarecer esses assassinatos. Entretanto, ele acredita que o Holocausto foi possível justamente por causa dessa “objetividade” que acaba transformando homens em objetos: “Objetos não estão lá para que nos identifiquemos com eles, e quando não se precisa mais se identificar com algo, está aberto o caminho para a destruição”.¹³⁰

Esses segredos sobre o passado recente, que tentamos ocultar de nós mesmos, seria justamente o que nos uniria a Shakespeare: “Ninguém, antes ou depois de Shakespeare, conseguiu utilizar as palavras como ele para interpretar o mundo; ninguém conseguiu colocar questões como ele”. Tabori elege como uma das grandes qualidades de Shakespeare a forma como ele apresenta os problemas fundamentais sem, entretanto, dar uma solução para eles. Nesse aspecto ele se aproximaria de Dostoiévski com o seu “terceiro segredo, aquele que não se quer admitir nem para si mesmo”. Tabori esclarece que esses segredos de Shakespeare não seriam truques, “mas o coração do silenciar que pulsa no coração de suas peças”, já que seus personagens principais têm sempre segredos que ficam sem esclarecimento. Shylock não esclarece os motivos que o fizeram querer uma libra de carne do mercador Antônio; ele mostra que tem um segredo, mas se nega a qualquer esclarecimento: apenas silencia. O interesse de Tabori recairia justamente sobre esses segredos, sobre essas perguntas não respondidas.¹³¹

¹³⁰ *Op. cit.*, pp. 201-202.

¹³¹ *Op. cit.*, p. 202.

Tal tipo de segredo também se encontraria na relação entre judeus e alemães, principalmente depois da Segunda Guerra, e esse segredo, em sua opinião, continuaria envenenando a busca pela paz e pela reconciliação. O personagem de Shakespeare traria novamente a questão do assassinato: “Com o corte da carne não se pode deixar de pensar no assassinato, e o homicídio é o que une judeus e alemães”.¹³²

Segundo Tabori, no fim do século XIX Shylock era visto de forma simpática, como um mártir, devido ao forte liberalismo da época. Depois de Auschwitz a peça foi considerada irrepresentável. Ele se pergunta do porquê dessa falsa piedade com o tema, pois Shylock é tanto vítima quanto carrasco, já que todo homem traz dentro de si essa polaridade. Portanto, esse era o ponto central desse trabalho: mostrar que essa polaridade, que essa contradição sempre existiu e sempre existirá.

A dialética da peça estaria no fato de Shakespeare, em sua opinião, ter querido mostrar, através da composição do personagem, o estereótipo do judeu arraigado na sociedade, mas de uma forma tão extrema que a caricatura acabaria se transformando em uma denúncia contra a própria sociedade que a criou. Porém, “essa dialética só se torna visível quando se tenta de fato que o público sinta existencialmente o anti-semitismo de seu tempo”.¹³³

Por isso, Tabori queria fazer uma aproximação com o nazismo e com os preconceitos arraigados na sociedade alemã. Geralmente se considera “perigoso” tratar esse tema através da arte; contudo, para ele, o perigo também fazia parte da concepção do trabalho, pois o teatro precisaria ser sempre perigoso, não no sentido de uma provocação, mas principalmente porque a experiência básica do teatro é a vida: “Apesar da

¹³² *Op. cit.*, pp. 203-204.

estruturação dos acontecimentos, se espera o inesperado, algo que aconteça pela primeira e última vez. Meu tema central é: Como se pode reproduzir o que é único – ou afinal encontrá-lo”.¹³⁴

Essa montagem teve muitas relações visíveis com sua peça *Os Canibais*, principalmente ao tentar dar uma resposta muito pessoal e radical ao tema. Mas Tabori considera que sua grande contribuição à montagem, já que ele não é o autor do texto, seria a introdução da parte musical como o esqueleto do espetáculo, que teria a função de contribuir com a elaboração e desenvolvimento do espetáculo através da experimentação contínua. Quanto a isso, o papel do músico Stanley Walden teria sido central; o espetáculo mantinha o frescor porque a música atuava como um elemento provocador e perturbador para o ator, levando-o aos limites da liberdade e dando uma estrutura quando essa liberdade se tornava caótica.

Tabori utilizou boa parte do texto shakespeariano, cortando apenas as cenas da personagem Pórcia. No início do processo, Tabori pensou em utilizar a concepção de sua montagem americana, mas o trabalho foi em outra direção, porque o essencial para ele é o confronto do ator com o material dado. O fato de não haver nenhum judeu entre eles (exceto ele próprio) e de os atores serem bastante jovens também ajudou a direcionar o trabalho. Decidiram que o papel da filha de Shylock, Jéssica, seria feito por um ator, porque era assim no tempo de Shakespeare, e também porque, a partir da primeira idéia do Campo de Concentração como local da representação, a personagem só poderia ser representada por um homem, já que homens e mulheres ficavam separados nos campos.

¹³³ Ver em Thieringer, *op. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*

Com essa montagem, Tabori reafirma seu principal objetivo ao fazer teatro: “Meu interesse, no momento, não é fornecer um produto para o teatro, mas descobrir o que acontece com o ator. Isso é um trabalho difícil para todos, ainda mais quando se tem apenas dois meses de ensaio. Esse também é um dos motivos para o trabalho com Stanley Walden com uma forma de técnica que é muito próxima do jazz”.¹³⁵

3.1.1.1. O processo de ensaio

*“O teatro precisa ser como o Jazz, estruturado,
mas com liberdade para improvisações
e para a espontaneidade”.*

Tabori

Tabori levou com ele, para o Teatro de Câmara de Munique, apenas dois atores de Bremen, Ursula Höpfner e Klaus Fischer, além da cenógrafa Marietta Eggmann e do músico Stanley Walden. Entretanto, o processo de ensaio de Tabori era conhecido pela maioria do elenco, pois, dos treze atores, oito já haviam trabalhado com ele em diferentes ocasiões.¹³⁶

Como ponto de partida para o trabalho do ator foram colocadas as seguintes questões: “Como se poderia representar um judeu e um anti-semita?”; “Como se poderia representar uma adolescente judia e a experiência em um Campo de Concentração?”¹³⁷ A

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Além dos dois atores mencionados e de Stanley Walden, que também atuou no espetáculo, Michael Greza, Michael Habeck e Felix von Manteuffel fizeram *Metamorfoses*, Edwin Noël trabalhou em *Os Canibais* e Arnulf Schumacher em *Kohlhaas* e *Emigranten* montados na cidade de Bonn. Ver em Ohngemach, *op. cit.*

¹³⁷ Ver em Thieringer, *op. cit.*

partir desses questionamentos foram trazidos textos que possibilitaram uma aproximação com o papel e que, depois, foram incorporados na encenação.

Os ensaios duraram quarenta e cinco dias, tendo sido realizados num porão, que, posteriormente, se transformou no lugar da encenação.¹³⁸ No primeiro dia de ensaio, Tabori falou sobre Shakespeare e o personagem Shylock enquanto circulavam imagens de prisioneiros dos campos de concentração. Para ele, a tendência da arte moderna era tentar mostrar um esboço, um fragmento de um fato e não a sua totalidade. A partir dessa idéia, ele gostaria que os atores utilizassem o texto para fazerem um depoimento pessoal sobre Shylock, porém trabalhando não de forma lógico-dedutiva, mas sim onírico-associativa.

Outra questão importante que ele gostaria de trabalhar, a partir desse texto, era o *secret play*. Tabori sempre procura nos textos o que Peter Brook chama de *secret play*: “Toda grande peça tem uma peça escondida dentro de si, que talvez nem mesmo o autor conheça”, portanto “cada um de nós precisa encontrar o seu *secret play*, ao invés de aceitar o que foi dito”.¹³⁹ No caso de *O Mercador de Veneza*, ele considerava como segredo principal os motivos não revelados que levaram Shylock a querer uma libra de carne do mercador como pagamento dos juros de sua dívida. Como subtexto para a montagem, sua primeira idéia foi de que o texto de Shakespeare estaria sendo encenado pelos prisioneiros do campo de concentração de Dachau, cidade próxima a Munique, onde foi construído o primeiro campo de concentração alemão, o qual foi pensado, num primeiro momento, como o lugar da encenação.

¹³⁸ O jornalista Kirsten Martins acompanhou os ensaios e escreveu um resumo do processo para a revista *Theater heute*, no qual nos basearemos a seguir. Ver em Martins, Kirsten. “Der Fels, der in der Mitte bricht” (A rocha que se parte ao meio). In: *Theater heute*, 1, 1979, pp.52-55.

¹³⁹ Ver em Kässens, Wend. “Die einfachste Stimme, die ich kenne” (A voz mais simples que eu conheço). In: Gronius e Kässens, *op. cit.*, p. 50. Trata-se de uma entrevista com Tabori sobre Beckett.

Nos ensaios subseqüentes eles se apropriaram de fotos e textos sobre campos de concentração e tentavam se aproximar do texto a partir de improvisações. Tabori pedia aos atores que, durante as improvisações, seguissem os impulsos daquele momento, ao invés de tentar repetir o ensaio anterior. As improvisações tinham que ser encaradas como experimentos e não como a solução para um problema. Apesar dessa liberdade formal, Tabori pedia ao atores que se apropriassem o mais rápido possível do texto, pois assim eles estariam mais livres para poderem se concentrar nas ações, nas sensações e nos outros atores.

Durante o processo de ensaio, Tabori chamou a atenção dos atores para a importância da descoberta do “objeto mágico”. Ele explicou como o ator pode desenvolver uma relação com um objeto, de tal modo que o objeto utilizado pudesse ampliar a consciência do ator, ajudando-o a concentrar-se na atividade sensória. Como exemplo desse exercício, Tabori levou uma libra de carne crua para o ensaio. Os atores sentaram em círculo e, enquanto falavam o texto, o pedaço de carne circulava de mão em mão. Cada ator tinha uma relação diferente com aquele objeto e ele interferia na forma como cada um dizia o texto. O jornalista Kirsten Martins comenta que esse exercício resultou numa leitura do texto com uma enorme intensidade e sinceridade. Para Tabori, essa improvisação teria sido a exteriorização mais clara que ele teria visto dessa peça, pois os atores teriam se aproximado muito do segredo de Shylock, mas depois não conseguiram mais retomar o que descobriram porque “esse segredo se dissolveu antes que pudesse ser agarrado”.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Tabori, in: *Unterammergau...*, *op. cit.*, p. 205.

Dando prosseguimento ao exercício do objeto mágico, Tabori pediu aos atores que escolhessem um objeto para si (a carne, a faca, a caixa com os ducados) e o transformasse em mágico. Tabori pretendia, com esse exercício, que, através da concentração, o ator pudesse transformar qualquer coisa com a qual ele tinha relação em mágica e com isso essa relação iria permanecer viva e orgânica; o objeto não seria, então, apenas um objeto, mas um ponto de combustão para a concentração do ator, que ao percebê-lo, se identificaria com ele.

Até a metade do processo, todos os atores ensaiavam diferentes papéis da peça, até que optaram pela divisão do personagem central entre todos os atores, sendo que cada um também representaria um outro personagem.

Depois de fazer várias experimentações, Tabori desistiu da idéia do campo de concentração em Dachau, como lugar da representação, pelas dificuldades técnicas, resolvendo que a sala de ensaio seria, então, o espaço cênico. A cenografia foi redimensionada, resultando em apenas um piano ao centro e uma vala comum onde seriam jogados os bonecos destruídos, que representariam os judeus mortos nos campos de concentração. Os espectadores estariam integrados à cena em 130 cadeiras dispostas em diferentes direções.

Stanley Walden compôs e tocou a música do espetáculo ao piano, que foi concebida, assim como todo o espetáculo, de forma jazzística. O músico foi também incorporado à cena como mais um Shylock. Além de ator-músico, Walden foi responsável pelos exercícios vocais, como, por exemplo, um aquecimento em que ele tocava um Cool-Jazz, enquanto os atores descobriam em si mesmos outros instrumentos a serem tocados; Walden seguia no piano até que o grupo conseguisse tocar a música sem seu

acompanhamento. Os atores também improvisavam as cenas a partir de impulsos musicais, como na cena da procura de Jéssica, na qual todos os atores que representavam o judeu improvisavam ao mesmo tempo a cena, enquanto Walden tocava diferentes estilos musicais ao piano.

Tabori propôs aos atores que, em algumas cenas, todos, ao mesmo tempo, representassem o personagem Shylock utilizando diferentes estilos e podendo, inclusive, criticar o estilo do outro. A partir desse exercício, os atores criaram uma estrutura na qual além de representarem o Shylock e um outro personagem da peça, também narravam e faziam comentários sobre o que estava acontecendo em cena. Sobre esse procedimento, Tabori fazia questão de frisar: “Vocês não são apenas atores, vocês são também os autores”.¹⁴¹ Com esses exercícios, fica evidente que sua intenção era que os atores encontrassem a estrutura da ação e do texto através da improvisação.

O ator Arnulf Schumacher¹⁴² comenta que essa divisão do personagem principal entre os atores era uma forma de explicitar metaforicamente que Shylock não estava nunca sozinho, mas com todo o povo judeu e seus seis mil anos de sofrimento. Cada ator ficou livre para desenvolver o seu Shylock, criando, assim, características e mesmo cenas bastante distintas entre si. O ator Helmut Pick, por exemplo, resolveu fazer o seu Shylock em seu dialeto natal (Kölsch): “Eu acredito que um ator é somente verdadeiro quando fala em seu dialeto, e também porque o alemão padrão é a língua dos intelectuais e Shylock não é nenhum intelectual”.¹⁴³

¹⁴¹ Martins, *op. cit.*, p. 54

¹⁴² Schumacher, *op. cit.*

¹⁴³ *Ibid.*

A cena do julgamento, por exemplo, começou sendo trabalhada da seguinte maneira: todos os atores sentaram em círculo e Schumacher, o ator que representaria Shylock nessa cena, ficou no centro. Ele tinha que explicar porque queria uma libra de carne do mercador como forma de pagamento. Era uma cena de tortura e Tabori pedia: “Ele deve sentir que todo mundo está contra ele e de que não há a menor chance de justiça”.¹⁴⁴ As agressões eram pessoais, com escárnios, xingamentos, zombarias. A pergunta principal era colocada o tempo todo: “Você não sabe o que significa misericórdia?” Shylock permanecia o tempo todo em silêncio. Schumacher queria transformar o sofrimento do personagem em algo físico, real. Então, ele teve a idéia de entrar na sala carregando a filha nas costas; durante a cena, os outros personagens tentavam tirá-la dele; depois a filha foi substituída por três judeus miseráveis.

Comentando a concepção dessa cena do julgamento, Tabori frisou que ela seria a única cena “desonesta”, porque um julgamento é sempre uma representação cheia de códigos e artifícios. Ele queria também que os atores tivessem como subtexto para essa cena uma discussão na televisão, que tivessem claro que seus depoimentos não eram privados, mas sim abertos para a grande audiência.

Durante os ensaios, Tabori reiterava a importância dos momentos de comunhão que, mesmo quando são escassos, podem ser percebidos num piscar de olhos, e que esses momentos de comunhão poderiam vir tanto de situações trágicas como cômicas. Questionado por um ator sobre a possibilidade de repetição desses estados verdadeiros, Tabori responde: “Esse é o problema central do ator. Através de uma intensiva

¹⁴⁴ Dullinger, Angie. “Die Quälerei um ein Pfund Fleisch” (A tortura por uma libra de carne). In: AZ 18.11.1978. A repórter acompanhou alguns dias de ensaio; em seu texto há também declarações de Tabori ditas durante o processo.

consciência corporal é possível que uma cena programada seja sempre nova. O estado corporal do ator é diferente a cada noite, se pode confiar apenas na estrutura de uma cena, mas descobrem-se sempre coisas novas quando se tem consciência corporal”.¹⁴⁵

Seguindo o pensamento de Stanislavski, Tabori também acredita que só se tem acesso à memória verdadeira por meio da memória sensorial, e que é impossível dar conta do passado sem revivê-lo novamente por meio dos sentidos. Por isso, frisava aos atores que eles deveriam fazer um depoimento pessoal e mostrar como essas questões eram vivenciadas por eles: “Mostramos o que cada um de nós tem em si: somos o carrasco e a vítima. (...) Vocês precisam achar em si mesmos o judeu e o anti-semita”.¹⁴⁶

Ao negar para si, novamente, o papel de diretor num processo de ensaio, Tabori queria, com isso, abrir um espaço para que o ator fosse também criador do espetáculo: “Eu tento delegar a responsabilidade. Se alguém recebe tudo de fora não precisa assumir nenhuma responsabilidade. Se der atenção aos seus impulsos, então é capaz disso. Isso é mais difícil, mas ser criativo é uma necessidade humana, ou seja: [é preciso] tomar a responsabilidade para si mesmo”.¹⁴⁷ Assim, Tabori desenvolve a tese de que o ator é criativo apenas quando assume a responsabilidade por seus atos.

Sobre a dependência que normalmente é estabelecida por parte do ator em relação ao diretor, Tabori, apesar de considerá-la incorporada ao sistema teatral, afirma que aconteceria com menos frequência com ele, o que não diminuiria os obstáculos a serem enfrentados ao se estabelecer uma outra relação entre diretor e ator: “(...) a transformação

¹⁴⁵ Martins, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Kayser, Beate. “Tränen – das Schönste, was passieren kann” (Lágrimas – a coisa mais linda que se pode acontecer). In: *TZ*, 02.01.1979. Além da crítica ao espetáculo, o texto contém trechos de entrevista realizada com Tabori.

de instrumentos a co-autores, como eu exijo de meus atores, tem também fases dolorosas”.¹⁴⁸ Apesar dessas dificuldades, ele afirma que nunca tinha dirigido tão pouco quanto nessa montagem, pois os atores se sentiram livres para agirem de forma independente.

Existiam muitas cenas violentas no espetáculo, cuja realização, segundo Tabori, só fora possível devido a uma grande confiança entre os participantes e também a muita discussão sobre o tema. Sobre essa disponibilidade do ator em assumir riscos durante os ensaios, o que o ator Arnulf Schumacher achava incrível, em Tabori, era como uma pessoa, segundo suas palavras, tão “doce, calma, afetuosa, compreensível e sem agressividade”¹⁴⁹ era capaz de estimular os atores a vivenciarem situações extremas, perigosas e agressivas.

Esse tipo de processo era considerado arriscado por parte do meio teatral, pelo fato de os atores se exporem de forma excessiva, trazendo sua vivência pessoal e assumindo todos os riscos de um processo experimental no qual não há regras pré-estabelecidas. Sobre isso, Tabori rebatia que apenas a repressão seria algo “perigoso” e julgava necessário o acionamento dos sentimentos pessoais para o desenvolvimento criativo: “Um ator que não está pronto para se abrir para seus conflitos permanece uma marionete. Naturalmente sou muito cauteloso com as minhas exigências em relação aos outros. Trabalho há dez anos com esse método e ninguém pirou ou ficou doente. Quando alguém se fecha para si mesmo e para os outros, isso significa incapacidade para viver, para sentir”.¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Schumacher, *op. cit.*, p. 385.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Tabori explicita mais uma vez porque tentaria anular essa dicotomia entre arte e vida: “Antigamente essa separação era muito clara para mim. Como escritor eu dizia: quero escrever, quero brincar de ser Deus, ter um pouco a ilusão de criar alguma ordem. Mas não acredito mais nisso. De qualquer modo, não no teatro. (...) O ator é um ser vivo e não se pode desconsiderar isso. Toda estética que nega isso está deturpada. Tudo é reproduzível atualmente. O único que não é reproduzível, no teatro, é o ator. Ele [o teatro] é o último lugar onde se vive ainda o humanismo. Por isso, o estado do ator no palco, onde ele atua, é o mais importante para mim. E ele deve me entregar esse estado”.¹⁵¹

3.1.1.2. Recepção de *Shylock-Improvisações*

“Apenas poucos, entre nós, têm êxito
em lembrar daquilo que queremos esquecer,
e podemos apenas esquecer aquilo
que foi verdadeiramente lembrado por nós”.
Tabori

Ao contrário do que aconteceu com a maioria de seus espetáculos em Bremen, *Shylock-Improvisações* despertou grande interesse de crítica e de público, recebendo grande e positiva cobertura da crítica, tendo os ingressos para a temporada sempre esgotados, o que parece ter causado espanto em Tabori, por não considerar seu melhor trabalho, devido ao pouco tempo de ensaio.

Consideramos que esse sucesso tanto de crítica como de público deveu-se principalmente a dois fatores que se relacionam, a saber: a forma pouco tradicional como

¹⁵¹ *Ibid.*

Tabori tratou o tema do anti-semitismo e o desenvolvimento do espetáculo dentro de uma estrutura improvisacional, algo incomum no teatro alemão da época.

Como já comentamos, o espetáculo foi encenado na mesma sala onde foram realizados os ensaios, um porão, no qual anteriormente funcionava o aquecedor central do prédio. Sob o piano, que ficava no centro da sala, havia vários sacos plásticos e uma poça de sangue que ia aumentando durante o espetáculo. A escolha do espaço alternativo deveu-se mais uma vez ao desejo de Tabori de criar uma aproximação física entre ator e espectador, como fez em suas outras montagens, sendo ponto alto o espetáculo *Os Artistas da Fome*. Aliás, em paralelo a esse espetáculo, podemos destacar o fato de que aqui também os atores dividiram entre si o personagem central.

O espetáculo iniciava com citações históricas anti-semitas. Junto ao piano, um grupo, que tanto podia ser de banqueiros cristãos como de comerciantes judeus, declamava versos de Schiller e cantava textos do século XVII do inglês Samuel Pepys, denominado, pelo grupo, *Balada para Shylock*. Todo esse prólogo era realizado de forma farsesca e grotesca para exagerar os preconceitos contidos nos textos.

Depois dessa introdução, acontecia a cena da mutilação dos bonecos, que representavam as vítimas dos campos de concentração. Os atores pegavam os bonecos, que estavam pendurados nos canos do aquecedor desde o início do espetáculo, e os torturavam. Cada ator desenvolveu uma forma de tortura: bater, retirar a roupa, colocar a estrela judaica, quebrar os membros, queimar, cortar os cabelos, prender com correntes, etc.

O escritor Michael Krüger¹⁵² comenta o grande impacto dessa cena da destruição dos bonecos, a qual considerou extremamente grotesca e repugnante. Segundo seu depoimento, ele teria se esquecido do rosto dos atores, mas do boneco que foi aniquilado na sua frente, não esqueceria jamais. Ao final do espetáculo, os espectadores levavam para casa os pedaços dos bonecos mutilados.

Os atores criaram várias cenas que não existem no original, entre elas, a cena da espera de Jéssica por Lorenzo. Os atores criaram uma cena em que a personagem tem um pesadelo no qual vive um prisioneiro de um campo de concentração. Como já dissemos, Jéssica foi representada por um ator: Siemen Rühaak. Ele iniciava a cena com um relato em primeira pessoa de tortura do tempo nazista como se estivesse vivendo aquela situação num pesadelo. Paralelamente, os outros atores, vestidos de soldados da SS, o insultavam com frases anti-semitas.

Depois da cena do pesadelo, o ator se transformava em Jéssica na frente do público, quando, então, entrava Lorenzo, que tinha uma relação violenta com Jéssica, como um estupro, mas ao mesmo tempo libertando-a da situação anterior. O crítico Peter von Becker considerou essa cena do rapto de Jéssica a mais rica em interpretações que desde há muito tempo ele teria visto no teatro.¹⁵³

Outra cena que não existe no original de Shakespeare é a descoberta do sumiço da filha e dos ducados e a busca de Shylock pelo retorno de ambos. Cada ator que interpretava o personagem criou a sua versão para a cena. Eles representavam a cena, um

¹⁵² Krüger, Michael. "Menschen-Spiele". In: *Theater heute*, 2, 1979, p. 4.

¹⁵³ Becker, Peter. "Von Juden und Christen, von Vätern und Kindern" (Sobre judeus e cristãos, sobre pais e filhos). In: *Theater heute*, 1, 1979, pp. 44-47. Essa crítica foi publicada na mesma edição que a entrevista com os atores sobre as montagens de Bremen. Posteriormente fez parte do livro dedicado ao espetáculo, organizado por Andréa Welker e Tina Berger.

de cada vez, fingindo concorrência entre si de forma cômica e utilizando, para tanto, vários estilos teatrais. As cenas eram também comentadas pelos outros atores que assistiam a ela.

Na cena do julgamento não é Pórcia disfarçada quem dá a sentença, mas um juiz “verdadeiro”, que, na opinião de Becker, deixou a cena com muito mais força dramática. Shylock não perde apenas o processo e seus bens: ele perde também sua religião e sua cultura. Ele é vestido e maquiado como um cristão bávaro e batizado com o nome de Antônio, na mesma banheira onde foi afogado um boneco no início do espetáculo. Para o crítico Helmut Schödel, essa cena tinha uma obscenidade ritualística que se aproximaria do filme *Saló* de Pasolini; e, apesar de a peça não ter sido encenada em um campo de concentração, “a poça de sangue sob o piano ficava cada vez maior”.¹⁵⁴

Na opinião de Becker, ao criar o espetáculo em forma improvisacional, Tabori mostrava, de forma dialética, as dificuldades ainda existentes em tratar desse tema na Alemanha, completando que “a estrutura dessas meditações sobre o judeu de Shakespeare é concebida de forma diferenciada e rica em complexidade. Quem conhece bem o texto de Shakespeare, e isso é indispensável, vivenciará no Teatro de Câmara de Munique uma noite teatral para se admirar e vai refletir muito além do espetáculo”.¹⁵⁵

A jornalista Beate Kayser¹⁵⁶ comenta que, numa apresentação, uma espectadora teria chorado de forma incontrolável durante a cena de tortura dos bonecos, quando, então, foi consolada por um dos atores. Algumas noites depois aconteceu o contrário: um dos atores chorou durante essa cena e foi consolado por um espectador. Esse tipo de

¹⁵⁴ Schödel, Helmut. “Der dreizehnfache Shylock”. In: *Die Zeit*, 01.12.1978.

¹⁵⁵ Becker, *op. cit.*, p. 47

¹⁵⁶ Kayser, *op. cit.*

atitude, tanto por parte dos espectadores, como dos atores, demonstra como havia uma grande interação ator-espectador e como a cena tinha uma forte carga dramática, ao aproximá-los de forma sensória desse passado recente e terrível. Sobre esse grande impacto que o espetáculo causava tanto nos atores, como nos espectadores, um dos atores comenta numa entrevista: “Em nossos melhores momentos nós desconcertamos e ferimos. Aos espectadores, a nós mesmos! (...) É extremamente doloroso e perturbador para cada participante. Mas importante e necessário”.¹⁵⁷

A jornalista considerou o resultado desse trabalho muito positivo, devido à criação de “imagens estéticas com um alto grau de maturidade e consciência, transmitindo seu apelo moral por meio de uma forma artística exata”¹⁵⁸, o que, em sua opinião, explicaria o grande efeito que o espetáculo tinha sobre o público.

Segundo Michael Krüger¹⁵⁹, a maioria das encenações que pretenderam discutir uma situação histórica com *O Mercador de Veneza*, como o anti-semitismo e as circunstâncias nas quais isso aconteceu, apesar das boas intenções, destruíram com essas montagens a verdade histórica. Ele considera que Tabori conhecia uma outra possibilidade, na qual não se deixava envolver pelo texto de Shakespeare, ao negar-se a fazer uma análise do preconceito, seja econômica, social ou psicológica. Em sua opinião, Tabori preferia comunicar os resultados de suas reflexões a respeito do tema de forma teatral. Essa opção de Tabori seria consequência de sua total desconfiança da razão discursiva, fazendo com que ele não revelasse nenhuma raiz ideológica como base para uma outra interpretação da verdade.

¹⁵⁷ Essa afirmação do ator Rüdiger Hacker encontrar-se no livro dedicado ao espetáculo, já mencionado anteriormente. *Apud*: Feinberg, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁸ Kayser, *op. cit.*

Para Krüger, Tabori criou uma encenação em que deixava visível a separação irreparável entre Shylock e Antônio, entre judeus e cristãos, entre vítimas e culpados, entre as partes quebradas dos bonecos na mão de cada espectador. Ele afirma que esse tipo de trabalho não é feito para agradar, mas para incomodar e fazer refletir sobre essas questões: “Quem quer dissimular essa fratura do mundo, do corpo, da alma, do teatro, nunca irá gostar disso”, porque “o teatro de Tabori é desagradável”.¹⁶⁰

Sobre a estética do espetáculo, a professora de Literatura Alemã Birgit Tautz¹⁶¹ afirma que os atores introduziam os espectadores no método de improvisação desde o início, deixando claro que o que aconteceria ali não seria uma “apresentação teatral” (*Theaterspiel*), mas sim uma “apresentação humana” (*Menschenspiel*). Para tanto, eles utilizariam vários meios, como transformar o texto para quebrar o tom retórico, utilizar a língua nonsense e agir dentro de uma “liberdade estruturada”, na qual todos apresentavam uma situação e todos reagiam a ela com uma interpretação própria.

Na opinião de Tautz, a aparente dicotomia existente entre repetição e variação, entre estrutura e liberdade era quebrada com *Shylock-Improvisações*, pois, apesar de os participantes fazerem a cada apresentação os mesmos exercícios de improvisações, essa repetição diária da mesma situação por cada ator estaria dentro de uma estrutura livre que se transformava ora numa apresentação tradicional, ilusionista, ora quebrava com essa ilusão, voltando ao caráter de jogo do espetáculo. Segundo ela, a ilusão era quebrada de

¹⁵⁹ Krüger, *op. cit.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Tautz, Birgit. “Bedeckt, Entblösst, Nackt. Verkörperte Geschichte in George Taboris *Shylock-Improvisationen*”. In: Höyng, Peter (org.). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen; Basel: Francke, 1998, pp. 67-88. Esse livro reúne vários artigos sobre Tabori. Professores de germanística e de teatro de várias universidades americanas, alemãs e austríacas analisam seus principais textos e espetáculos. Birgit Tautz é professora assistente de germanística na *Lawrence University*, em Wisconsin, EUA.

várias maneiras: através do texto, ao utilizar narração em primeira e terceira pessoa e comentários; através de imagens com a utilização de símbolos extratextos, como o figurino de prisioneiro dos campos de concentração; a estrela rosa (utilizada pela personagem Jéssica, quando representa um prisioneiro de um campo de concentração) e a destruição dos bonecos.

Como exemplo dessa quebra da ilusão da cena, podemos citar o que ocorria depois da cena do pesadelo, quando o músico Stanley Walden se dirigia ao público com o seguinte comentário: “Vocês acreditam nisso? Isso foi muito bem representado, mas isso não é verdade – ele é um ator. Talvez isso foi verdade um dia, mas como se pode saber? Quem esteve em um campo de concentração – provavelmente ninguém entre nós. Alguém esteve lá? Eu também não estive, ainda bem”.¹⁶²

Como podemos perceber, nesse espetáculo, além do caráter improvisacional, havia vários procedimentos de distanciamento, como a divisão do personagem entre vários atores, a utilização de vários estilos e os comentários sobre as cenas. Quando o ator estava interpretando um personagem, Tabori pedia uma grande aproximação, mas, logo depois, esses mesmos atores se distanciavam do personagem para comentá-lo criticamente.

¹⁶² *Op. cit.*, p. 79.

3.1.2. *Minha Mãe Coragem*

“É certo que essa anedota é uma exceção.
Mas a salvação de minha mãe por um alemão é rigorosamente verdadeira,
Como é verdadeiro que meu pai morreu em Auschwitz”.
Tabori

O espetáculo seguinte, em Munique, também fez referência ao Holocausto, só que dessa vez de forma mais pessoal. Trata-se de um texto de Tabori baseado na história real vivida por sua mãe, Elsa Tabori que, em 1944, foi levada de Budapeste para um campo de triagem, de onde seria levada para Auschwitz. Lá, ela conseguiu a permissão de um oficial alemão para voltar para casa. Primeiramente, Tabori escreveu um conto chamado *My Mother's Courage (Minha Mãe Coragem)*; depois uma peça radiofônica e posteriormente a peça teatral, então intitulada *Mutters Courage (Coragem de mãe)*. Em 1996, o diretor Michael Verhoeven fez uma versão para o cinema, na qual Tabori participa como narrador.

Tabori faz uma homenagem a sua mãe sem ocultar que sua versão mistura realidade e ficção; o título faz alusão à peça *Mutter Courage und ihre Kinder (Mãe Coragem e seus filhos)* de Brecht. Segundo Feinberg¹⁶³, com essa peça Tabori cria um conto de fadas moderno carregado de ironia. A ironia já começaria com o subtítulo da peça: “Minha resposta ao Holocausto”. Feinberg comenta que Tabori estaria brincando com o nome de um melodrama americano chamado *Holocaust*, que passava no mesmo período na televisão alemã.

¹⁶³ Feinberg, *op. cit.*, pp. 106-108.

Participaram do processo de montagem cinco atores de *Shylock-Improvisações*, além de mais cinco atores do teatro e da atriz de cinema Hanna Schygulla no papel da mãe de Tabori. Do processo de ensaio temos apenas alguns comentários do ator Arnulf Schumacher e de Hanna Shygulla, os quais são bastante divergentes. Schumacher, em seu quarto trabalho com Tabori, começou a se irritar com o processo muito longo de ensaio (em média oito horas por dia), com o fato de ter muitos atores iniciantes e por achar que Tabori havia se distanciado do processo, deixando os exercícios a cargo de outra pessoa. Ele teria conversado com Tabori sobre sua insatisfação e, logo depois da estréia, saiu do espetáculo, retornando a trabalhar com ele quatro anos mais tarde na famosa montagem de *Esperando Godot*, quando Tabori voltou para o Teatro de Câmara de Munique.¹⁶⁴

Hanna Shygulla, ao contrário, afirmou que as duas experiências com Tabori foram bastante positivas e que o processo de ensaio teria sido muito parecido em ambas. Atriz conhecida pela atuação em filmes de Fassbinder¹⁶⁵, Shygulla trabalhou em *Coragem de mãe*, representando o papel de Elsa Tabori, tanto no espetáculo como no filme de Verhoeven; depois atuou, em 1988, no espetáculo *Pela segunda vez (Zum zweiten Mal)*, com o grupo *O Círculo*. Depois da estréia do espetáculo, Schygulla falou sobre o processo de trabalho com Tabori em algumas entrevistas. Eles teriam iniciado os ensaios com outra peça de sua autoria, *A 25ª hora*, incluída na montagem de *Talk Show*, em Bremen, mas durante os ensaios o texto *Coragem de mãe* acabou se impondo.

Ela tinha assistido a *Shylock-Improvisações* e o que lhe agradava era a possibilidade de um espetáculo ser diferente a cada noite: “Para mim é um problema ser

¹⁶⁴ Schumacher, *op. cit.*, p. 388

¹⁶⁵ Durante a estréia da peça estava em cartaz o filme *O casamento de Maria Braun*, de Fassbinder, um grande sucesso de público na época; na seqüência, ele iria filmar *Berlin Alexanderplatz*.

sempre igual, eu gosto de surgir eu mesma, a cada noite. Tabori deixa isso acontecer, ele traz para fora as possibilidades particulares dos atores, isso é muito estimulante”.¹⁶⁶ Sobre o processo de trabalho, ela afirma que Tabori desenvolvia o ensaio de forma indireta, coordenando exercícios que propiciavam ao ator jogar o pensamento para fora. Ela cita um exercício chamado “narrativa pessoal”, no qual o ator tenta descrever por meio de um fluxo contínuo de palavras o que se passa em sua cabeça e o que ele percebe a sua volta. Outro exercício citado, que também foi usado em *Shylock-Improvisações*, era fazer o texto a partir de vários estilos e situações: cômico, trágico, absurdo, etc.¹⁶⁷

Ao comentar sobre a importância desse tipo de processo para os atores, Shygulla afirma: “Eu tenho certeza de que é um treinamento maravilhoso para todo ator que trabalha com ele. Ele deixa a imaginação se exercitar como se ela fosse um músculo. O ator é seu próprio instrumento, e Tabori consegue, por meio da força de sua curiosa personalidade, trazer para fora várias tonalidades desconhecidas”.¹⁶⁸ Além desse trabalho, que estimulava a imaginação do ator, Tabori também frisava, durante o ensaio, o caráter de *work in progress* do espetáculo, afirmando sempre que o espetáculo nunca estaria pronto, que a estréia deveria ser apenas mais um ensaio e que só a última apresentação deveria ser, então, considerada a estréia. Por esse motivo, ele também não pressionaria o ator por um bom desempenho, o que, segundo Shygulla, ajudava o ator a perder o medo de se expor, já que cada ensaio era visto como mais uma experimentação.

Apesar de Shygulla ser uma atriz de fama reconhecida e fazer o papel principal no espetáculo, o que não era comum nas montagens de Tabori, ela fez questão de frisar que

¹⁶⁶ Zacharias, Carna. “Der Weg nach Auschwitz”(O caminho para Auschwitz). In: *Abendzeitung*, 17.05.1979. Entrevista com Hanna Shygulla sobre o espetáculo.

¹⁶⁷ Ver em entrevista concedida a Ohngemach, *op. cit.*, p. 104.

não havia qualquer tipo de hierarquia entre os atores, e que a atenção de Tabori se estendia por todo o grupo.¹⁶⁹

Ao relacionar os paralelos entre o trabalho de Tabori e de Fassbinder, a grande diferença entre ambos seria que Tabori atuaria de forma passiva para deixar que tudo viesse dos atores, pois “ele tem grande prazer em ver o que os próprios atores produzem”.¹⁷⁰ Já Fassbinder, ao contrário, viria com uma idéia pronta para ser realizada pelos atores.

A estrutura cênica desse espetáculo também foi dividida entre a que se vive e a que é narrada. O personagem do filho (Klaus Fischer) narra a história de sua mãe como ela surge em sua memória e dialoga com a própria mãe que está em cena (Hanna Shygulla), sempre dizendo: “Corrija-me, se eu digo algo errado”. O crítico Georg Hensel¹⁷¹ afirma que essa reconstrução dos fatos a partir das lembranças do filho e da própria mãe seria a forma base da apresentação, o que criaria uma linha tênue entre a existência privada do ator e o papel que ele representa.

Na opinião desse crítico, durante as duas horas e meia de espetáculo, Tabori criou um jogo de alternância que se desenvolvia entre a realidade e o papel, “entre a improvisação e os efeitos planejados, entre *pathos* e *antipathos*”. No final do espetáculo, Tabori mais uma vez apresentaria uma questão e negaria uma resposta fechada: “Sobre o milagre da salvação Tabori não dá nenhum esclarecimento. Tabori não analisa, ele apenas

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁹ May, Rolf. “Ich spiele Taboris Mutter” (Eu represento a mãe de Tabori). In: *TZ*, 15.05.1979.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Hensel, Georg. “Scheue Verklärung einer Mutter”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.05.1979, n. 116, p. 27.

admira. Ele mostra a exceção pessoal que poderia ter sido trágica: ao lado do trem que volta para Budapeste está o trem para Auschwitz”.¹⁷²

3.1.3. Jubileu

“O teatro de Tabori torna-se o lugar da memória,
da experiência, da compreensão dos sentimentos,
um lugar da experiência espontânea e da reflexão”.
Anat Feinberg

Com esse espetáculo Tabori trabalha mais uma vez com a memória do passado recente, porém não de forma associativa, como fez com o texto de Shakespeare, nem a partir de fatos pessoais, como em *Coragem de mãe*, mas com um texto poético sobre as vítimas do nazismo, por ocasião do 50º aniversário da assensão de Hitler ao poder.

Não há material sobre o processo de ensaio, mas, assim como nos dois espetáculos mencionados anteriormente, atuaram Ursula Höpfner, Klaus Fischer, o músico Stanley Walden, mais uma vez como ator, além do próprio Tabori e mais seis atores do teatro da cidade de Bochum. Destacaremos questões relevantes sobre a forma como Tabori trata o tema, o que resultou no prêmio de melhor dramaturgia de 1983 (*Mülheimer Dramatikerpreis*) e sobre a encenação.

Segundo Feinberg¹⁷³, esse texto seria uma reação de Tabori contra os memoriais monumentais erigidos em homenagem às vítimas do III Reich, que só provocariam melancolia e piedade, ao invés de uma dor profunda. Para ela, Tabori transformaria seu teatro no lugar da memória e da lembrança contra a amnésia coletiva da sociedade. O

¹⁷² *Ibid.*

lugar da ação é um cemitério às margens do Reno, onde estão enterradas vítimas do nazismo, que são importunadas constantemente por neonazistas.

A idéia de escrever um texto sobre esse tema teria sido de Hanne Hiob, filha de Brecht, e Tabori teria partido do seguinte mote: “O criminoso geralmente volta ao lugar do crime. Ocasionalmente, a vítima também”.¹⁷⁴ Kässens considera que ninguém, como Tabori, seria capaz de realizar esse tipo de teatro, “desenhando cada assassinato de forma grotesca”, com piadas sarcásticas, criando “um teatro que abala os tabus enraizados no pensamento e na ação humana”.¹⁷⁵ Seus personagens, vítimas do nazismo, são judeus, ciganos, homossexuais e deficientes mentais que, ou foram mortos pelo regime (exceto o personagem Arnold que era um sobrevivente dos campos), ou cometeram suicídio antes que isso acontecesse. Por pertencerem a grupos sociais diferentes, eles também têm preconceitos uns contra os outros, além de sofrerem perseguição da única personagem ‘viva’ da peça, o neonazista Jürgen.

Kässens compara o teatro macabro de Tabori com o teatro da crueldade de Artaud, que com “suas imagens, de um magnetismo incandescente, nos inspiram e atuam sobre nós como uma terapia na alma, utilizando sempre a energia viva da poesia como meio”.¹⁷⁶

Feinberg, em artigo sobre essa montagem¹⁷⁷, afirma que a trama da peça não segue uma forma lógica, mas foi desenvolvida como uma colagem, cuja seqüência de cenas é como que de fragmentos de lembranças. O acontecimento teatral ganharia sua força através do efeito cumulativo da seqüência dos episódios. Segundo seu ponto de vista, essa

¹⁷³ Feinberg, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷⁴ Kässens, Wend. “Sehen, was man nicht sehen will” (Ver o que não se quer ver). In: Gronius e Kässens, *op. cit.*, pp. 25-44. Nesse texto, Kässens discorre sobre várias montagens de Tabori, detendo-se mais em *Jubileu*. Há também frases de Tabori.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁶ *Ibid.*

forma de texto era um estilo típico de Tabori, assemelhando-se a fotos instantâneas de uma situação. Para criar essa colagem, Tabori recorreu a elementos históricos misturados à ficção, criando cenas a partir de documentos autênticos, como, por exemplo, a criação de um tribunal sobre a execução de uma criança judia num campo de concentração, ou o fato de sua tia ter sido morta numa cabine telefônica. Feinberg enumera as várias referências literárias presentes em *Jubileu*, tanto de forma direta como indireta: De Shakespeare, Tabori insere a cena dos coveiros de *Hamlet*; de Kafka apresenta situações-limite; de Brecht cita a cena “A mulher judia”; de Dostoievski, lembra a ligação entre vítimas e culpados presente em *Crime e castigo*; de Beckett, com quem ele se correspondia muito no período, remete a situações sem saída, especificamente a *Esperando Godot*, como na cena em que Arnold diz que esperou a volta de seu pai a vida toda. Feinberg comenta, ainda, que as obras de todos esses autores ou foram encenadas, ou foram adaptadas por Tabori.

Nessa tentativa de expandir o espaço da memória, Tabori associaria passado e presente, realidade e ficção, como na cena em que os clowns-coveiros (ficção) fazem uma fogueira na qual jogam alguns livros e papéis (realidade), numa tentativa de extinguir os vestígios do passado a partir da supressão da lembrança. Na cena da visita do espírito do pai morto, além de uma citação a *Hamlet*, é também uma homenagem ao pai de Tabori, pois o personagem leva seu nome (Cornelius). Aliás, Tabori também dedicou essa peça a seu pai: “à memória de Cornelius Tabori, morto em Auschwitz, um alimento frugal”. Kässens comenta que, assim como ele já havia feito em *Os Canibais*, Tabori voltaria a

¹⁷⁷ Feinberg, Anat. “Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten”. In: Arnold, *op. cit.*, pp.71-80.

tratar do tema mais tarde com *Minha luta (Mein Kampf)*, sempre subvertendo a relação entre vítimas e culpados, desenvolvendo o tema de forma dialética.

Feinberg também explicita a forma como Tabori tenta romper com essa dicotomia entre vítimas e culpados: “Em suas assim denominadas peças do Holocausto (*Holocaust-Stücken*), das quais *Jubileu* faz parte, Tabori se dirige veementemente contra qualquer tipo de mitificação de Auschwitz. Esse lugar não é um planeta distante e estranho, as vítimas não são santificadas; ao contrário, são pessoas de carne e osso que tem virtudes e defeitos, sonhos e paixões”. Mas Tabori, em sua opinião, vai além dessa humanização das vítimas, ele troca as posições, invertendo os papéis. Em *Jubileu*, por exemplo, as vítimas assumem também o papel do assassino: “As vítimas são solicitadas a reconstituir os motivos e a forma de pensamento dos nazistas que elas representam”, pois “o ‘nazista’ (ou em outras palavras: a maldade) está latente em todo ser humano”. Para ela, ao relativizar essa relação, Tabori mostraria que “a evidente separação entre culpado e vítima é falsa e está baseada sobre uma ilusão ou até um auto-engano”.¹⁷⁸

Outra questão levantada por Feinberg é a intensidade e a forma como o humor está sempre presente nas obras de Tabori. Esse trabalho sobre a memória, tão caro a Tabori, seria sempre tratado com uma forma especial de humor: negro, grotesco, macabro, irônico, mordaz, assustador. Para ela, sua fonte de humor seria a tradição judaica repleta de piadas amargas e anedotas espirituosas, e Tabori utilizaria esse humor para trazer à tona temas que precisam ser lembrados: “O humor de Tabori pode ser amargo como um veneno, no qual brincadeira e dor vêm sempre juntos. (...) Esse humor é uma tentativa consciente para se romper com tabus, (...) e ao mesmo tempo libertar sentimentos

¹⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 77-78.

reprimidos. (...) Contra uma piedade afetada e a simpatia lamuriosa é preciso libertar esse humor do espectador de sua timidez condicionada. Essa perspectiva do humor pode possibilitar em nós uma visão profunda do centro das trevas, para que então reconhecamos a verdadeira dimensão do sofrimento e iniciemos um autêntico e duradouro trabalho sobre a memória”.¹⁷⁹

Além da desmitificação entre vítimas e culpados e desse humor catártico, Feinberg enumera outros elementos constantes na obra de Tabori e que estão presentes em *Jubileu*, como o alimento, a morte e personagens com deformação física ou mental. Ela considera o alimento um motivo central nas montagens de Tabori: Desde *Os Canibais* em 1968, até *Wiener Schnitzel* em 1996, ele sempre inseria uma cena, na qual o alimento tinha uma importância decisiva. Em *Jubileu*, o alimento simbolizaria a reconciliação entre pai e filho, mas também entre o passado, representado pelas vítimas do Holocausto, e o presente, representado pelo personagem neonazista e o próprio público, que participam da partilha do pão.

O espetáculo foi encenado no Foyer no Teatro de Câmara de Bochum, que foi recoberto com terra, folhas e túmulos. Os duzentos espectadores podiam ver através das janelas de vidro do foyer a rua e o jardim do teatro, onde foi instalada uma cabine telefônica cujo som podia ser ouvido dentro do Foyer. Mais uma vez, Tabori brinca com o limite entre realidade e ficção: o personagem neonazista, interpretado por Klaus Fischer, loiro e vestindo um casaco de couro da Gestapo, sai de um táxi, pára na frente do teatro e faz uma pichação anti-semita na janela de vidro do Foyer: escreve “Morra Judeu” (*Juda verreke*) entre uma estrela de Davi e uma suástica. A frase foi escrita de forma incorreta,

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 79.

utilizando um verbo bastante pejorativo – verrecken sem o ‘c’ –, usado apenas para animais; o erro ortográfico é depois corrigido pelo personagem judeu Arnold, interpretado pelo músico Stanley Walden.

Uma cena considerada central no espetáculo e sobre a qual nos deteremos é a cena da cabine telefônica, na qual a personagem Lotte Stern (Eleonore Zetsche), esposa de Arnold, seria a alegoria exemplar das vítimas do Holocausto, segundo Kässens. A personagem inicia a cena com uma imaginária conversa telefônica, na qual ela começa a falar de sua vida de forma associativa, como num sonho. Fala do povo judeu, de seu marido e de sua única amiga: a alegria, a qual não teria mais. Ao final, ao falar sobre sua morte diz: “Minha morte foi de uma pomposidade grotesca. Linda como a de Ofélia ou de Santa Joana. De chamas, eu nunca gostei”.¹⁸⁰

Depois, a cabine começa a ser invadida pela água e ela percebe que a porta está emperrada; desesperada ela luta para sair; enquanto a água sobe sem parar, ela liga para amigos. Ela não consegue sair e ninguém pode ajudá-la. O público participa de seu desespero. Segundo Kässens, essa angústia do público era instaurada porque com poucas palavras a atriz atingia um medo concreto de morrer afogada. Para ele, isso adviria, “da simplicidade dos meios vocais e interpretativos, da intensidade e autenticidade da representação – que um ator só alcança quando ele realmente vive o que ele representa – vem da magia do teatro que não diferencia arte e vida”.¹⁸¹

Acreditamos que com essa cena podemos ter uma idéia concreta de como Tabori une situações verdadeiras e ficcionais, desenvolvendo momentos de identificação e distanciamento do personagem. Para tanto, Tabori utilizou trechos da cena “A mulher

¹⁸⁰ Kässens cita essa fala da personagem em Gronius e Kässens, *op. cit.*, p. 26.

judia” da peça *Terror e miséria no III Reich*, de Brecht, como modelo para sua cena, mantendo um diálogo permanente com o texto brechtiano. Tabori utilizou as falas iniciais das conversas telefônicas de Brecht, e depois incluiu o pedido de ajuda. As pessoas do outro lado da linha ou não acreditam ou não querem ajudá-la. A situação vai ficando, a cada conversa, mais dramática, até que a água chega ao seu pescoço e ela termina com uma despedida: “eu gostaria muito de te dizer adeus, mas você já sabe, a água sobe”.

Em artigo sobre como Tabori se apropriaria do texto brechtiano nesse espetáculo, Marcus Sander considera que Tabori utilizaria o recurso da narrativa épica como forma de romper com o realismo terrível do tema: “Através da narração de uma ação, de um acontecimento, de uma história que gira em torno do Holocausto, Tabori evita a encenação direta do insuportável. Ele se nega a uma representação histórica dos acontecimentos, e ela é mostrada apenas em uma forma distanciada ‘no palco’”.¹⁸²

Outro caminho muito utilizado por Tabori, já destacado por Feinberg, seria a inserção do trágico-cômico em suas obras, que, em nossa opinião, também colabora para a não identificação com a situação vivida na cena. Sander enumera vários exemplos de situações cômicas criadas por Tabori para essa cena, como alusões obscenas, comparação intertextual (Ofélia, Joana D’arc), situações cômicas (o emperramento da porta), metalinguagem sobre a própria situação trágico-cômica (quando ela explica para seu interlocutor, que está presa numa cabine telefônica, que está sendo invadida pela água, ele pergunta se não seria ‘uma piada judaica’).

¹⁸¹ *Op. cit.*, pp. 26-28.

¹⁸² Sander, Marcus. “Der Tod der jüdischen Frau” (A morte da mulher judia). In: Bayerdörfer, *op. cit.*, p. 235. Nesse artigo o autor faz uma análise comparativa da cena de Tabori com a de Brecht.

É curioso observar como uma cena construída de forma metalingüística, utilizando vários procedimentos de distanciamento, ao mesmo tempo é interpretada com forte carga dramática o que acaba gerando também uma empatia do espectador. Essas considerações nos fazem lembrar as declarações de várias pessoas que tiveram a oportunidade de assistir a montagem de *Mãe Coragem e seus filhos* de Brecht.

O monólogo “a mulher judia” de Brecht não é utilizado apenas nessa cena, mas aparece de forma fragmentada ao longo do espetáculo, sendo referido em várias situações, como por exemplo, na cena em que Helmut (personagem homossexual interpretado por Wolfgang Feige)) está lendo o texto de Brecht e se identifica com a personagem Judith. Ele tem um diálogo com o seu companheiro sobre o texto de Brecht e depois se apropria das falas da personagem como se fossem suas, agindo no lugar da personagem de Brecht. Sobre essa cena, Sander comenta que a questão aqui não é mais só judaica, pois Helmut não é judeu, e Tabori faz uma atualização do texto de Brecht, pois ele dialoga com os anos oitenta, criando uma situação dramática, na qual passado e presente caminham juntos. Helmut, no passado, ao invés de fugir como Judith, preferiu o suicídio. No presente, ao ler sua história, assume uma outra atitude, abandonando o seu parceiro, assim como fez a personagem Judith no texto de Brecht: “O presente é sobreposto pelo passado, os dois planos temporais correm juntos; com isso, Tabori ressalta a ameaça da ‘violência’, da ‘perseguição’ e do ‘extermínio’”.¹⁸³

A cena final, na qual acontece a divisão do pão, é também considerada um ponto alto do espetáculo pelo crítico Peter von Becker. Ela tem início com Arnold desejando que nos fornos de Auschwitz se tivesse apenas assado pão, pois assim seu pai ainda

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 233.

estaria vivo e poderia lhe fazer uma visita. Nesse momento, aparece o espírito de seu pai, representado pelo próprio Tabori. Ele veste uma manta pela qual pode se ver a estrela dos campos de concentração e carrega um pacote. Dentro dele tem um pão judaico que Arnold divide entre todos, inclusive com o neonazista Jürgen, que, ao provar, comenta: “Tem um sabor estranho”, no que Arnold responde: “Nós somos pessoas estranhas”.¹⁸⁴

Ao analisar esses três espetáculos, podemos observar que vários procedimentos, desde Bremen, se mantiveram durante os ensaios. Tabori se apropriou de exercícios utilizados por Strasberg como o objeto mágico, do *secret play* de Peter Brook, de exercícios de percepção da Gestalt ou de improvisações musicais sempre com o objetivo de que eles auxiliassem o ator a contribuir como verdadeiro co-autor do espetáculo. Tabori reitera a importância de se entender o teatro como uma arte em processo contínuo, visando um diálogo direto e profundo com a sociedade com a qual se comunica. Poderíamos inclusive afirmar que é a partir da busca desse diálogo que o tema do anti-semitismo será tão recorrente em sua obra teatral.

Através do exame desses espetáculos também fica claro como Tabori absorveu elementos do teatro épico de Brecht. Esses procedimentos, contudo, dizem mais respeito à construção do texto e das cenas do que especificamente sobre o trabalho do ator. Tabori

¹⁸⁴ Becker, Peter von. “Die republikanischen Masken oder Deutsches Theater im Januar”. In: *Theater heute*, 3, 1983, pp. 18-21. Nesse artigo, Becker analisa montagens de vários teatros alemães em cartaz no mês de janeiro de 1983.

nunca negou essa influência, muito pelo contrário, apenas considera que segue um caminho diferente de Brecht.

Apesar de Tabori empregar vários procedimentos considerados brechtianos para romper com a quarta parede com o intuito de que o espectador também participe das reflexões propostas pelo grupo, os objetivos almejados com esses procedimentos são diferentes. Assim como Brecht, Tabori não queria que os espectadores fossem “objetos passivos de um processo”. Entretanto, ao tirar o espectador desse torpor, Tabori não quer apenas um envolvimento crítico, racional, mas acima de tudo emocional, pois como ele mesmo diz “somente na emoção encontra-se a verdade”. Aqui reside, talvez, a grande diferença entre ambos, que fez com que Tabori buscasse auxílio, quando começou a dirigir, no sistema de Stanislavski via Strasberg.

Assim como Brecht, Tabori pede aos atores que façam um depoimento pessoal sobre a situação que está sendo discutida. Para isso, além de um minucioso estudo do texto e da escolha do tema principal, o qual podemos relacionar com o “super-objetivo” de Stanislavski, também faz uso de vários exercícios para que o personagem seja visto de vários pontos de vista, como quando vários atores representam o mesmo personagem ou utilizam diversos estilos para uma mesma cena.

Brecht distinguia como grande diferença entre seu método de trabalho e o de Stanislavski o fato de seu foco principal ser a fábula e não o ator. Apesar disso, Tabori sempre se refere ao teatro brechtiano como um teatro antropológico, o qual daria mais importância ao homem do que à arte. Brecht pedia a todos os colaboradores que contribuíssem individualmente para se encontrar “a verdade socialmente útil” de uma

cena, mas “nunca permitia que um ator – quer dizer um ser humano na obra – fosse sacrificado ‘em benefício’ do suspense ou do ritmo”.¹⁸⁵

Em vista dessas relações tão próximas, não podemos deixar de fazer algumas observações sobre um embate sempre muito caloroso no meio teatral: o sistema de Stanislavski versus o teatro épico de Brecht. Pelo que pudemos avaliar, a partir dos textos do próprio Brecht sobre o tema, concordamos com Tabori quando ele afirma que o teatro épico de Brecht não seria oposto ao sistema de Stanislavski. O próprio Brecht considerava que muitas das interpretações incorretas que seus textos sofreram, de que pediria apenas uma representação distanciada e fria por parte do ator, talvez se devessem ao fato de se tratar, muitas vezes, de anotações, de “indicações frias”.¹⁸⁶

Em seu estudo sobre Stanislavski, ele não nega a importância do processo de identificação ator-personagem, inclusive na cena, apenas considera que as proporções em que isso ocorre seriam diferentes no teatro épico: “É interessante notar como Stanislavski admite a ação racional... no ensaio! Dessa maneira eu admito a identificação... no ensaio! (E tanto ele como eu temos que admitir as duas coisas na representação definitiva, ainda que em diferentes proporções)”.¹⁸⁷

Brecht supõe que, assim como seus textos foram mal interpretados, também Stanislavski poderia ter sido erroneamente entendido quanto ao processo de identificação como uma transformação mística. Ele não acredita que Stanislavski pedia a identificação

¹⁸⁵ Brecht, Bertolt. “Estudos sobre Stanislavski” e “Nova Técnica de Interpretação II”. In: *Escritos sobre teatro*. Seleção de Jorge Hacker. Tradução de Nélide M. de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, pp. 148 e 70 respectivamente.

¹⁸⁶ “Trabalhos teatrais no Berliner Ensemble”, *op. cit.*, p. 51. Brecht faz essas afirmações em carta a um ator, no qual fala sobre a técnica de distanciamento e de como ela tinha sido mal interpretada. Sobre esse tema há um artigo de Iná Camargo Costa chamado “Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski”. In: *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, 2, 2002, pp. 49-59.

¹⁸⁷ Brecht, in: “Estudos sobre Stanislavski”, *op. cit.*, p. 147.

total do ator com seu papel, pois tudo devia se subordinar ao “super-objetivo”, ou seja, à idéia principal da peça: “ao cumprir o super-objetivo, segundo o conceito de Stanislavski, o ator está adotando o ponto de vista da sociedade ante a seu personagem”.¹⁸⁸ Aliás, Brecht considerava o “super-objetivo” e as “ações físicas” as maiores contribuições de Stanislavski para o teatro.

Por isso, além de considerar Stanislavski “o grande renovador do teatro”, Brecht achava indispensável um estudo aprofundado dos seus escritos e dos de seus discípulos para um entendimento profundo desses procedimentos, pois a formulação do “super-objetivo” só funcionaria se mostrasse um quadro pleno, vivo e contraditório da realidade e, em sua opinião, “o legado de Stanislavski é rico em sugestões e idéias, exercícios e métodos que facilitam essa tarefa”.¹⁸⁹

Portanto, Brecht considerava que o teatro épico e o sistema stanislavskiano poderiam se complementar, chegando a descrever como ele poderia utilizar o sistema no processo de trabalho com os atores: “Do ponto de vista de autor teatral, essa contradição é de natureza dialética. Como autor teatral necessito dessa capacidade do ator para identificar-se totalmente e para transformar-se sem reservas com o que Stanislavski desenvolveu pela primeira vez de forma sistemática; mas também necessito dessa tomada de distância em relação ao personagem, pois o ator deve conquistar sua qualidade de representante da sociedade (de seu setor progressista)”.¹⁹⁰

Assim, para Brecht, as diferenças seriam apenas o ponto de partida, pois enquanto Stanislavski partiria do ator, ele partiria do autor, chegando a afirmar que se ele seguisse a

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 165.

nomenclatura criada pelo mestre russo, o teatro épico seria um “sistema que enfoca o ‘super-objetivo’”.¹⁹¹ A única ressalva que Brecht faz ao sistema, apesar de apreciar os resultados técnicos, que já mostrava a contradição do personagem, seria que em seus espetáculos Stanislavski omitiria a luta de classes.

O teatro de Brecht tinha um objetivo muito específico, qual seja, contribuir para a construção de uma sociedade socialista. Portanto, todos os procedimentos eram utilizados para empregar e suscitar “pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto”.¹⁹² Acreditamos que aqui reside outro ponto central que distancia Brecht de Stanislavski e de Tabori. Não porque ambos não tenham uma visão política no teatro, mas porque essa visão não seria ideológica como a de Brecht.

A partir dessas observações, poderíamos afirmar que Tabori faz uso de vários procedimentos para que o ator entenda o personagem em toda sua complexidade, mas, principalmente, utiliza muitos exercícios para que o ator traga sua própria experiência pessoal para a cena. Porém, ao utilizar vários procedimentos para romper com a identificação do espectador, ao mostrar o jogo cênico, Tabori não deseja o distanciamento crítico do espectador, mas sim romper a dicotomia entre arte e vida, estabelecendo uma relação física, real, verdadeira entre ator e personagem, entre ator e espectador. Tabori não deseja enganar o espectador com a ilusão cênica, ele o convida a viver aquele momento único, que está acontecendo ali, naquele instante, no palco.

Com essa visão do teatro, Tabori mais uma vez se distancia de Brecht, pois, enquanto este defendia o caráter representativo do teatro, Tabori busca uma apresentação

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Brecht. Bertolt. “Pequeno Organon para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 113.

que rompa com a representação, que seja um acontecimento vivo em constante mutação. Nesse aspecto, seus trabalhos se aproximam mais de grupos como o *Living Theatre* e das *performances* e ações das artes plásticas.

3.2. Em busca de um teatro experimental

“Onde está o medo, está o caminho”
Tabori em programa do espetáculo *O Naufrágio do Titanic*.

Durante o primeiro período no Teatro de Câmara de Munique, Tabori apresentou um projeto para o diretor artístico do teatro, Hans-Reinhard Müller, no qual ele e seu grupo realizariam um experimento teatral a partir de textos de Hans Magnus Enzensberger, de Samuel Beckett e do diretor de cinema John Cassavetes. Sua idéia era continuar com o mesmo tipo de processo que o grupo desenvolvia em Bremen, aprofundando-se nas relações com o público. Tabori considerava que nos cinquenta anos anteriores, quando o cinema e a televisão atingiram o grande público, uma nova relação se estabeleceu com o espectador, criando uma proximidade entre ator e espectador que não existia no teatro tradicional e que ele estava buscando em seus trabalhos: “Nós sabemos menos sobre o nosso público do que uma agência de publicidade que vende sabonetes. Esse desconhecimento é encoberto pelas subvenções e nós freqüentemente

acabamos esquecendo que o teatro é a única forma de arte que não pode existir sem a presença do público”.¹⁹³

3.2.1. *O Naufrágio do Titanic*

O primeiro texto montado foi *O Naufrágio do Titanic (Der Untergang der Titanic)*, um poema épico de Hans-Magnus Enzensberger, que Tabori considerava ideal para o início desse trabalho experimental denominado por ele como um “teatro difícil”. O poema é composto por 33 cantos e 16 textos líricos; nele o autor faz uma reflexão sobre o naufrágio do legendário navio, que é visto como metáfora do colapso da sociedade capitalista. No texto, o iceberg representa a força da natureza que vem desestruturar a ingenuidade humana sobre o poder da ciência e da tecnologia, numa crítica social e política. Entretanto, Tabori não partiu dessa perspectiva, mas considerava o iceberg a força motora para uma viagem interior, explorando assim aspectos psicológicos: “A linguagem, as metáforas, as imagens são apenas a ponta do iceberg enquanto o Titanic afunda. Sob isso estão os medos concretos, especialmente o medo do sufocamento, do afogamento”.¹⁹⁴

Para mergulhar nessa viagem rumo aos medos mais primordiais, ou como afirma Feinberg, nessa “dimensão psicológica da catástrofe”,¹⁹⁵ os atores exploraram autênticos

¹⁹³ Tabori em carta a Hans-Reinhard Müller (28.12.1979), *Apud*: Feinberg, *George Tabori, op. cit.*, p.110. Durante o período em Munique, como os atores não eram funcionários do teatro, eles foram remunerados através de um programa do governo para criação de emprego.

¹⁹⁴ Ver em Carina Zacharias. “Angst vorn Ertrinken”. In: *Abendzeitung*, 08.05.1980.

¹⁹⁵ Feinberg, Anat. *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999, p. 123. Nesse livro, o primeiro em língua inglesa sobre o teatro de George Tabori, Feinberg faz uma análise de sua obra, dividindo-o em três capítulos temáticos: teatro experimental, montagens de Shakespeare e as peças de Tabori sobre o Holocausto.

estados físicos e emocionais como ansiedade, medo, isolamento, desespero e exaustão. No espetáculo atuaram seis atores do extinto *Teatro Laboratório*¹⁹⁶, além de um ator do Teatro de Câmara de Munique (Helmut Pick) e Stanley Walden na composição musical. Os ensaios duraram pouco mais de três meses e as improvisações focaram a exposição física extrema e a confrontação com a situação de incerteza vivida durante o naufrágio.

Hans-Magnus Enzensberger tentou, em vão, dissuadir Tabori a montar seu texto, pois, além de ele não ser dramático, considerava-o muito longo para uma encenação. Contudo, a obstinação de Tabori, segundo Enzensberger, foi o que prevaleceu. Por considerar o autor um personagem desnecessário no teatro, Enzensberger foi a apenas dois ensaios. Sobre o primeiro, bem no início do processo, comenta que achou muito confuso: “Eu não tinha a menor idéia do que Tabori tinha em mente. O ensaio foi caótico, no qual cada um dos presentes deixou suas obsessões correrem livremente”.¹⁹⁷

Apesar dessa primeira impressão negativa, ele ficou espantado com a estréia, cuja montagem havia criado relações sobre as quais ele nunca havia pensado. Ele tece elogios a várias cenas, entre elas, a que a “fantástica atriz” Ursula Höpfner dança ragtime sobre o piso escorregadio e a cena final, “o famoso encontro da mulher com o peixe, a inesquecível Uschi [Ursula Höpfner] em um enorme aquário no centro do palco...”. Ele afirma que nunca mais iria poder livrar-se dessa encenação de Tabori porque ela teria se fundido com seu próprio texto: “Desde que eu a vi meu texto soa de outra forma. Eu não sou capaz de distinguir o que é sua inflexão [de Tabori], o que é de seus atores e o que é a minha própria. Ele transformou o poema em um aquário no qual a poesia joga com o

¹⁹⁶ Os atores eram Ursula Höpfner, Brigitte Kahn, Günter Einbrodt, Klaus Fischer, Nico Grüneke e Murray Levy.

teatro”.¹⁹⁸

O músico Stanley Walden, que trabalhou com Tabori na maioria de suas encenações, considera *O Naufrágio do Titanic* o espetáculo de maior êxito e o mais orgânico do grupo. A água foi eleita pelos participantes como o objeto mágico do trabalho; por isso, Walden resolveu gravar sons aquáticos que ambientaram a cena em conjunto com música ao vivo e a gravação da música *Das Konservatorium*, de Donald Bartheleme.

A água, em seus vários estados, era o centro acústico e visual da encenação, que criava uma justaposição do real com o fantástico, uma contraposição entre a vida e a morte, como, por exemplo, através do enorme aquário presente no palco, que era habitado por peixes dourados, mas que também representava o lugar da morte, como quando um dos personagens entrava nele e simulava um afogamento, sendo salvo pelos outros companheiros.¹⁹⁹

O músico, através de seus comentários, descreve como Tabori dividia a responsabilidade com seus parceiros durante trabalho. Desse modo, a própria concepção do espetáculo era construída em conjunto e Tabori não descartaria nada *a priori*: “Eu posso chegar com a idéia mais maluca que a resposta de George será sempre: ‘*Let’s try it*’ [Vamos tentar]”. Walden considera essa abertura um talento presente em todo grande diretor e, em sua opinião, Tabori “utiliza-a de forma radical: isso é como um mergulho de cabeça através do conceito e da estrutura exigida. Sua indicação de direção preferida:

¹⁹⁷ Enzensberger, Hans-Magnus. “Ein Souvenir vom Untergang” (Uma lembrança do Naufrágio). In: *Theater heute*, 5, 1994, p. 26. Esse texto foi publicado no livro organizado por Andrea Welker.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Descrição feita por Feinberg, in: *Embodied Memory*, p. 127.

‘Use it! [Faça !]. Tudo é utilizável’²⁰⁰.

O Naufrágio do Titanic estreou na oficina (*Werkraum*) do Teatro de Câmara de Munique em maio de 1980 e teve uma vida longa: fez turnê por várias cidades durante o ano de 1981, foi apresentado em Frankfurt em 1984 e alvo de remontagem em 2002, quando foi apresentado na sala de ensaio do Berliner Ensemble.²⁰¹

3.2.2. Noite-Beckett I

A montagem seguinte do projeto foi *Noite-Beckett I (Beckett-Abend I)*, que seria a primeira de uma trilogia com textos do autor. Ela contou com doze textos curtos de Beckett e tinha como subtítulo uma fala de *Fragments de Teatro I*: “Eu sou infeliz, mas não infeliz o suficiente. Esta é a minha infelicidade”.²⁰² A direção foi dividida entre Tabori, o diretor Martin Fried (que co-dirigiu *Os Canibais*) e os atores Klaus Fischer, Günter Einbrodt, Murray Levy e Nico Grüneke. Além de oito atores do *Teatro Laboratório*, mais duas atrizes e dezoito artistas e animais do Circo Atlas – onde o espetáculo estreou em dezembro de 1980, na cidade de Munique – foram incorporados à encenação.

O objetivo de Tabori ao montar esses textos curtos foi o de introduzi-los na cena

²⁰⁰ Walden, Stanley. “Use it” (Faça) In: *Theater heute*, 5, 1994, p. 27. Esse texto foi publicado originalmente no livro organizado por Andrea Welker.

²⁰¹ Tivemos a oportunidade de assistir a essa remontagem em Berlim. O que nos chamou a atenção foi o fato de Tabori retirar todo o aparato cênico utilizado nas primeiras versões, concentrando o foco nos atores, que ficavam sentados de frente para os espectadores, dizendo o texto diretamente para eles.

²⁰² Os textos encenados foram os seguintes: *Atos sem palavras I e II*, *Alte Erde (Terra antiga)*, *Respiração*, *Auswegloser Ort (Lugar sem saída)*, *Fragments de Teatro I e II*, *Aquela vez*, *Diga Joe*, *Ich gab auf (Eu desisti)*, *Não eu e Comédia*. Utilizamos a tradução de Célia Berrettini para o português, com exceção dos textos em que mantivemos o nome em alemão, pois não encontramos paralelo com a lista de Berrettini. Ver em Berrettini, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004. A fala do subtítulo tem

alemã, pois, segundo ele, ainda se conheciam pouco as peças de Beckett na Alemanha, sendo exceção apenas *Esperando Godot* e *Fim de Jogo*. Ele tinha assistido às peças curtas em Nova Iorque e Londres e, no intuito de trazer esses textos para o público alemão, resolveu criar uma colagem com algumas dessas peças e com textos em prosa, deixando o conto *O Orfanador*, que faria parte da primeira noite, para a segunda noite.

Para entendermos por que Tabori queria fazer um ciclo com as obras de Beckett precisamos destacar o quanto esse autor é importante para ele. Tabori conheceu Beckett quando apresentou *Os Canibais* em Berlim: Beckett também estava na cidade apresentando sua montagem de *Esperando Godot*. A partir daí se estabeleceu uma correspondência entre os dois, sobre a qual Tabori se refere como “pequenas cartas de amor”. Tabori explica assim o porquê de sua reverência para com o autor irlandês: “Eu o venero, eu o amo. Amor seja talvez a palavra certa. Ele fala comigo mais do que qualquer outra pessoa que ainda vive hoje. Ninguém desde Kafka me deu tanto. Eu amo essas pessoas”.²⁰³ A relevância desses dois grandes autores do século XX, para Tabori, se deveria à genialidade de ambos, que, no caso de Beckett, residiria no fato de ele “renunciar a todo efeito aclamado, floreios, consolações, armadilhas, exageros, vaidades, em resumo, a todo adorno, como ele mesmo uma vez formulou, que desde milênios é a glória e o privilégio da arte da escrita”.²⁰⁴

Como já foi dito anteriormente, Tabori tenta, em suas montagens, superar os limites entre arte e vida, entre palco e platéia. Com essa montagem ele tentou, através de

a seguinte tradução de Berrettini: “Não sou infeliz o suficiente. Isso foi sempre minha infelicidade, infeliz, mas não o bastante”. p. 189.

²⁰³ Ver em Gronius e Kässens, *op. cit.*, pp. 53-54. Trata-se de uma entrevista realizada com Tabori sobre Beckett.

²⁰⁴ Tabori. “Besprechung am ersten Probenstag” (Conversa no primeiro dia de ensaio). In: *Betrachtungen...*, *op. cit.*, p. 36. Possivelmente, esse texto se refere à montagem de *O Orfanador*.

uma aproximação entre a vida e a obra de Beckett, encontrar o subtexto que o autor, através de uma estrutura matemática e sintética, não nos dá de antemão. Em sua opinião, tudo em Beckett é autobiográfico, é vivência pessoal. O jogo literário de Beckett seria se esconder, sublimando tudo que é autobiográfico; mas desse jogo de ocultamento, Tabori acredita que sempre acabava aparecendo a relação com a vida em seu trabalho. Tabori considera essa relação com a vida do autor uma experiência decisiva, já que ele não vê o texto como uma obra literária independente do autor.

Ao traçar um paralelo com a biografia de Beckett, Tabori considera que o ponto de mudança em sua obra aconteceu logo depois da morte de sua mãe, quando Beckett teria aceitado a “escuridão” que aparece freqüentemente em sua obra. Para corroborar com sua hipótese, Tabori cita uma frase de *Aquela vez*, na qual Beckett explicita essa idéia: “(...) que a escuridão, contra a qual eu lutei a minha vida inteira, na verdade é minha aliada, que estará comigo até o dia da minha morte”.²⁰⁵ Partindo desse ponto de vista, essa escuridão, que Beckett tentou reprimir, teria se transformado em sua fonte de inspiração. Entretanto, não é fácil estabelecer essas relações, visto Beckett ser um grande formalista que sempre tentou distanciar sua vida pessoal de sua obra de arte.

Tabori não concorda com as críticas que consideram Beckett um formalista que daria pouca importância para o conteúdo, nem que sua obra seja hermética. Para ele, essa impressão talvez advinha do fato de ele ter um estilo minimalista e perfeccionista, o que para Tabori é sua distinção: “De todos os modernos ele é o maior poeta. Isso é poesia no sentido da palavra. Ele joga tudo que considera supérfluo fora, e brinca, especialmente nos textos longos, com as repetições. Isso é também uma motivação psicológica, essas

²⁰⁵ Tabori cita Beckett na entrevista já mencionada. In: Gronius e Kässens, *op. cit.*, p. 47.

repetições obsessivas, que desde Beckett são muito modernas, como em outros escritores ou, por exemplo, em Bob Wilson. Mas eu não acho suas repetições nunca chatas, porque a fonte nas quais elas se espelham, ou seja, a vida pessoal como experiência sensorial, orgânica, emocional é incrivelmente forte”.²⁰⁶

Tabori tem uma opinião que desconcertaria os seguidores do teatro brechtiano; ele considera Beckett muito mais atual e político que Brecht, isso porque o primeiro estaria mais em sintonia com o nosso tempo, ao tratar de situações-limite, como, por exemplo, em sua peça *Fim de jogo*: “Brecht, especialmente o Brecht tardio, que eu reverenciei por muitos anos, escreve, no fundo, contos de fadas, grandiosos contos de fadas marxistas. Também Shakespeare escreveu contos de fadas. Beckett, ao contrário, é realista, e seu princípio de esperança consiste em que ele envolve seus personagens em situações de absoluta desesperança, e, apesar disso, permanece a força para viver, para sobreviver, mesmo quando isso é absurdo. Quando se liberta a peça desse surrealismo pós-moderno, então é apenas a história de uma mulher deficiente, cuja felicidade, cujo humor e vitalidade é mais forte do que muitas personagens de Brecht. Eu acredito que Beckett é o poeta de nosso tempo. Para as pessoas jovens talvez seja difícil entender isso. Mas isso reside no fato de que se deixaram intimidar por encenações superpuritanas, que ficaram comprometidas e muito limitadas pelas rubricas de Beckett”.²⁰⁷

Através dessas afirmações, Tabori deixa claro que tem muito mais afinidades com Beckett do que com Brecht, principalmente porque vê a obra de Beckett como um espelhamento de sua vida. Para ele, a honestidade de sua obra vem dessa relação vital e por isso confiaria mais nele, pois “Beckett não mente nunca”. Na opinião de Tabori, ao

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 48.

contrário dos textos de Brecht, quando lemos Beckett sabemos o que aqueles personagens pensam e sentem: “Eu vejo nele [Beckett] pouca diferença entre sentimento e pensamento. Para ele sentimentos são pensamentos intensos. Isso é também terapeuticamente correto”.²⁰⁸

Contudo, essa preocupação com o conteúdo na busca do subtexto latente não significa que Tabori negava as indicações de Beckett. Em muitos dos textos encenados, eles seguiram as suas rubricas. Tabori só não estaria de acordo com essa extrema matematização de Beckett, que para ele seria uma das formas de sua neurose obsessiva, uma tentativa de dar ordem ao caos interno. Porém, Tabori entende que “quando se percebe o caos, é preciso primeiro ir através do caos e não tentar evitá-lo ou dominá-lo”. É com esse objetivo que Tabori persegue esse caos latente através da busca dos subtextos das peças, que ele considera verdadeiros vulcões: “Ele [Beckett] precisa achar a forma rigorosa para escapar de si mesmo. Essa forma é linda também. Mas eu acredito que nosso trabalho não é apenas reproduzir essa forma externa, mas também achar o subtexto”.²⁰⁹

Tabori quis encenar os textos de Beckett em um circo para fugir das relações habituais, já que com *Noite-Beckett I* eles queriam dissolver a estética beckettiana para se concentrar na escuridão de suas peças. Ele considerava o processo dessa primeira noite como uma forma de preparação para a próxima montagem, um conto de Beckett, que

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 49.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 51.

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 50.

Tabori achava mais complexo que os textos montados em *Noite-Beckett 1*, cujo título em alemão é *Der Verwaiser (O Orfanador)*²¹⁰.

Entretanto, o projeto não teve continuidade em Munique. Na verdade, problemas de ordem financeira acabaram inviabilizando o projeto. O grupo era composto por apenas dez integrantes e Tabori necessitava de pelo menos vinte pessoas para o projeto de *Noite-Beckett 2*. O teatro, num primeiro momento, aceitou as reivindicações de Tabori, mas logo em seguida voltou atrás, só disponibilizando quatro pessoas para o projeto. Tabori considerou o episódio uma traição: “Para mim foi uma catástrofe que isso tenha sido destruído, uma espécie de canto do cisne para Munique, para o teatro em geral por um longo período”.²¹¹ Tabori só voltou a trabalhar no Teatro de Câmara de Munique quatro anos mais tarde, quando outro diretor artístico administrava o teatro.

Mas a situação logo foi resolvida: Claus Peymann, diretor artístico do teatro da cidade de Bochum, e o dramaturgista Hermann Beil ficaram sabendo do ocorrido e convidaram Tabori e seu grupo para continuarem o projeto lá. A partir daí se iniciaria um logo trabalho conjunto: quando Peymann assumiu, em 1986, a direção artística do Burgtheater, convidou Tabori para trabalhar com ele em Viena, onde Tabori realizou montagens notáveis por mais de dez anos; depois Tabori foi com ele para Berlim, onde Peymann é diretor artístico do Berliner Ensemble desde 1999.

²¹⁰ O nome desse conto de Beckett, escrito originalmente em francês, é *Le Dépeupleur (O Despovoador)*, tradução de Célia Berrettini). Para Tabori, o título original, *O Despovoador*, tinha relação com os genocídios como em Auschwitz, Hiroshima, Gulag, Uganda. Já o título em alemão, *Der Verwaiser (O Orfanador)* tem como radical ‘orfão’ e não ‘povo’ como em francês. Em inglês, *The Lost Ones*, título escolhido pelo próprio Beckett, Tabori considerava que o acento era transferido do carrasco para a vítima.

²¹¹ Tabori em Gronius e Kässens, *op. cit.*, p. 49.

3.2.3. Noite-Beckett 2

Noite-Beckett 2: O Orfanador (Beckett-Abend 2: Der Verwaiser) estreou em julho de 1981 na BO-Fabrik da cidade de Bochum, contou com dezoito atores e com o locutor Traugott Buhre. Durante o período de ensaio, eles apresentaram no espaço as duas montagens anteriores, *O Naufrágio do Titanic* e *Noite-Beckett 1*.

Tabori relaciona o processo desse espetáculo com o de *Os Artistas da Fome*, pois em ambos os casos eles partiram da premissa que o ator era mais importante que o próprio papel que ele representava. Partindo dessa perspectiva, a busca do subtexto era considerada fundamental, e este só seria encontrado a partir de um detalhado estudo do texto. Por isso, na primeira semana de ensaio eles se detiveram apenas sobre a primeira frase do texto, tentando desvendar o seu mistério: “Quando nós entendermos a primeira frase – ‘entender’ no sentido de utilidade, não filosófica, ou seja: como se pode, como ator, transpor isso? – então nós poderemos fazer a peça”.²¹²

A partir dessa pesquisa individual sobre o texto, cada um se deparava com sua mitologia pessoal. Tabori, por exemplo, achava que o texto tinha muita relação com os campos de concentração por causa da situação de opressão, o que acabou impulsionando os corpos nus em cena. Tabori entendia a passividade, na qual se encontram os personagens, como algo autobiográfico, já que, afirma, Beckett passou um período de sua vida afastado de tudo. Mais uma vez Tabori destaca a importância do *secret play*, pois ao analisar esse texto sob esse ponto de vista, ele seria o contrário do que se afirma sobre ele: “O mais pessoal que desde muito tempo Beckett escreveu. Ele se esconde atrás da fala

²¹² *Op. cit.*, p. 52.

objetiva ou nos prega uma peça. Mas aqui ele descreve pela primeira vez como poderia ser o fim para ele, e se quisermos, para nós também”.²¹³

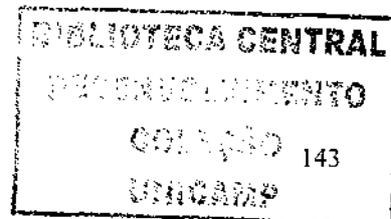
A cada leitura do texto, eles tinham uma nova idéia sobre a encenação: a primeira foi fazê-la como um cinema mudo, apenas movimentos sem palavras. Na segunda leitura viu-se que essa “imitação” não daria certo, então apenas cumprimentariam os espectadores, dariam o texto em suas mãos e os mandariam para casa. Nas terceira e quarta leituras Tabori teria descoberto o óbvio: “A proximidade do horror e da beleza peculiares da história, que se encontra na tensão entre o ‘que’ e o ‘como’, entre a voz que descreve e os acontecimentos que são descritos”.²¹⁴ Ou seja, a partir dessa idéia, criaram uma encenação na qual, enquanto os atores tentavam aproximar os espectadores daquele ambiente infernal através do sensório (movimentos, sons, imagens), um narrador em *off* dizia o texto de Beckett.

Evidentemente, devido à liberdade na concepção de suas montagens, Tabori continuava recebendo muitas críticas sobre sua falta de fidelidade às obras dos autores. O crítico Michael Erdmann, por exemplo, apesar de considerar o processo de trabalho de Tabori muito interessante, afirmou que as ações criadas pelos atores “atrapalhavam” o espectador no entendimento do texto que era narrado em *off*, “fazendo uma verdadeira guerra contra a atenção ao texto”.²¹⁵

Tabori ironizava essa preocupação dos críticos teatrais, chamando-os de “embalsamados”, que em seu desejo pela fidelidade lembravam-lhe o tempo do macarthismo ou os jovens nazistas de Nürnberg. Tabori entende que não é função de um

²¹³ *Op. cit.*, p. 53.

²¹⁴ Tabori, in: *Betrachtungen...*, *op. cit.*, p. 42.



artista de teatro colocar o escritor em um congelador ou embalsamá-lo: “(...) um processo de aprendizado não é como uma imitação, mas uma investigação das possíveis variações da linha mestra. As variações são uma vacina contra o teatro morto, elas revelam mais o processo do que o produto”. Tabori propunha esse processo experimental porque considerava seu trabalho como um “método científico” que tentava experimentar todas as variantes possíveis; portanto, essas variações poderiam abranger também o fracasso. Na busca de um teatro que não tivesse um produto final, a única alternativa que eles podiam oferecer era “a confissão de que a vida não pode ser copiada e que cada noite é uma variação do tema. Nós entendemos isso como teatro experimental”.²¹⁶

Segundo Célia Berrettini, esse texto “estranho” de Beckett é catalogado pela crítica como uma espécie de fábula da ciência, uma ficção política ou metafísica. Nele, o narrador, de forma fria e impessoal, descreve a vida de quatro tipos de moradores desse estranho lugar: “Um cilindro de piso e paredes de borracha dura, munido de nichos e túneis, onde cerca de duzentos seres humanos vivem”.²¹⁷ Tabori transformou esse cilindro num andaime em forma de torre, no qual, no decorrer do espetáculo, os atores subiam e desenvolviam suas ações.

Quando os espectadores entravam nesse ambiente, viam-se, do lado esquerdo, nove camas, onde homens nus, inertes, com máscaras de gesso sobre o rosto (*O Naufrágio do Titanic* terminava com os atores cobrindo seus rostos com máscaras de gesso), estavam deitados ou sentados sobre um plástico preto; do lado direito, sobre um tablado estavam dez mulheres sentadas, também inertes, com máscaras e nuas. Segundo o

²¹⁵ Erdmann, Michael. “Turm der lebenden Leichen” (Torre de cadáveres vivos). In: *Theater heute*, 8, 1981, pp. 44-45.

²¹⁶ Tabori, in: *Betrachtungen...*, op. cit., pp. 37-38.

crítico Erdmann, a estética era fria e as personagens pareciam ao mesmo tempo “brandas e horríveis figuras de cera”. Toda a cena era iluminada por uma luz branca forte de fábrica. Na cena havia o mesmo sofá e o aquário de *O Naufrágio do Titanic*, onde agora nadava uma carpa, o único ser vivo em movimento nesse início de espetáculo. Depois, lentamente, os homens começam a retirar as máscaras, deixavam suas camas, cruzavam a sala lentamente e iam até as mulheres. As mulheres também tiravam as máscaras e todos mergulhavam as mãos num balde cheio de gesso líquido, que era passado pelo corpo até ficarem todos brancos dos pés à cabeça.²¹⁸

Depois, os atores, um após o outro, começavam a subir na torre. Quando todos os corpos brancos estavam sobre a torre iniciava-se o texto pré-gravado, dito pelo radialista Traugott Buhre. Segundo Erdmann, a leitura serena criava um grande contraste com a terrível história de horror que era contada. Enquanto o texto era narrado de forma impessoal, esses seres começavam uma movimentação alucinante: subiam e desciam da torre numa procura incessante, gritavam, se tocavam, se coçavam, se batiam, copulavam... Depois dessa fase de tumulto, procura e fuga, eles voltavam à calma inicial, ficando em posições fetais ou agachados, assemelhando-se a larvas ou embriões.

Tabori utilizou vários elementos da montagem de *O Naufrágio do Titanic* como o sofá, o aquário e os rostos cobertos com a máscara de gesso. Essa montagem seria, de certa forma, a continuação do naufrágio e, de fato, o próximo espetáculo do grupo foi exatamente a criação de uma colagem dessas duas montagens, chamada *The Lost Ones* (título em inglês desse conto de Beckett), que estreou em novembro do mesmo ano na cidade de Colônia e com o qual o grupo fez também uma turnê por Berlim, sendo

²¹⁷ Berrettini, *op. cit.*, pp. 204-205.

apresentado em vários espaços, como a bordo de um barco a vapor durante um passeio pelo lago Wannsee.

O elo de ligação entre esses dois textos deveu-se à aproximação feita por Tabori entre eles e o inferno de Dante. Contudo, Tabori estabelece uma distinção entre o inferno criado por Dante e os atuais, pois enquanto o de Dante é um lugar que está abaixo de nós, o nosso inferno, depois dos campos de concentração, seria aqui e agora: “Para Sartre, ele era ‘os outros’; para nós, uma geração posterior, o reino do inferno está em nós, com o horror da escuridão de nossos corações”.²¹⁹

Ao estabelecer relações do texto de Beckett com a *Divina Comédia* de Dante, Tabori lembra que Beckett, “nosso melhor infernalista”, tinha associado Joyce a Dante em seu primeiro ensaio; depois, em seu “último grande texto” em prosa, *O Orfanador*, também teria evocado Dante, que num lugar desconhecido procuraria por seres, corpos ou amores perdidos. Mas enquanto o inferno de Beckett é desértico o de Enzensberger, em *O Naufrágio do Titanic*, é úmido. Durante a ida aos infernos aquáticos, os personagens de Enzensberger são visitados pela lembrança da história de amor eterno; no espaço beckettiano, o amor permanece sempre distante: “Se nós conseguirmos mais uma vez corporificar a morte do amor nesse buraco infernal, então, talvez, outros poderão perceber através de nós que sem amor não se pode viver e nem morrer”.²²⁰

²¹⁸ Ver em Erdmann, *op. cit.* Toda a descrição da cena foi retirada de seu texto.

²¹⁹ Tabori. “Berlin Conention”. In: *Betrachtungen...*, *op. cit.*, pp. 43-44. Esse texto foi publicado originalmente do programa do espetáculo *The Lost Ones*, quando este foi apresentado na Freie Volksbühne, Berlim em dezembro de 1981.

²²⁰ *Op. cit.*, p. 44-46. O primeiro ensaio de Beckett citado por Tabori trata-se de seu artigo “Dante... Bruno... Vico... Joyce”, escrito para a coletiva sobre a leitura de *Finnegans Wake*, de Joyce. Segundo Berrettini, “[c]om muita habilidade e mesmo virtuosismo, mostra Beckett que, como Dante, que, contra o uso do latim, escolhera os vários dialetos italianos, sem priorizar ou privilegiar o seu, o toscano, e reunira os elementos de várias línguas, também Joyce, por seu lado, fizera o mesmo: contra o inglês, empreendera

A estética do espetáculo *The Lost Ones* foi influenciada por artistas plásticos, que, segundo Tabori, há pelo menos cem anos começaram a questionar a integridade entre texto e imagem. Tabori considerava o trabalho a partir de colagens na área visual um ataque radical contra a estrutura fechada: “Quando os artistas plásticos explodiram a moldura pela primeira vez, parecia não haver mais limites para misturar natureza e arte”. Entretanto, “o teatro permaneceu na moldura do palco, que ainda se revela como um espaço antidemocrático e bidimensional”.²²¹

Ao tentar romper com esses limites, Tabori também desenvolveu a construção desse espetáculo como um processo de colagem, elegendo o trabalho do artista plástico americano Robert Rauschenberg como fonte inspiradora: “Rauschenberg, talvez o dramaturgista mais vigoroso de nosso tempo, vai ainda mais longe com suas ‘*combined paintings*’, de uma forma artística altamente dialética que choca e funde as mitologias privadas e públicas. Por isso, nossa *Berlin Connection* [nome do texto no programa do espetáculo de *The Lost Ones*], (...) é uma ‘*response*’ à ‘*Übermalung*’ de Rauschenberg, que traça sua ‘*response*’ às ilustrações de Botticelli dos Cantos de Dante. Assim, nós não ‘encenamos’ nem Enzensberger nem Beckett, mas sim respondemos a ambos, como eles responderam aos infernos anteriores”.²²²

escrever numa língua nova – reunião de várias outras, sem privilegiar o gaélico”. Ver em Berrettini, *op. cit.*, p. XVII.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Op. cit.*, p. 47. A obra de Robert Rauschenberg ocupa um lugar relevante na história da arte norte-americana nos últimos quarenta anos. Amigo de John Cage, com quem desenvolveu o *happening Untitled Event*, evento que pretendia fundir várias artes, ele surgiu nos anos cinquenta com suas *combine paintings*, descendentes da *collage* e precursoras da arte pop. Ele também colaborou por bastante tempo com a companhia de dança de Mercê Cunningham. Ganhou reconhecimento internacional na Bienal de Veneza de 1964. “Entre 1984 e 1991, fazendo parte de um amplo projeto de colaboração e troca com artistas, artesãos e culturas de todo o mundo - o Rauschenberg Overseas Cultural Interchange (ORCI) -, ele continuou demonstrando a força de sua imaginação criativa, num amplo espectro da mídia: pintura, serigrafia, fotografia etc...”. (Dados retirados do *site* do Museu de Arte Contemporânea de USP e do livro *A arte da performance*, de Jorge Glusberg).

O grupo montou ainda mais um espetáculo a convite da produção da *Berliner Festspiele* de 1982: um texto do próprio Tabori chamado *Der Voyeur*. Segundo Feinberg, esse texto foi “uma forma de resposta à polarização entre brancos e negros em Manhattan”, escrito no fim dos anos sessenta e seria a primeira parte da trilogia *Niggerlovers*.²²³ Depois da estréia no Festival em Berlim, o espetáculo foi apresentado em mais três teatros da cidade (Freie Volksbühne, Schaubühne e Tempodrom) e excursionou por várias cidades como Munique, Frankfurt, Holanda e Rotterdam.

Entretanto, devido a problemas financeiros, a possibilidade de se manter como grupo livre não teve continuidade. Tabori relaciona o fim do grupo com a política de subvenção estatal, que, no período, destinava apenas um por cento das verbas para os grupos livres, indo todo o restante para os teatros estatais. Apesar disso, considerava a situação nos Estados Unidos ainda pior, o que teria, inclusive, motivado sua saída de lá: “Porque lá existem apenas ‘grupos livres’. Isso é como uma guerra de guerrilha”.²²⁴

Apesar dessa crítica ao modelo alemão de subvenção teatral, elogia o procedimento adotado pelo governo, que não se deixa influenciar pelos rendimentos ou pela crítica negativa de uma determinada produção. Em sua opinião, isso acaba gerando uma certa integridade e um espaço grande para a experimentação dentro do sistema estatal, que, segundo ele, era muito maior na Alemanha do que na Inglaterra, França e Estados Unidos. No entanto, essas experimentações eram mais relacionadas com a forma e a estética do espetáculo, o que nunca foi o foco de seu trabalho: “Teatro é em primeiro

²²³ Feinberg, in: *George Tabori, op. cit.*, 117.

²²⁴ Simbruk, Michael. “Für ein menschliches Theater” (Por um teatro humano), p. 2. Entrevista com George Tabori realizada pelo escritor e diretor Michael Simbruk por ocasião do aniversário de setenta anos de Tabori, em 1984. Tivemos acesso somente a versão datilografada (nove páginas) e não encontramos nenhuma referência sobre sua publicação. O texto encontra-se no Arquivo da Akademie der Künste, em Berlim.

lugar humano e não o prédio ou a dramaturgia. Isso significa que, em primeiro lugar, temos um grupo de seres humanos no palco e um outro grupo na platéia”.²²⁵

Apesar dessas dificuldades, a constituição de um grupo continuaria sendo uma utopia para Tabori. Nessa entrevista, ele deixa claro que seu principal objetivo, ao almejar constituir um grupo de pesquisa, era desenvolver um espaço onde todos fossem cúmplices e realmente co-responsáveis pelo trabalho. Para atingir tal fim, Tabori entende ser imprescindível total liberdade de criação de toda a equipe; para tanto, ele compartilha as responsabilidades com todos os participantes e tenta criar um ambiente no qual cada indivíduo se sinta estimulado a ser co-autor: “Isso é um problema moral ou político, como não manipular um grupo ou um time, mas, ao contrário, motivá-lo para que juntos acumulem experiências”.²²⁶

3.2.4. *Esperando Godot*

Em 1984, o novo diretor artístico do Teatro de Câmara de Munique, Dieter Dorn, convidou Tabori para voltar a trabalhar no teatro. *Esperando Godot* foi o primeiro de uma série de seis espetáculos dirigidos por Tabori, num período de três anos. Devido aos preconceitos que sua forma de trabalho sofria no período, Tabori comenta que os atores principais dessa montagem, os veteranos Peter Lühr (com quase oitenta anos, na época) e Thomas Holzmann se negaram a ensaiar segundo seu processo porque tinham medo de que fossem obrigados a ficar nus ou a passar fome. Diante dessa resistência, Tabori optou

²²⁵ *Op. cit.*, p. 3-4.

²²⁶ *Op. cit.*, p. 7.

pela tradicional leitura de mesa, que durou algumas semanas e que acabou sendo o ponto de partida para a concepção do espetáculo como um ensaio de *Esperando Godot*.

Nessa busca constante da aproximação entre vida e obra, Tabori tentou, com essa montagem, estabelecer relações entre os personagens Wladimir e Estragon e a vida que Beckett levou durante a Segunda Guerra Mundial: ele e sua esposa fugiram a pé de Paris ao sul da França, pois a Gestapo o procurava devido à sua participação na resistência francesa contra os alemães. Partindo desse viés biográfico, Tabori considerava que cada parte de sua biografia poderia ser um alimento para o subtexto. Ele se pergunta por que seria importante para o ator que iria representar o personagem Estragon (Peter Lühr) saber que Beckett tinha horríveis dores nos pés ou que seu mestre Joyce tinha pés pequenos e, por isso, usava sapatos elegantes e pontiagudos que lhe causavam muita dor e eram difíceis de tirar. Tabori mesmo responde: “O sapato não pode ser, para Lühr, assim como o chapéu, um objeto banal, *gag* de Clown, mas sim um objeto mágico que o ajude a transformar palavras em carne”.²²⁷

Desenvolvendo a relação entre elementos da vida e obra em Beckett, Tabori considera fascinante na obra do irlandês a patologia nela contida: “O que sempre me espantou em Beckett não é apenas sua grandeza como escritor e dramaturgo – ele é o último grande mestre – mas também a patologia que escorre de seus textos como em um sonho. Cada objeto é uma parte do sonho: os sapatos em *Godot*, a bolsa de Winnie, os óculos escuros de Hamun são partes do próprio Beckett. Esses sonhos são enigmáticos (...)

²²⁷ Tabori. “Warten auf Beckett” (Esperando Beckett). In: *Betrachtungen... op. cit.*, 55. Esse texto foi publicado pela primeira vez na revista *Theater heute*, Jahresheft, 1984, pp. 78. Durante o período da montagem de *Esperando Godot*, Tabori viajou a Paris para se encontrar com Beckett. Desse encontro surgiu esse ensaio, no qual Tabori, entre outras coisas, fala de suas motivações para essa montagem.

e apenas Beckett, que poderia solucioná-los, graças a Deus, se nega a fazê-lo”.²²⁸ Devido a esse jogo de ocultação, Tabori vê a obra de Beckett como geradora de infinitas possibilidades de criação artística e somente o ator poderá descobrir as inúmeras relações possíveis.

Tabori defende que *Esperando Godot* poderia ser verdadeiramente a primeira farsa religiosa, que “faz a religião cômica e reformula nosso sentido de trágico, quando se substitui a queda das alturas pela queda das calças”. Nesse aspecto, ele compara os irlandeses (na figura de Beckett) com os judeus (ele mesmo): “Os judeus e os irlandeses têm muitas coisas em comum: as piadas, as palavras, o parricídio. Nós trucidamos Deus e depois fazemos uma piada”. Além desse humor desconcertante, o que ele considera um dos grandes méritos dos textos de Beckett é a estrutura aberta e democrática que dá ao espectador uma grande liberdade, oferecendo-lhe a chance de não ser apenas um consumidor, mas co-autor do espetáculo: “A peça não acaba com o fechamento das cortinas, mas nos acompanha até em casa”.²²⁹

Como já foi mencionado, quando tratamos dos espetáculos montados em Bremen, existia um grande preconceito no meio teatral sobre a forma de trabalho de Tabori. Com essa montagem, ele sofreu esse preconceito dentro do próprio processo. Através da fala de um dos atores, Thomas Holtzmann, podemos perceber a resistência que os atores tinham a Tabori. Antes do início do processo, por exemplo, enviaram uma carta ao teatro, afirmando que ambos (ele e o ator Peter Lühr) só fariam o espetáculo com Tabori se ele não utilizasse seus exercícios, e, como “qualquer outro diretor do mundo, trabalhasse apenas sobre esse texto”. Em outro momento, sobre o início dos ensaios, afirma que

²²⁸ Tabori, in: *Betrachtungen...* op. cit., pp. 33-34.

ficaram durante semanas tentando achar um caminho e desconsiderando toda idéia “maluca” que Tabori tinha, chegando a pensar em cancelar o espetáculo.²³⁰

Com o uso de expressões como “semi-atores” ou “diletantes”, quando faz menção aos atores do grupo de Tabori, o ator deixa claro o preconceito no meio teatral estatal com relação a Tabori e a seu grupo. Em sua opinião, até aquele momento Tabori não havia trabalhado num teatro profissional, nem com atores profissionais, o que era absolutamente falso. Entretanto, afirma que, no decorrer dos ensaios, eles foram se entendendo e criando uma grande empatia mútua. Chega mesmo a considerar a paciência e a tranquilidade como as grandes características de Tabori, o que teria propiciado a ele a estréia mais tranqüila de toda sua vida: enquanto o público entrava, os atores, Tabori e a cenógrafa Kazuko Watanabe tomavam café e conversavam no camarim.

Holtzmann afirma que durante os primeiros catorze dias de ensaio ficaram fazendo leitura de mesa, apenas lendo e conversando sobre a peça. Quando iniciaram os ensaios das cenas, utilizavam todos os objetos cênicos indicados por Beckett; porém, antes de cada ensaio, realizavam a leitura de mesa, até que um dia eles confessaram a Tabori que se sentiam muito mais à vontade à mesa do que no cenário. Por isso, todo o cenário beckettiano foi abolido e em cena havia apenas uma mesa e cadeiras.

Na opinião do ator, a “única” contribuição de Tabori ao espetáculo foi querer desde o início fazer relações com a biografia de Beckett, transformando os personagens principais em imigrantes intelectuais em fuga. Ele afirma inúmeras vezes que o espetáculo foi feito somente pelos atores, que Tabori apenas observava os ensaios.

²²⁹ *Op. cit.*, pp. 50, 53-54 e 51 respectivamente.

²³⁰ Ver em Ohngemach, *op. cit.*, pp. 109-116. Entrevista com o ator Thomas Holtzmann, que interpretou o personagem Wladimir em *Esperando Godot*.

Através dessas afirmações, fica evidente o preconceito existente sobre o trabalho de Tabori e de como Holtzmann desconsiderava a importância de Tabori na criação do espetáculo.

Podemos presumir que essas impressões de Holtzmann possam advir do fato dele estar acostumado a trabalhar com diretores que chegam com a concepção do espetáculo pronta, restando ao ator apenas a execução dessas idéias. Tabori, ao contrário, tenta desenvolver um processo, no qual a concepção do espetáculo vai sendo desenvolvida em conjunto com os atores. Portanto, acreditamos que, ao estabelecer uma relação com a biografia de Beckett, ao contornar o problema da resistência dos atores frente às suas idéias e ao aceitar as cenas que eles desenvolviam, Tabori estava, sim, participando da criação do espetáculo e indicando um caminho a ser seguido.

Holtzmann considerou uma brincadeira (*Spielerei*) as observações dos críticos sobre o distanciamento causado pela leitura das rubricas, que lhes pareceram uma forma de distanciamento brechtiano. Essa solução cênica, comenta, teria acontecido naturalmente a partir de um problema prático, citando o exemplo da rubrica sobre a cadeira de rodas do personagem Pozzo: durante os ensaios eles utilizaram uma cadeira e ela atrapalhava muito a movimentação dos atores; por isso resolveram, por economia, apenas falar a rubrica ao invés de utilizar a cadeira: “Entra Pozzo, em uma cadeira de rodas”.²³¹

Como eles sabiam que os espectadores iriam ficar bem próximos – o espetáculo foi encenado na oficina do teatro (*Werkraum*), um grande galpão vazio – pediram a Tabori que levasse pessoas para os ensaios para que eles se acostumassem com o público.

²³¹ *Op. cit.*, p. 115.

Essa aproximação durante os ensaios, segundo Holtzmann, ajudou o elenco a perder o medo do texto, mas como os atores não haviam ainda decorado todo o texto, às vezes abriam o livro e liam as falas e rubricas, ação que acabou sendo incorporada à encenação: “Ninguém sabe se isso é da direção ou se é pura dificuldade”.²³²

Apesar dos preconceitos iniciais contra Tabori, Holtzmann considerou o “trabalho maravilhoso, alegre e que não se repetirá. Nós nos divertimos loucamente. Nós só nos divertimos”.²³³ Apesar da resistência inicial e de os atores não realizarem os exercícios de relaxamento, concentração e improvisação, Tabori trabalhou da mesma maneira de sempre, ou seja, deixando o ator totalmente à vontade, desenvolvendo um ambiente tranquilo, no qual os atores conseguiram se livrar do medo inicial, para, então, improvisarem as cenas livremente. Tabori afirmaria, alguns anos mais tarde, que esse mesmo ator lhe teria dito que nunca, até aquele momento, tinha tocado verdadeiramente em um colega em cena e que Tabori lhes havia dado “uma liberdade absoluta”, que eles, contudo, não utilizaram.²³⁴

Na opinião do crítico Peter von Becker, montar *Esperando Godot* como um ensaio imaginário da própria peça foi fantástico, pois “se mostra tudo, aqui e agora rapidamente, sem aquele irritante distanciamento ou demonstração do ‘teatro-teatro’”. Os atores, como em outras montagens de Tabori, criaram um jogo entre o ator que ensaia a peça de Beckett e o próprio personagem que ele está ensaiando. Sobre essa composição dos personagens, Becker tece vários elogios aos atores, que foram considerados pelos críticos

²³² *Op. cit.*, p. 116.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Ver em Mury, Andres. “Warum macht das deutsche Theater krank, Herr Tabori?” (Por que o teatro alemão faz adoecer, Sr. Tabori?). In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (Magazin)*, 18.09.1987, pp. 106-107. Essa entrevista foi publicada, com algumas modificações, no livro *Der Spielmacher*.

da revista *Theater heute* os melhores daquele ano: “Com decência e clareza lúcida, [os atores] Holtzmann e Lühr assumem os papéis de Wladimir e Estragon, mas também no decorrer da noite trocam várias vezes os papéis entre a atuação reflexiva e recitativa – e de repente a peça se afasta de toda impressão pseudofilosófica, de todo significado profundo, que Beckett não desejava, mas que acabava sendo provocado”.²³⁵

Em sua opinião, com essa composição do teatro dentro do teatro, os personagens de Beckett perdem a característica “abstrata-romântica” de clown e representam dois atores famosos, nossos contemporâneos, talvez dois imigrantes que estão num pobre café ou hotel onde atuam. Ele comenta que os dois atores fizeram uma composição bastante diferente para os personagens: enquanto Peter Lühr criou um Estragon seco, Thomas Holtzmann se arrisca num papel bastante emocional, que para Becker funcionaria como o motor do jogo, sem o qual o “rei Lühr” não teria seu reinado. Ele assegura, ainda, que os outros atores (Claus Eberth como Pozzo e Arnulf Schumacher como Lucky) não ficaram atrás, afirmando que se houvesse Oscar em teatro para melhor ator coadjuvante, sem dúvida iria para o ator Claus Eberth por sua interpretação de Pozzo.²³⁶

Esperando Godot estreou em janeiro de 1984 na oficina (*Werkraum*) do Teatro de Câmara de Munique. Depois foi apresentado em várias cidades da Alemanha e da Áustria, participando como espetáculo convidado do *Berliner Theatertreffen*, do *Leverkusen Forum* e das *Wiener Festwochen*. Além de ter sido eleito como o melhor espetáculo do ano pelos críticos da revista *Theater heute*, essa montagem é considerada

²³⁵ Becker, Peter von. “Existenzchoreographien oder die Stunde der Komödiaten” (Coreografias da existência ou a hora dos comediantes). In: *Theater heute*, 3, 1984, p. 8.

²³⁶ Op. cit., p. 9.

um marco na carreira de Tabori, pois a partir dela ele passou a ser visto não apenas como um diretor de espetáculos experimentais, mas também como um grande encenador.

Paralelamente aos espetáculos no Teatro de Câmara de Munique, Tabori trabalhou em vários teatros e com diferentes atores e, dentro do possível, continuava dando prioridade ao trabalho do ator e às relações entre arte e vida. Por isso, não podemos deixar de destacar algumas dessas montagens, principalmente pelo caráter inovador de algumas delas e também por Tabori sempre ir fundo nas questões que pretende tratar em cada montagem, não temendo nem o fracasso, nem o escândalo.

Desse período podemos destacar algumas montagens de cunho político, que pretenderam levar tanto os atores como os espectadores a refletir sobre temas controversos e atuais. Um deles foi *O interrogatório (Das Verhör)*, texto do escritor húngaro István Eörsi que trata do destino de quatro presos políticos sob o regime de Stalin, que estreou no ano de 1984 na Schaubühne, em Berlim. Outra montagem nessa linha foi *Barco dos mortos (Totenfloss)*, texto de Harald Mueller sobre as consequências terríveis de uma catástrofe ecológica e nuclear, alvo de várias montagens na Alemanha no período do acidente nuclear em Chernobyl, entre elas a de Tabori no Teatro de Câmara de Munique, em 1986.

Nesse mesmo ano, Tabori fez um experimento a partir do filme *Stammheim* de Reinhard Hauff, que narra o processo de julgamento de integrantes do grupo terrorista alemão *Baader-Meinhof*, que culminou na morte até hoje inexplicada dos presos em suas

celas. Tabori criou um *Stammheim-Epílogo*, no qual os personagens apresentavam várias possibilidades de assassinatos e suicídios. O evento, que gerou bastante polêmica, contaria com a exibição do filme, discussão sobre a questão do terrorismo, inclusive com a participação de integrantes do grupo terrorista *RAF* e com a apresentação do *Epílogo* de Tabori, cujos atores eram os mesmos do filme, e seria apresentado no *Kampnagelfabrik*, na cidade de Hamburgo. O lugar estava lotado com pessoas da cena cultural da cidade; porém, depois de longa espera, souberam que a cópia do filme havia sido roubada; houve rumores de um ataque à bomba, o que gerou grande tumulto, brigas entre opositores políticos e, por fim, o cancelamento da apresentação, que só veio a se realizar alguns dias depois, no Thalia-Theater, na mesma cidade.

Ainda em 1986, Tabori estreou numa outra seara espetacular: a ópera, com *Pagliacci*, de Ruggiero Leoncavallo. Numa concepção próxima de seu *Esperando Godot*, Tabori também idealizou a encenação como um ensaio, onde os cantores tiveram grande liberdade de movimentação e o coro ficou sobre o palco, à vista do espectador. A lista de trabalhos musicais que vieram a seguir é imensa²³⁷; dentre eles, a adaptação que causou grande escândalo foi *O livro com sete selos (Das Buch mit sieben Siegeln)*, a partir do *Oratorium* de Franz Schmidt para solo, coro, órgão e orquestra sobre o apocalipse de São João, apresentado no Salzburger Festspiele, em 1987.

Segundo Feinberg²³⁸, o escândalo já era esperado, já que Tabori, um diretor judeu, ousou fazer uma apresentação de um oratório pós-romântico dentro de uma igreja católica

²³⁷ Entre 1986 e 2002, Tabori montou várias óperas, sempre tentando romper com o tradicionalismo vigente no meio operístico. Entre elas: *Der Tod dankt ab*, *Der Kaise von Atlantis*, de Viktor Ullmann; *Satyricon*, de Bruno Maderna; *Moses and Aron*, de Arnold Schönberg; *Herzog Blaubarts Burg*, de Bela Bartók; *Erwartung*, de Schönberg; *Die Zauberflöte e Entführung aus dem Serail*, de Mozart. Ver em Feinberg, in: *George Tabori, op. cit.*, pp. 129-130.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 131.

venerada por Hitler, cuja encenação era cheia de associações livres a partir de imagens do apocalipse. O arcebispo da cidade de Salzburg e reitor da universidade que sediava a igreja proibiu o espetáculo após a estréia, por considerá-lo obsceno, principalmente a cena do nascimento de Cristo e a do martírio de São João.

Em cartas trocadas entre Tabori e o organizador do Salzburger Festspiele, Franz Willnauer, que tentou contornar o problema pedindo a Tabori que cortasse as três cenas consideradas “obscenas” pela comunidade cristã, Tabori explica que o corte dessas cenas significaria anuência com as objeções: “Obsceno para mim é guerra, pobreza, perseguição, fome ou uma arte castrada”.²³⁹ Toda a classe teatral presente ao evento e outros artistas se solidarizaram com Tabori, que aceitou apresentar em outro espaço, desde que fosse considerado um ensaio, pois não haveria tempo hábil para desenvolver um outro cenário para o espaço, o que acabou não ocorrendo por falta de tempo. Na igreja, o cenógrafo Andrea Szalla havia construído uma torre de 22 metros de altura, presa às estruturas da igreja por uma teia de cerca de 20 km de fios brancos.

Em entrevista para o jornal *Salzburger Nachrichten*, antes da estréia desse espetáculo, Tabori fala de seu interesse pelo tema do apocalipse. Segundo ele, a maioria de suas peças tinha esse mesmo sentimento de fim dos tempos, essa necessidade de inversão dos acontecimentos: “O revolucionário na literatura apocalíptica – em João, mas também em Marx e Freud – é que ou se corrige o velho ou se precisa destruir tudo”.²⁴⁰

De fato, o ano de 1987 foi de grandes realizações e mudanças para Tabori. Dois meses antes do escândalo em Salzburg, ele havia estreado no Akademietheater de Viena

²³⁹ Ver em Becker, Peter von. “Skandal in Salzburg”. In: *Theater heute*, 9, 1987, p. 10. Além da crítica de Becker, a revista publicou a troca de cartas entre Tabori e o organizador do Festival, além de entrevistas que Tabori havia dado a outros meios de comunicação sobre o episódio.

seu texto mais encenado até hoje, com cuja montagem recebeu o prêmio de melhor espetáculo do ano: *Mein Kampf (Minha luta)*, adaptação de um conto seu sobre o encontro de um judeu e do jovem Hitler num abrigo em Viena, pouco antes da Primeira Grande Guerra.

Nesse mesmo ano, Tabori se muda para a Áustria e inicia suas atividades como diretor artístico de um pequeno teatro na cidade de Viena, o Schauspielhaus in der Porzellangasse, batizado de *O Círculo*, onde realizou seu grande sonho: um espaço para se desenvolver um trabalho nos moldes do *Actor's Studio* e a constituição de um grupo de pesquisa.

²⁴⁰ *Ibid.*

CAPÍTULO 4

Das Catacumbas às Catedrais

“O círculo é também algo como um abraço,
mas apesar disso aberto, livre”.
Tabori

4.1. *O Círculo*

Ao aceitar o convite para assumir a direção artística de um pequeno teatro de Viena subvencionado com verba estatal, Tabori estava realizando um sonho que acalentava há muito tempo: sair dos grandes teatros para tentar realizar o que considerava ser, talvez, uma grande utopia. Desde sua ida para a Alemanha, no início dos anos setenta, Tabori tinha o anseio de constituir um grupo de pesquisa, o que fez na cidade de Bremen com o *Teatro Laboratório* e, de forma mais irregular, no início dos anos oitenta com atores oriundos do mesmo grupo. Depois da frustrada tentativa de se manter com um grupo livre, Tabori só via a possibilidade de um trabalho experimental num teatro denominado por ele como “catacumba”, ou seja, em espaços pequenos e alternativos, que geralmente ficam distantes das pressões por produção e sucesso existentes nos grandes teatros, nomeados, por ele, como “catedrais”.

Esse desejo por um espaço alternativo, como já mencionamos, diz respeito principalmente à forma nada tradicional que sempre norteou o trabalho com os atores e que sempre foi o foco da pesquisa de Tabori. Ele sempre foi muito crítico ao modo de produção teatral existente nos países de língua alemã, apesar de considerá-lo um dos melhores do mundo. Tabori vê o teatro como uma arte fundamentada nas relações humanas; por isso, considera o teatro feito nos grandes teatros, muitas vezes, um teatro

inimigo do homem, por colocar em primeiro plano questões como verba, programa e alta produtividade.

Ao comparar o teatro dos anos oitenta com o que se fazia nos anos sessenta, quando, ele diz, “se experimentou novas formas estéticas e de autogestão”, ele considerava a comodidade daquela época “humilhante” e, por isso, estava tentando encontrar uma saída: “Eu não quero passar os últimos anos que eu ainda tenho nesse maravilhoso bordel”.²⁴¹

Outro problema levantado por ele diz respeito ao próprio espaço físico dos grandes teatros. Uma das pesquisas de Tabori, como já foi dito, era tentar romper com os limites entre arte e vida e uma das formas utilizadas para atingir esse objetivo era buscar uma aproximação física entre o ator e o espectador. Nesse aspecto, a estrutura física dos grandes teatros era um problema para Tabori, devido à grande distância do público: “[Eu] fui para um pequeno teatro para diminuir esse distanciamento. Se desejo contar e mostrar algo sobre o homem – e no teatro trata-se disso – então não quero que os atores tenham apenas três centímetros de altura como em uma enorme construção teatral. Isso é trabalho museológico, tanto faz qual o conteúdo da peça; se é também progressiva ou vanguardista, há ali *tableaux vivants* que por fim não me interessam”.²⁴²

Outro sonho que Tabori também tentou realizar nesse espaço foi a criação de um estúdio para atores nos moldes do *Actor's Studio* nova-iorquino. Partindo da idéia de que o ator tem apenas a si mesmo como instrumento, Tabori queria desenvolver um *Actor's*

²⁴¹ Ver em Kässens e Gronius, *op. cit.*, p. 158.

²⁴² Tabori em entrevista realizada por Ursula Voss em fevereiro de 1989, pp. 245-246. Ursula Voss, esposa do ator Gert Voss, trabalhou como dramaturgista em vários espetáculos de Tabori como *Apaixonados e loucos*, *Pela segunda vez*, *Masada*, *As sombras de Lear*, *Otelo*, *Homem Branco e Cara Vermelha*, *Hamlet*, *Der Babylos-Blues*, *Goldberg-Variações*, *Sonhos intranquillos*, etc... Tivemos acesso a uma cópia do texto, a qual não contém a origem da publicação. O texto encontra-se no Arquivo da Akademie der Künste.

Studio vienense: um lugar onde o ator pudesse exercitar e refletir sobre o seu ofício. Para ajudá-lo nessa empreitada, Tabori levou para Viena Walter Lott, participante do *Actor's Studio* de Nova Iorque, que teria a função de coordenar o estúdio. Enquanto o de Nova Iorque era só para atores profissionais, Tabori também abriu para atores iniciantes e estudantes, já que ele também questionava essa hierarquia criada entre os próprios atores: “Vários [atores] são do Burgtheater, outros do Josefstädter Theater, outros são o que se costuma chamar iniciantes, também alguns estudantes estão juntos. A pergunta era se nós precisaríamos distinguir uma divisão, um nível. Eu era contra, porque acho complicada essa forma de divisão hierárquica. Em vários aspectos, o iniciante é mais aberto, mais criativo que uma sólida estrela”.²⁴³ Quanto ao funcionamento do estúdio, ele fazia questão de frisar que não se tratava de uma escola, mas um lugar onde esses atores, além de apresentarem cenas, poderiam discutir e promover projetos.

O estúdio, porém, tomou uma dimensão muito maior do que se pretendia: inscreveram-se mais de quatrocentas pessoas; muitas delas imaginavam que esse trabalho poderia ser uma porta de entrada para o grupo. No início, o próprio Tabori ficou responsável pelos encontros e resolveu misturar os atores tanto pela idade quanto pelo grau de conhecimento, o que parece ter causado mal-entendidos e divergências, segundo Walter Lott. Por fim, Tabori resolveu dividir por turnos e por técnicas de trabalho e, quando foi requisitado para a direção do teatro e de seu próprio grupo, Walter Lott assumiu o trabalho.²⁴⁴

²⁴³ Ver em Kässens e Gronius, *op. cit.*, p. 160.

²⁴⁴ Ver em Loibl, Elisabeth. “Über die Arbeit an sich selbst”. In: *Der Standard*, s/d. Nessa matéria, Walter Lott descreve como era o funcionamento do estúdio.

Lott afirma que, no início, enfrentou muitas dificuldades, mas o estúdio estava funcionando (início de 1988) com um número flutuante de cento e cinquenta atores, sendo regulares entre sessenta e setenta participantes. O estúdio funcionava da seguinte forma: os atores se encontravam duas vezes por semana, quando faziam exercícios e apresentavam uma cena para avaliação. Havia também um curso para treinamento de técnicas, que era pago.

Assim, *O Círculo* era muito mais que um grupo: era um espaço aberto a qualquer ator que estivesse interessado em examinar sua “caixa mágica”²⁴⁵. Ao todo, foram três anos na busca dessa utopia, mas, apesar de ter deixado um saldo bastante positivo de realizações, Tabori optou por abandonar seu sonho das catacumbas e, em 1990, voltou para as catedrais. Muito se falou sobre os motivos da interrupção do projeto, desde falta de habilidade gerencial por parte de Tabori, até uma incompreensão por parte da política cultural vienense do que significava um trabalho efetivamente experimental, o que teria ocasionado o corte de verba no último ano de trabalho, apontado como um dos principais motivos para a desistência de Tabori.

Em relação ao *Círculo*, nosso interesse é analisar os objetivos de Tabori ao aceitar esse desafio. Na época, ele contava com setenta e três anos de idade e passava por ótima fase em sua carreira, recebendo inúmeros convites para trabalhar em grandes teatros, onde não teria que se preocupar com a parte administrativa. Também analisaremos como foi o desenvolvimento dos projetos.

No pequeno teatro sediado na Porzellangasse, que ficava bem próximo da casa onde morou Sigmund Freud, Tabori exerceu três funções principais: gerente

administrativo, diretor artístico e diretor de suas próprias montagens. Para tanto, ele contou com 16 milhões de xelins para administrar o teatro pelo período de três anos. De seu antigo grupo foram com ele para Viena quatro atores: Detlef Jacobsen, Klaus Fischer, Rainer Frieb e Ursula Höpfner. Também participaram das montagens atores de reconhecida fama como Angelica Domröse, seu marido Hildegard Schmahl e Hanna Schygulla, além de jovens atores que tinham interesse nesse tipo de trabalho. Martin Fried e Walter Lott, que haviam participado do *Actor's Studio* no período de Lee Strasberg, trabalharam como diretor e coordenador do estúdio, respectivamente. A cenógrafa Marietta Eggmann e o músico Stanley Walden, colaboradores de longa data de Tabori, participaram de algumas montagens do grupo.

Tabori montou com o grupo oito espetáculos entre 1987 e 1990, sendo que seis foram no próprio espaço e dois no Messepalast, dentro do festival *Wiener Festwochen*. O *Círculo* contou com um elenco regular de treze atores, um flutuante e atores convidados.²⁴⁶ Além de Tabori e Martin Fried, atores do próprio *Círculo* foram responsáveis pela direção de outros espetáculos, como também houve a participação de diretores convidados.

²⁴⁵ Expressão utilizada pelo ator Laurence Olivier para designar os truques que os atores utilizam para criar um personagem. Citado por Tabori em Kässens e Gronius, *op. cit.*, p. 161.

²⁴⁶ Atores do grupo: Detlef Jacobsen, Klaus Fischer, Rainer Frieb e Ursula Höpfner (atores do antigo grupo), Fritz von Frieb, Hans Piesbergen, Isabel Karajan, Leslie Marton (também atuou em mais quatro espetáculos de Tabori fora do *Círculo*), Renate Jett, Sabine Schwenk, Silvia Fenz (atuou em quatro montagens do grupo e já havia participado de dois espetáculos anteriores de Tabori: *O livro dos sete selos* e *Doutor Fausto liga a luz*), Vivian Dybal e Ulrich Hoffmann. Atores que participaram de apenas uma montagem: Christoph Künzler, Günter Barton, Marisa Fernandino (a atriz já havia trabalhado com Tabori em quatro montagens, inclusive em *Noite-Beckett 2* e *The Lost One*), Michael Schindbeck, Michel Keller, Peter Sichrovsky, Peter Spuhler, Roland Hermann, Siemen Rühaak, Uli Hoffmann e Vitus Zeplichal. Atores convidados: Angelica Domröse, Hanna Schygulla, Hildegard Schmahl, Hilmar Thate, Michael Degen e Therese Affolter (ela já havia trabalhado em *O livro dos sete selos*, depois, em 1992, como atriz do Burgtheater, participaria de *Sonhos intranquilos*, uma adaptação de textos de Kafka; atualmente é atriz do Berliner Ensemble e atua no último espetáculo de Tabori, *Os Judeus*, de Lessing). Não temos informações

A escolha do nome do espaço, além de uma homenagem ao *Círculo de Viena*, deveu-se ao fato de que é uma palavra que poderia ser entendida em vários planos: “Ele é primeiramente, no plano estético, a forma mais satisfatória. Como situação – quando se trabalha em círculo, no ensaio, por exemplo, ele incorpora a forma democrática, porque ele não é, espacialmente, hierárquico e cada indivíduo está tanto próximo como distante. O círculo é também algo como um abraço, mas apesar disso aberto, livre”.²⁴⁷ Com essa definição podemos perceber claramente os principais objetivos de Tabori com esse novo espaço: a busca de um lugar onde todos pudessem contribuir de forma aberta, um ambiente no qual se pudesse exercitar a liberdade e também a reflexão. Tabori tinha uma lista de quinze propostas de textos a serem montados, entre elas textos de seus autores preferidos (Beckett, Kafka e Shakespeare), autores austríacos como Peter Turrini e Ernst Jandl, além de Brecht e Gertrude Stein. A escolha dos textos foi fruto de muita reflexão e discussão, pois, segundo Tabori, ela era determinada pelas necessidades do grupo; os textos escolhidos deveriam ajudá-los a “prosseguir na direção da utopia”.²⁴⁸

Uma das motivações de Tabori ao escolher um texto é a possibilidade de estabelecer um diálogo profundo com a sociedade, por isso buscava temas que fossem relevantes àquela comunidade. Faremos a seguir um breve resumo desse percurso, centralizando nas oito montagens realizadas por Tabori, para depois, então, aprofundar as reflexões sobre dois processos: *Stalin* e *Apaixonados e loucos*.

Apesar da lista de propostas, a primeira montagem de Tabori não foi de nenhum texto dos autores descritos. Naquele período havia, na Áustria, uma grande discussão

se esses atores participaram de outras montagens do grupo sem a direção de Tabori. Dados coletados em *Du-Die Zeitschrift der Kultur*, *op. cit.*, p. 56 e em Ohngemach, *op.cit.*

²⁴⁷ Ver em Kässens e Gronius, *op. cit.*, p. 159.

sobre a ascensão do partido nacional-socialista ao poder. Devido a esse fato, Tabori resolveu montar um espetáculo baseado em entrevistas com filhos de famílias nazistas realizadas pelo escritor judeu Peter Sichrovsky. O espetáculo, intitulado *Nascido com culpa (Schuldig geboren)*, partiu de um roteiro do próprio Tabori para o cinema, que não chegou a ser filmado. O espetáculo estreou em setembro de 1997 e contou com oito atores, inclusive o próprio autor das entrevistas, Peter Sichrovsky e com música ao vivo. Walter Lott coordenou o treinamento com os atores durante o processo de ensaio.

A segunda montagem de Tabori, *Stalin*, texto de Gaston Salvatore, foi realizada com dois atores convidados: a atriz Angelica Domröse fez o papel do ditador russo e seu marido, o ator Hilmar Thate, fez o ator judeu Itsik Sager, que é preso por Stalin enquanto interpretava seu melhor papel, o rei Lear de Shakespeare. Voltaremos a tratar de forma mais detalhada dessa montagem de alto teor político, cuja relação ator/personagem é muito próxima, uma vez que os atores, assim como o personagem, foram perseguidos por um regime autoritário, o que ocasionou o exílio de ambos na então Alemanha ocidental.

A terceira montagem do grupo estreou dois meses depois de *Stalin*, em maio de 1988. O espetáculo *Mulheres-Guerra-Comédia (Frauen-Krieg-Lustpiel)*, com texto de Thomas Brasch, foi montado para o Festival *Wiener Festwoche*, sendo apresentado no saguão do Messepalast de Viena e mais tarde no festival da cidade de Bregenz e no próprio *Círculo*. Segundo Feinberg, tratava-se de um espetáculo híbrido sobre “a falta de sentido das guerras comandadas pelos homens, sobre o prazer do amor e o sofrimento feminino”.²⁴⁹ Os dois atores de *Stalin* e mais sete atores do *Círculo* compuseram o elenco.

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 169.

²⁴⁹ Feinberg, in: *George Tabori, op. cit.*, p. 142.

Pela segunda vez (Zum zweiten Mal) estreou no *Círculo* em setembro de 1988 e contou com a atriz convidada Hanna Shygulla, o músico-ator Stanley Walden, Leslie Malton e Detlef Jacobsen. O texto de Jean-Claude Carrière, escrito para a atriz Hanna Shygulla, narra a história de um médico que ajuda uma mulher a ter uma segunda vida, através da clonagem da célula da pele de sua filha.

Grande sucesso de crítica foi sua adaptação, em conjunto com Ursula Voss, do texto de Josephus Flavius, *A guerra judaica (Der jüdische Krieg)*. Nesse texto, o autor, um sacerdote judeu que trabalhou para os romanos como historiador, narra como testemunha ocular a expulsão e o extermínio dos judeus em Jerusalém no ano de 70 dc. e também relata o suicídio coletivo dos defensores da cidade de Masada, que ficava próxima ao Mar Morto, no ano de 73 dc., a partir de sua única sobrevivente. Esse material foi enriquecido com poemas de Beckett e de Paul Celan.

Na montagem, intitulada *Masada*, uma sobrevivente do extermínio, vivida pela atriz Hildegard Schmahl e o próprio autor do texto, Josephus Flavius, representado pelo ator Michael Degen, refletem sobre suicídio coletivo, o direito à vida, a culpa dos sobreviventes e a obrigação de depor como testemunhas. O espetáculo foi pensado como uma leitura em lembrança à *Noite dos Cristais* e ficou em cartaz por apenas alguns dias (de 25.10.1988 a 07.11.1988). Por isso, a montagem contou com somente dez dias de ensaio e com uma produção barata, baseada na intensidade das interpretações e numa estética asceta. Entretanto, acabou revelando-se, na opinião de Sigrid Löffler, em um dos trabalhos “mais impressionantes e enfáticos” de Tabori.²⁵⁰

²⁵⁰ Löffler, Sigrid. “Wien: Taboris ‘Kreis’”. In: *Theater heute*, 1988, 12, pp. 5-8. A jornalista informa sobre as novas montagens do grupo, sobre os planos do teatro e faz um balanço sobre o trabalho de Tabori como diretor artístico. Há um vídeo da montagem na biblioteca do Goethe-Institut São Paulo.

As últimas três montagens de Tabori com o *Círculo* foram com textos de Shakespeare. A idéia original era desenvolver um Ciclo-Shakespeare com as montagens de *Apixonados e Loucos*, *Otelo*, *Antônio e Cleópatra* e *Rei Lear*, mas, devido a cortes no orçamento, o programa foi modificado. A primeira montagem do ciclo, intitulada *Apixonados e Loucos*, consistiu em uma colagem com cenas de doze peças do bardo. Treze atores ensaiaram durante seis meses e criaram um *pot-pourri* sobre o tema do Amor. Tabori também atuou no espetáculo, interpretando os papéis de Shylock e de Romeu.

Na seqüência, Tabori fez uma adaptação do *Rei Lear*, intitulada *Sombras de Lear*, na qual apresenta o rei como um tirano político e sexual. O ator Detlef Jacobsen interpretou o rei preso a uma cadeira de rodas e a atriz Hildegard Schmahl sua sombra, seu alter ego. A crítica não aprovou essa versão psicodramática com acento freudiano. Como Tabori sempre considera o trabalho um *work in progress*, dois meses depois eles apresentaram uma outra versão da peça, na qual o tom psicanalítico e sexual desapareceu. A montagem foi pensada originalmente como uma continuação de *Stalin* e seria realizada com os mesmos atores. Entretanto, devido ao corte de verba, ela foi adiada e realizada depois com os atores do grupo.

O trabalho de despedida do *Círculo*, assim como aconteceu no *Teatro Laboratório*, foi sua segunda adaptação de *Hamlet*. Nessa versão, Tabori criou um Hamlet “frágil e andrógino”, interpretado pela atriz Ursula Höpfner e transpôs o “ser ou não ser” para o início do espetáculo, enquanto Hamlet contemplava o corpo do pai morto.

Como podemos notar pela cronologia dos espetáculos, a maioria deles foi montada no ano de 1988. De fato, Tabori considerou o primeiro ano de subvenção, 1987, como um

ano de experimentações e de reconhecimento da cidade e seus interesses. Portanto, nesse ano houve apenas um espetáculo montado por ele e um por Martin Fried. Em 1988, Tabori montou quatro espetáculos, além dos realizados pelo grupo sem sua direção. Com o corte da verba para o Ciclo-Shakespeare e também porque Tabori desejava um processo mais longo para *Apaixonados e Loucos*, em 1989 ele montou apenas dois espetáculos. Em 1990, já com o fim do grupo, Tabori monta dois espetáculos no Akademietheater (*Otelo e Homem branco e Cara vermelha*), antes de encerrar seu sonho das catacumbas com *Hamlet*.

Além dessas montagens dirigidas por Tabori, podemos citar as remontagens de *Alegrias de Sigmund* (essa montagem foi mencionada quando tratamos do período de Bremen) e de *Os Canibais*, dirigidas por integrantes do grupo, além de uma montagem com textos curtos de Beckett (*Catástrofe, Nacht und Träume, Que onde e Improviso de Ohio*). A direção dos textos beckettianos foi do americano Jack Garfein e fizeram parte do elenco os atores Detlef Jacobson, Klaus Fischer e Ursula Höpfner. O diretor conseguiu a autorização de seu amigo Beckett apenas duas semanas antes da estréia e, em carta endereçada a ele, que consta no programa do espetáculo, Beckett comenta que tinha negado uma série de pedidos para encenação de suas peças no período, mas, afirma, para Garfein não podia recusar, então apenas pedia ao amigo: “faça com isso o melhor que você puder”. Segundo Sigrid Löffler, tratava-se de “um refinado estudo de estilo”.²⁵¹

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 8. O trecho da carta de Beckett é citado pela jornalista.

Através de material jornalístico do período²⁵², soubemos de vários projetos do grupo, de cuja concretização, entretanto, não obtivemos notícias. Entre eles, estava prevista para a temporada de 1988 a montagem de *Antígona*, sob direção de Axel Wagner, com a atriz Isabel Karajan no papel principal; também seria montada uma peça do prêmio Nobel Joseph Brodsky, chamada *Marmor* e o texto de Bernard Marie Koltès, *Na solidão dos campos de algodão*, seria encenado por Stefan Stroux. Ainda nesse ano, estava prevista a encenação de dois textos políticos de autores americanos pelo diretor Martin Fried. Para comemoração dos noventa anos de nascimento de Brecht, sua filha Hanne Hiob organizaria uma noite, na qual os atores Angelica Domröse e Hilmar Thate apresentariam uma leitura dramática de seu texto *Brecht e as mulheres*.

Para nos aprofundarmos nos processos, optamos pelos percursos e recepções de dois espetáculos do grupo: *Stalin* e *Apaixonados e Loucos*. Trata-se de dois processos aparentemente bastante diferentes: *Stalin* é um texto para dois atores, no caso atores convidados que nunca haviam trabalhado com Tabori e cuja experiência profissional era fortemente influenciada pelo teatro de Brecht (ambos trabalharam no Berliner Ensemble sob direção de Helene Weigel). Em *Apaixonados e Loucos* atuaram doze atores, que já tinham bastante familiaridade com o processo adotado por Tabori. Outra diferença se refere à escolha dos textos: Enquanto *Stalin* é um texto contemporâneo que levanta questões sociais e políticas, se não experienciadas, pelo menos conhecidas de toda a sociedade, *Apaixonados e Loucos* é uma adaptação de doze textos de Shakespeare que

²⁵² Ver em Wagner, Renate. “Es war ein Jahr des Experimentierens” (Esse foi um ano de experimentações). In: *Nachrichten – Bregenz*, 23/24.04.1988 e em K. K. – “Lear und Stalin um Doppel”. In: *Die Presse*, 11.12.1987.

pretendeu tratar de uma questão universal e que, por isso, também aproxima o mestre bardo de nós, só que por uma via etérea: o amor.

4.1.1. *Stalin*

“Sem ele eu nunca teria me transformado em tal tipo de canibal (...) Tabori abriu, para mim, portas, de cuja existência eu nem sabia”.²⁵³ É assim que a atriz Angelica Domröse define sua experiência com Tabori durante o processo de *Stalin* em sua autobiografia.

O canibal a que se refere Domröse é o ditador Stalin descrito pelo chileno Gaston Salvatore²⁵⁴. A peça relata o último período da ditadura stalinista, quando se iniciou uma grande perseguição a intelectuais e judeus. Stalin chama para um interrogatório o famoso ator judeu Itsik Sager, diretor do Teatro de Arte de Moscou. Num primeiro momento, Stalin parece bastante amigável e discute com Sager questões sobre arte e, especificamente sobre o *Rei Lear*, que o ator estava interpretando quando foi levado. Lentamente a situação se transforma em um interrogatório. Na verdade, o ator foi denunciado por outro ator judeu como cúmplice em atividades subversivas e Stalin quer sua confissão. A peça passa, então, a focar a questão do anti-semitismo e se descobre que o interesse verdadeiro do ator, ao estar ali, é descobrir o paradeiro de seu filho, ator de teatro iídiche, que foi preso pelo regime. No final, Stalin confessa seus crimes, inclusive a execução do filho de Itsik.

²⁵³ Domröse, Angelica. *Ich fang mich selbst ein*. Gustav Lübbe Verlag, 2003, p. 324. Autobiografia da atriz, na qual ela dedica uma parte aos espetáculos realizados com Tabori.

O jornalista Dieter Roth, apesar de elogiar o texto de Salvatore, considera que o autor exige do espectador um grande conhecimento histórico e político da União Soviética stalinista para que se compreenda a história em toda sua complexidade. Em sua opinião, Tabori, com sua encenação, teria tentado resolver esses problemas de forma refinada.

Na verdade, ao convidar dois atores que tinham passado pela experiência de um regime totalitário, Tabori mais uma vez segue o caminho da aproximação entre arte e vida, porém não através da identificação mimética ator-personagem, mas pela sua própria experiência de vida. Ao elencar os principais motivos que a fizeram sair do Schiller-Theater, em Berlim, para aderir ao projeto do *Circulo*, a atriz Angelica Domröse afirma que seu interesse era poder colocar sua própria experiência sobre a perseguição política a artistas num regime totalitário.

Os dois atores fizeram carreira dentro do regime socialista alemão, atuaram no Berliner Ensemble sob direção de Helene Weigel; Domröse se destacou como atriz de cinema, inclusive no Ocidente com o filme *Die Legende von Paul und Paula*, sob direção de Heiner Carow. Eram pessoas que acreditavam no regime socialista. Porém, em 1976, ambos assinaram um protesto contra a extradição do cantor e compositor Wolfgang Biermann. A recusa da retirada de suas assinaturas do protesto ocasionou um isolamento dos dois artistas: seus nomes sumiram dos jornais e colegas passaram a evitá-los, até que decidiram abandonar o leste e iniciar carreira em Berlim ocidental. Quando trabalharam

²⁵⁴ Nascido em 1941 no Chile, filho de pai italiano e mãe espanhola, Salvatore estudou em Berlim e durante sua prisão em 1969, escreveu em alemão poesia, prosa e peças. Ver em Roth, Dieter. "Wie es ihm gefällt". In: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 04.06.1988.

com Tabori já atuavam no ocidente havia sete anos, construindo carreiras em teatro musical e com grandes nomes da direção, como Peter Zadek.²⁵⁵

“O Teatro não precisa fazer política, mas ser político”. Essa era a opinião do ator Hilmar Thate que, assim como seu personagem, o ator judeu Itsik Sager, também acreditava no regime socialista até ser perseguido por ele. Sobre sua desilusão com o sistema socialista, Thate comenta que o capitalismo seria exatamente como Marx o expôs, “mas a utopia do socialismo não se concretizou como Marx a descreveu”. Ele se expressa claramente a favor do estilo brechtiano, preferindo a simplicidade e o gesto claro, a separação entre a arte e o privado e a exposição do texto ao invés da identificação com ele: “Eu sou contra a identificação. Isso é fingimento. Teatro é um trabalho difícil. Um estado da mais alta produtividade”.²⁵⁶

Essa afirmação do ator pode parecer, num primeiro momento, totalmente contraditória ao pensamento de Tabori; entretanto, acreditamos que Tabori, ao querer que os atores buscassem a verdade, não estava pedindo identificação de seus sentimentos com os dos personagens, mas sim que encontrassem a verdade do jogo, que jogassem verdadeiramente com seu estado físico e emocional presente no momento em que atuavam e que trouxessem sua vivência pessoal para a cena.

Partindo dessa premissa, a primeira regra é dar total liberdade de criação ao ator, o que a atriz Domröse descreveu como “liberdade em cada aspecto, em relação ao texto, ao

²⁵⁵ Dados coletados em Fritsch, Sibylle. “Grenzgänger”. In: *Profil*, n. 08, 22.02.1988, pp. 79-82 e em Schirmer, Lothar et alli. *Theater in Berlin nach 1945*. Henschel, 2003, pp. 22-23. Desde 1992, Domröse é professora na Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch em Berlim; Thate faz parte, desde 1993, do elenco do Staatlichen Schauspielbühnen alemão.

²⁵⁶ Fritsch, In: *Profil*, n. 08, 22.02.1988, *op. cit.*, pp. 81-82. A jornalista acompanhou alguns ensaios e nessa matéria há também trechos de entrevistas feitas com os atores.

tema, aos meios, ao pensamento”.²⁵⁷ Para atingir esse alto grau de liberdade é necessário criar um ambiente no qual o ator se sinta totalmente à vontade. Sobre isso, a atriz afirma que, no início dos ensaios, se sentia muito insegura em relação ao personagem e tinha problemas com a fala e os objetos masculinos como a calça e a bota de soldado. Tabori teria resolvido esse problema quando assegurou que ela deveria atuar como mulher. Ela passou, então, a ensaiar com saia e sapatos femininos, que acabaram sendo incorporados à encenação.

Para os atores e para Tabori estava claro que não se poderia fazer essa peça com truques teatrais; por isso eles teriam investido numa encenação que mostrava ao espectador os procedimentos do jogo. Para Domröse, com essa atitude eles se aproximavam do pensamento de Brecht sobre a participação do espectador, ao deixar que ele visse como o “bolo é assado”.²⁵⁸

Eles queriam apenas o essencial para o cenário e alguns objetos se impuseram: o tapete vermelho, que para Domröse seria “um símbolo do poder e da reputação”,²⁵⁹ o trono de Stalin, o cobertor de pele, o telefone, a vodka, a mesa de conferência e as cadeiras que representavam os mortos pelo regime.

Faremos um breve relato da encenação para entendermos melhor como esses procedimentos foram realizados. O espetáculo começava com os atores se maquiando e se aquecendo física e vocalmente. Quando estavam prontos se abraçavam, Domröse sentava no trono e se cobria com o cobertor; Thate saía de cena. Ao entrar novamente, começava efetivamente o espetáculo: eles não eram mais os atores e sim os personagens.

²⁵⁷ Domröse, Angelica. “Monster, Macht, Kunst, Freiheit”. In: *Theater heute*, Jahrbuch, 1988, pp. 76-77. Nesse artigo, a atriz faz uma reflexão sobre o processo de trabalho do espetáculo *Stalin*.

²⁵⁸ *Ibid.*

A caracterização de Domröse para Stalin era apenas sugerida pelo bigode feito com lápis e pelo casaco do exército. Sob esse casaco ela usava um vestido de bolinhas bastante feminino e calçava sapatos de salto. A força de Stalin era dada pela postura física rígida e pelo timbre e melodia criados pela atriz para o personagem. Durante o espetáculo ela vestia a calça e as botas até, perto do final, colocar uma máscara enorme com a fisionomia de um Stalin cansado e velho.

Thate trajava o figurino de Lear, usava uma forte maquiagem de envelhecimento, barba postiça e uma pesada roupa de inverno russa. Durante o espetáculo, ao tirar o figurino do rei Lear, ele ia se transformando no ator russo e pai de um jovem que foi preso pelo regime stalinista.

No início, os dois personagens têm, aparentemente, uma relação amigável e a conversa gira em torno do personagem shakespeariano e sobre arte em geral. Quando o ator russo percebe que a porta está trancada e que não pode sair dali, inicia-se de fato um interrogatório. O espectador vai descobrindo aos poucos qual é o interesse de ambos. Stalin quer que Itsik confesse que é um traidor do regime e o ator quer que Stalin solte seu filho ou pelo menos diga onde ele está. No fim do espetáculo, Stalin confessa que ele está morto. Enquanto Itsik chora vendo os pertences do filho morto, Domröse sai de cena e volta sem a caracterização de Stalin, vestindo apenas o vestido de bolinhas e os sapatos de salto, senta ao lado de Itsik/Thate e o consola.²⁶⁰

Além de uma atriz fazer um papel masculino, o espetáculo continha vários elementos que quebravam com a ilusão. Já mencionamos o aquecimento inicial que mostrava os atores se transformando nos personagens, o que era, aliás, bastante recorrente

²⁵⁹ *Ibid.*

nas montagens de Tabori. Havia também uma inscrição na parede que dizia: “Dois homens velhos representam Lear porque um deles não consegue dormir”, além de um painel com fotos de pessoas mortas pelo regime e vários monitores nos quais passavam um filme histórico sobre Stalin, *Der Freund der Kinder* e cenas do filme *Adonis*, do diretor Bako Sadykovs, uma elegia sobre os animais que ficou durante muito tempo proibido na União Soviética, além de imagens da própria peça.

Na opinião do jornalista Michael Merschmeier²⁶¹, o espaço vazio do teatro do *Círculo*, as paredes nuas, com apenas papéis pregados seduziam a imaginação dos espectadores, comparando o espaço com o *Bouffes du Nord*, onde Peter Brook encenava seus espetáculos. Merschmeier elogiou a atuação feita com gestos calculados, que, em sua opinião, teria encontrado um meio termo entre mostrar e ser o personagem, considerando um estudo sobre um “novo teatro épico”, ressaltando certos procedimentos teatrais utilizados no espetáculo, como quando Stalin levantava as cadeiras, que simbolizavam as pessoas mortas pelo regime. Para ele, os atores conseguiam manter a tensão entre a comicidade rude do dia-a-dia e a cruel ação do Estado, criando com isso momentos comoventes, nos quais os personagens, apesar de estarem de lados opostos, se ajudavam em determinadas situações.

Merschmeier considera essa encenação de Tabori “um verdadeiro teatro iluminista”, porque ele não expunha presunçosamente um monstro, mas mostrava “como a banalidade e a monstruosidade do mal estão condicionadas uma à outra”. Ao apresentar como alguém se transforma num ser terrível, segundo ele, Tabori convidava o espectador a iniciar “uma viagem de descoberta pessoal peculiar através da história recente – peculiar

²⁶⁰ Há um vídeo com a gravação do espetáculo na biblioteca do Goethe-Institut São Paulo.

porque o particular é generalizado, porque o sofrimento individual revela as chagas do mundo”.²⁶² Para ele, Tabori mais uma vez percebeu a hora certa, já que esse espetáculo apareceu num momento em que o anti-semitismo estava muito forte na Áustria.²⁶³

Apesar do pouco tempo de trabalho conjunto com Tabori, Domröse afirma que as duas montagens que fez com ele, em Viena, (*Stalin e Mulheres-Guerra-Comédia*) foram os trabalhos mais importantes e emancipadores para ela desde que saiu da República Democrática Alemã, acrescentando: “As portas continuaram sempre abertas. Eu sinto a corrente de ar até hoje. Eu me tornei mais corajosa desde então”.²⁶⁴

4.1.2. *Apaixonados e Loucos*

Para Tabori, nenhum outro autor fez uma exposição tão variada das paixões humanas como Shakespeare. Por isso, ele pretendia fazer um ciclo com as peças do bardo e, como forma de aprendizado, resolveu iniciar os estudos com uma colagem, pois, assim, ao invés de apenas um texto, os atores teriam a oportunidade de trabalhar com várias peças, a partir desse tema tão recorrente em Shakespeare: o amor, o Eros, entendido, aqui, no sentido psicanalítico como o conjunto das pulsões de vida.

Outro motivo que levou Tabori a optar por uma colagem foi que, desse modo, todo ator teria a oportunidade de desenvolver grandes papéis, o que não seria possível

²⁶¹ Merschmeier, Michael. “Götzendämmerung”. In: *Theater heute*, 4, 1988, pp. 22-26.

²⁶² *Op. cit.*, pp. 26 e 24 respectivamente.

²⁶³ Em 1986, Kurt Waldheim foi eleito com 53,9% dos votos ao cargo de presidente da Áustria e a bancada do partido FPÖ foi duplicada durante as eleições federais. A partir de então, se iniciou um grande debate político sobre o papel da Áustria durante a Segunda Guerra, já que seu presidente era acusado de ser um nacional-socialista e de ter participado de ações na guerra do Balcãs. Essa situação foi retratada na peça de Thomas Bernhard, *Heldenplatz (Lugar de heróis)*, que estreou em novembro de 1988, em Viena. Ver em Feinberg, *George Tabori, op. cit.*, p. 142 (nota).

com um único texto, visto que as peças shakespearianas sempre centralizam em apenas alguns personagens. A opção pela colagem também tem relação com o tema escolhido, pois assim eles teriam a oportunidade de estabelecer relações transversais entre as peças e personagens do bardo, a partir do relacionamento homem/mulher.

“O teatro é um ato de amor”. Essa afirmação de Laurence Olivier parece ter norteado as reflexões sobre essa montagem. Em artigo dedicado ao ator, Tabori afirma que tanto Olivier como Shakespeare foram grandes artistas porque eram grandes apaixonados, já que, em sua opinião, só a paixão é capaz de livrar o homem da paralisia provocada pelo medo e fazê-lo agir.²⁶⁵

Durante os dois anos em que o grupo se dedicou ao estudo de Shakespeare, Tabori teria descoberto que Shakespeare era “o maior especialista em amor”. Isso porque, para ele “ler ou vivenciar Shakespeare no palco é o início de um romance de amor, uma viagem ao interior do poeta, assim como para dentro de nós mesmos; com todas as alegrias e horrores que a auto-experiência significa; uma expedição através dos mais sombrios pântanos e da mata mais fechada em direção à luz; e a luz do fim do túnel poderia muito bem ser a luz de um trem que vem em nossa direção”.²⁶⁶

Para realizar essa viagem ao interior do poeta, eles tentaram estabelecer relações com a vida pessoal de Shakespeare, assim como Tabori já havia feito com Beckett. Sobre a questão do amor, ele traz alguns elementos da biografia de Shakespeare, afirmando que ele, nesse assunto, teria sido um grande especialista assim como uma grande vítima.

²⁶⁴ Domröse em *Ich fang mich selbst ein*, *op. cit.*, p. 328.

²⁶⁵ Tabori em “Betrachtungen über das Feigenblatt”. In: *Betrachtungen...*, *op. cit.*, pp. 99-111. Nesse artigo, dedicado a Laurence Olivier, que deu nome ao livro, Tabori fala também sobre Shakespeare e o trabalho do *Círculo*.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 103 e 106 respectivamente.

Como Tabori já mencionou em outras ocasiões, Shakespeare sempre apresenta um segredo que, contudo, não esclarece. Na busca pelo subtexto e por paralelos tanto com a própria vida do autor quanto também com as experiências pessoais, o grupo não tentou solucionar, esclarecer esses segredos, mas se aproximar deles, “tropeçando, invertendo e fazendo novas descobertas”.²⁶⁷

O objetivo de Tabori não era simplesmente criar uma colagem ou fazer um *pot-pourri* com os textos do bardo, mas criar uma fragmentação condensando as peças uma a uma, criando uma desconstrução que chegasse no “obscuro coração do poeta”. Com esse recorte, Tabori acredita que os atores tiveram a chance de descobrir e intensificar elementos que se encontram na obra de Shakespeare, mas que muitas vezes passam despercebidos. Ao utilizar esse procedimento, Tabori considera que acabaram criando um outro tipo de estranhamento: “através de nossa forma de estranhamento sem distanciamento nós pudemos ver as cenas sob nova luz”.²⁶⁸

Acreditamos que esse estranhamento ao qual se refere Tabori seja resultado dessa sua busca constante em criar relações com o momento presente, evitando uma estética por ele denominada “museológica”, que estaria preocupada em apenas reproduzir uma época e não em descobrir o que aquela obra tem a nos dizer hoje. Ao desenvolver um processo fragmentado fundamentado em improvisações e numa total liberdade para criar novas associações, ele buscava encontrar a essência erótica que cada uma dessas peças continha.

Para ajudá-lo a refletir sobre isso, Tabori novamente relaciona seu trabalho com os dos artistas plásticos contemporâneos, afirmando que “a fragmentação da totalidade parece ser bastante atual assim como o caráter de esboços das artes plásticas e da

²⁶⁷ Ver em Voss, Ursula, *op. cit.*, p. 247.

música”. Ele cita, mais uma vez, o artista plástico Joseph Beuys, que, assim como tantos outros artistas e como eles do *Círculo*, buscavam o essencial nos detalhes minimalistas, pois o “neoclassicismo nostálgico” não fazia parte do *Círculo*.²⁶⁹

Como exemplo, Tabori comenta as aproximações que fizeram entre as filhas de Lear e as bruxas em *Macbeth*; a pequena diferença entre sedução e violação demonstrada pelos personagens Gloster, Ângelo ou Petruccio; os grandes duelos entre Antônio e Cleópatra, entre Joana e Talbot, entre Pórcia e Shylock vistos de vários ângulos. Além disso, os personagens de uma determinada peça ganhavam outros contornos ao serem confrontados com os personagens ou situações de outra peça.

Além de ter proporcionado essa liberdade na criação das cenas, Ursula Voss acredita que a colagem tem a vantagem de ser uma obra aberta para o espectador, pois os cortes e ligações entre as cenas movem o pensamento, abrindo para o espectador a possibilidade de ele também criar novas associações e comparações. Como Tabori parte do pressuposto de que toda arte é um diálogo, o espectador deve ter uma atitude criativa em relação à obra. Para se estabelecer esse diálogo, em sua opinião, é preciso haver uma

²⁶⁸ *Op. cit.*, p. 248.

²⁶⁹ Tabori. “Verliebte und Verrückte”. In: *Betrachtungen...*, *op. cit.*, p. 89. Nesse artigo, Tabori faz uma retrospectiva do trabalho do *Círculo* e o que ele representou. Tabori havia relacionado seu trabalho com o do artista plástico Joseph Beuys durante o processo de *Os Artistas da Fome*, quando se investigou os limites entre arte e realidade; aqui faz referência a ele devido a essa busca pela essência das obras. Beuys, artista plástico alemão, ficou internacionalmente conhecido pela sua ação – ele chamava suas intervenções de *Aktionen* (Ações) e não *Performance* – *I like America and America likes me*, realizada na Galeria René Block de Nova Iorque, entre os dias 21 e 25 de maio de 1974. Segundo Borer, Beuys adotava em seu trabalho o princípio de “conferência permanente”, o que significava que ele participava de suas exposições de artes plásticas, numa atitude de “pedagogia criativa”, pois ele falava sobre as obras enquanto as pessoas as observavam. Ele tinha essa atitude porque, assim como Tabori, Beuys não via a obra de arte como um produto acabado, mas sim como “um ato público, no presente e, portanto, essencialmente inacabado”.(p.14) Seu objetivo, ao utilizar materiais voláteis, instáveis e ao criar ações, era apresentar o caráter transitório e incompleto da arte, pois assim como a vida, “tudo está em estado de mudança”. (Entrevista com Bernard Lamarche-Vadel. *Canal*. n. 58-59, inverno 1984-1985, p. 8). Dados coletados em Borer, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

aproximação, e não ouvir o famoso “ser ou não ser” e apenas se maravilhar com ele, sem fazer nenhuma relação com o momento presente e consigo mesmo.²⁷⁰

O processo de *Apaixonados e Loucos* durou seis meses, apesar de Tabori desejar um ano de pesquisa, já que sempre se abriam novas possibilidades. Eles começaram o trabalho sobre o texto no outono (setembro de 1988), com o primeiro ciclo de ensaios se iniciando em outubro. O espetáculo estreou em 14.03.1989 e contou com cenas de doze peças de Shakespeare²⁷¹.

Não nos deteremos muito sobre o processo já que ele parece ter seguido um caminho muito semelhante aos trabalhos anteriores já descritos: exercícios de sensibilização e muita improvisação a partir do tema proposto, o que seria, na opinião do ator Jacobsen – que trabalhou por dezessete anos com Tabori – um treinamento que visava a progressiva identificação com o papel. A grande vantagem desse processo, segundo o ator, seria que cada ator construiria seu personagem individualmente e depois isso era inserido numa concepção que estava sempre em movimento.²⁷²

Através de um exemplo de ensaio, fica claro o que significava essa concepção em constante transformação: antes de todo início de ensaio Tabori fazia um comentário que, em suas palavras, seria apenas “uma pequena mudança”, mas, segundo Jacobsen, essa pequena mudança era freqüentemente um olhar completamente novo sobre a peça. Se

²⁷⁰ Ver em Ursula Voss, *op. cit.*, pp. 248, 250-251, respectivamente.

²⁷¹ O espetáculo iniciava com o prólogo da peça *Sonho de uma noite de Verão*, depois vinha na seqüência cenas de *Assim é se lhe parece*, *Como gostais*, *Medida por medida*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Troilus e Cressida*, *A Megera domada*, *Ricardo III*, *Antônio e Cleópatra*, *O Mercador de Veneza* e *Romeu e Julieta*. Cenas de *Otelo* e *Henrique V* eram eventualmente incorporadas à colagem. Dados coletados em Feinberg, *Embodied Memory*, *op. cit.*, p. 302, nota 17.

²⁷² Ver em Jacobsen, Detlef. “‘Hab Spass’ – eine seiner wichtigsten Anweisungen” (‘Divirta-se’ – uma de suas mais importantes indicações). In: *Saarbrücker Zeitung*, n. 237, 10/11. 10. 1992. Nesse texto, escrito em comemoração à premiação de Tabori com o *Georg-Büchner-Preis*, Jacobsen relata sua experiência de dezessete anos de trabalho conjunto com Tabori.

algun ator o questionava sobre o que ele teria dito antes, Tabori retrucava: “Quando? – Ontem! – Ah, sim, ontem; isso faz muito tempo”.²⁷³ Porém, essas modificações de percurso nunca eram impostas, Tabori promovia grandes discussões para que tudo ficasse esclarecido, para que possíveis tensões que surgissem durante o processo se transformassem em algo produtivo.

Outra grande característica do processo, apontada por Jacobsen, seria que Tabori exercitava nos atores a capacidade de estar sempre pronto para o imprevisto. Entre esses desafios que ele impunha ao atores, Jacobsen comenta a inclusão de situações novas que obrigavam os atores a improvisar em cena para resolver um problema. Ele cita uma apresentação na qual os atores encontraram Tabori, vestido de mendigo, escondido dentro de um baú em cena. Ao se depararem com aquela nova situação, eles precisaram num átimo de segundo integrá-lo à cena: “Isso resultou numa nova tensão que foi transferida para o público, que não sabia o que estava acontecendo. Assim ele treina nossa capacidade para lidar com o imprevisto – ou seja: realmente improvisar”.²⁷⁴

Tabori considera que o processo iniciado com esse espetáculo refletiu exatamente o que ele buscava ao constituir *O Círculo*, ou seja, a partir dessa montagem eles criaram uma atmosfera de caos criativo que teria durado dois anos (por todo o Ciclo-Shakespeare), desenvolvendo espetáculos que eram processos contínuos e não produtos prontos: [...] Nós, no ‘*Círculo*’, queríamos fazer propostas e oferecer tentativas (a ética brechtiana), antes de tudo testá-las, depois colocá-las em questão e novamente testar, mas não apenas

²⁷³ *Ibid.* Citado por Jacobsen.

²⁷⁴ *Ibid.*

durante o período de ensaio. Cada apresentação é um experimento e quem nega isso será mais cedo ou mais tarde um morto vivo”.²⁷⁵

Gostaríamos de ressaltar que Tabori sempre cita Brecht, ou para corroborar com suas idéias, como é o caso acima, ou para questionar a visão que se tem sobre o pensamento brechtiano. Tabori mencionou, sobre *Apixonados e Loucos*, que eles teriam conseguido criar um novo tipo de estranhamento sem distanciamento. Esse estranhamento não seria distanciado porque Tabori busca uma empatia, tanto no processo com os atores, como, depois, no contato com o público.

Para Tabori existem apenas dois caminhos para se aproximar de uma obra de arte: o primeiro seria se distanciar e estetizar, não estabelecendo nenhuma relação com a obra de arte. Ele considera esse tipo de distanciamento patológico, apenas uma desculpa para não entrar em contato com a essência contida na obra e para não fazer relações com a realidade que nos cerca. O outro caminho, o qual ele busca trilhar, seria se aproximar o máximo possível, fazendo uma viagem até o coração do poeta e, com isso, também para dentro de si mesmo. Portanto, o teatro de Tabori, ao ser fundamentado nas relações humanas e no próprio pulsar dos acontecimentos é também um teatro político e dialético.

Partindo da frase de Olivier de que “o teatro é um ato de amor”, Tabori considera “essa forma de amor um respeito com o outro, uma tarefa consciente para, em primeiro lugar, perceber as necessidades do outro; porém, para atender as necessidades do outro, é necessário satisfazer, antes de tudo, através dessa função, os próprios sonhos”.²⁷⁶ Acreditamos que, na busca da realização desses sonhos, Tabori escolheu Shakespeare e o amor como tema para esse espetáculo como forma de aprofundar-se tanto no próprio tema

²⁷⁵ Tabori em *Betrachtungen...*, op. cit., p. 86.

como também para que cada participante fizesse uma viagem para dentro de si mesmo, ou, como ele mesmo disse, uma tentativa de “romper, com todo o risco, com o mar gelado em nós mesmos. Isso é raro no teatro e, também, tais experiências, freqüentemente, não são permitidas”.²⁷⁷

Tabori creditava o corte de verba para *O Circulo* ao desconhecimento por parte da Secretária de Cultura da cidade de Viena do que realmente significava um experimento teatral. Ele também critica a falta de abertura das leis de subvenção para reavaliar o percurso dos projetos.²⁷⁸

Porém, acreditamos que não foram apenas problemas com a Secretária de Cultura que determinaram a decisão de Tabori de encerrar o projeto, mas também problemas de relacionamento dentro do próprio grupo. Ele comenta que muitos atores que foram convidados a participar do projeto se colocaram na posição de apenas “convidados” e não de “trabalhadores convidados”, esquecendo, assim, que fazer “teatro é um processo de aprendizado, não o caminho mais rápido para o banco”.²⁷⁹

Devido a todos esses problemas, afirma, nunca em sua vida teria ficado tão doente e se sentido tão culpado, demonstrando, assim, sua falta de preparo ou aptidão para resolver questões administrativas e para, segundo ele, “dizer não”. De forma irônica Tabori aponta seus principais erros que teriam gerado esse fim prematuro: “O primeiro foi

²⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 85-86.

²⁷⁷ Ursula Voss, *op. cit.*, p. 251.

²⁷⁸ Ver em Loibl, Elisabeth. “Utopisches Illyrien und Pandömonium der Liebe”. In: *Der Standard*, 13.03.1989.

ir para Viena com a utopia de ter um laboratório e não uma máquina de produção. O segundo erro foi não abandonar [o primeiro]. (...) O meu terceiro erro foi acreditar que esse trabalho ainda é atual”.²⁸⁰

Numa carta de despedida escrita para o grupo, que mais tarde foi publicada, Tabori tenta se consolar com o fim do *Círculo* ao afirmar que “no teatro nós nos separamos toda noite e nos encontramos, mais cedo ou mais tarde, novamente; nós somos especialistas em separação”. Também acredita que como “um círculo não tem fim”, cada um deles levaria o círculo dentro de si para onde quer que fosse. Ele não dá explicações para o fim do projeto, apenas afirma que a “quadratura do círculo é uma utopia geométrica”. Sua hipótese é que os vencedores do século XX, ou seja, a burguesia conformista, não se interessa por arte. Portanto, tudo deve virar mercadoria e ser facilmente digerível. Mas a arte, em sua opinião, por “não ser digerível, permanece engasgada na garganta, até, por assim dizer, ser vomitada”. Por fim, ao tentar fazer uma pequena avaliação do período e considerar a verdade geralmente subjetiva, afirma que nesses quatro anos vienenses ele teria aprendido, graças aos atores, “mais sobre teatro e sobre mim mesmo do que em qualquer outro lugar”.²⁸¹

Ao romper o contrato com o teatro, Tabori e a atriz Ursula Höpfner foram para o Burgtheater, onde Tabori montou seu texto *Der Babylon-Blues*. Sobre essa mudança radical de espaço, que também significava abandonar sua proposta de um teatro

²⁷⁹ Tabori em *Betrachtungen...*, *op. cit.*, pp. 89-90.

²⁸⁰ Tabori faz essas afirmações para a jornalista Sibylle Fritsch. “Keine Zeit zu Trauern”. In: *Profil*, 23.07.1990. *Apub*: Feinberg, *George Tabori, op. cit.*, p. 149.

²⁸¹ Tabori. “Trennungsträume”. In: *Betrachtungen...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

experimental com um pequeno grupo e ir para um grande teatro tradicional, Tabori desabafou na época: “Eu no Burgtheater! Eu traí a catacumba! Eu traí a mim mesmo!”²⁸²

Essa traição se devia ao fato de ele ter abandonado seu sonho de um teatro experimental ao sair de uma pequena sala alternativa (catacumba) e ir para um teatro do século XVIII, construído pelo império austro-húngaro, contando com mais de mil lugares e, portanto, um representante do que Tabori sempre chamou pejorativamente de catedral, além de ser o teatro que durante muito tempo não quis convidá-lo por considerá-lo alternativo demais. Em sua carta de despedida aos atores, ele explicita de forma metafórica sua vergonha em ter abandonado seus sonhos e preferir trabalhar dentro das possibilidades que o sistema lhe oferecia.

²⁸² Tabori fez esse desabafo quando levou Arthur Miller, de passagem por Viena, ao Burgtheater para assistir *Der Babylon Blues*. Citado por Ursula Voss em seu texto “Katakombe und Katastrophe. Das Theater Der Kreis in Wien”. Ver em *Du-Die Zeitschrift der Kultur*, *op. cit.*, p. 57.

4.2. O Burgtheater

Claus Peymann foi diretor artístico do Burgtheater entre 1986 e 1999²⁸³. Durante esse período o teatro se destacou por encenar peças de autores contemporâneos como Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Peter Turrini e George Tabori.

Em seu primeiro ano na direção do Burgtheater, Peymann convidou Tabori para encenar um texto de sua autoria, *Minha Luta (Mein Kampf)*, que ele tinha escrito havia alguns anos em forma narrativa. Tem início um grande trabalho conjunto que dura até hoje: em 1999, Peymann assumiu a direção artística do Berliner Ensemble e, assim como vários atores do Burgtheater, levou também Tabori e Ursula Höpfner para o antigo teatro de Bertolt Brecht, que foi reaberto, depois de uma reforma, com uma montagem do próprio Tabori sobre Brecht.

Tabori montou em 1987, na sala do Akademietheater, *Minha Luta*, cuja montagem foi aclamada como a melhor do ano e ovacionada no ano seguinte, durante sua apresentação no *Berliner Theatertreffen*²⁸⁴. Depois de três anos de interrupção, quando

²⁸³ O Burgtheater de Viena compreende três prédios: o teatro principal, o Burgtheater propriamente dito, e mais dois espaços, sendo todos administrados por um mesmo diretor artístico. O teatro principal é uma construção do século XVIII encomendada pela imperatriz Maria Theresia e reconstruído sob sua forma atual em 1888. Conta com mais de mil lugares e é considerado o grande ícone do teatro austríaco. O teatro leva o nome de Burgtheater desde 1919, mas ainda tem gravado em seu frontispício seu antigo nome: K.K. Hofburgtheater. A construção foi bastante destruída durante a Segunda Grande Guerra e, em 1955, o teatro foi reaberto com sua fachada antiga, mas totalmente modernizado tecnicamente. Em 1922, o Akademietheater foi incorporado ao Burgtheater como segunda sala. A construção data do início do século XX e conta com 500 lugares. A terceira sala é chamada de Kasino am Schwarzenbergplatz. Sua construção, em estilo do renascimento italiano, data de meados do século XIX. Foi construído originalmente como palácio para o irmão do imperador Franz Joseph. Na virada do século o palácio sofreu grande reforma e foi transformado em cassino. O Burgtheater utiliza o cassino para apresentação e ensaio, contando com 200 lugares. Há ainda no Burgtheater uma ante-sala que é utilizada como um palco-estúdio (Studiobühne). Contêm 60 lugares e é utilizada para projetos incomuns. Informações retiradas do *site* do teatro. Ver em www.burgtheater.at.

²⁸⁴ O *Berliner Theatertreffen* não se trata de um festival, mas de um encontro dos melhores espetáculos do ano anterior, que são escolhidos por um júri composto por críticos e atuantes do teatro (Theatermacher). Além das apresentações, o encontro também promove debates sobre assuntos ligados ao teatro. Em 1988,

Tabori se dedicou ao seu sonho das catacumbas com o teatro *O Círculo*, ele voltou definitivamente para o Burgtheater onde permaneceu por toda a década de noventa. Nesse período, que vai de 1987 até 1999, Tabori montou no Burgtheater catorze espetáculos, sendo dez textos de sua autoria: a grande maioria dessas encenações – dez no total - foi realizada no Akademietheater, duas no Kasino, uma na sala do parlamento da cidade e apenas uma na sala principal, o Burgtheater propriamente dito.

Apesar de Tabori ter abandonado o sonho de um grupo de teatro experimental, durante esse período no Burgtheater ele irá montar espetáculos centrados em poucos atores e a partir de seus próprios textos. Com isso, apesar do pouco tempo para os ensaios e de nem sempre ter uma continuação dos ensaios depois da estréia, Tabori intensifica um processo de trabalho que já realizava mesmo quando montava textos de outros autores: construir uma dramaturgia a partir das improvisações dos atores. Geralmente Tabori escreve a primeira versão de seus textos em prosa, depois uma versão dramática, que o ator Gert Voss considera apenas um esboço, pois Tabori irá reescrever o texto a partir das improvisações dos atores durante os ensaios.

Desse período iremos comentar o processo de apenas três espetáculos: *Minha Luta*, *Otelo* e *Goldberg-Variações*. A escolha desses espetáculos se deve a dois motivos principais: primeiro, esses espetáculos foram centrados sobre um mesmo grupo de atores, com apenas algumas variações. Depois, eles são considerados pela crítica especializada as

foi instituído o *Berliner Theaterpreis*, prêmio concedido para uma pessoa de destaque no meio teatral e Tabori foi o primeiro a receber essa homenagem. O primeiro espetáculo de Tabori a participar do *Berliner Theaterreffen* foi *Esperando Godot* em 1984. Depois de *Minha Luta* mais quatro espetáculos de Tabori foram apresentados no *Berliner Theaterreffen*: *Otelo* em 1990, *Goldberg-Variações* em 1992, *Réquiem für einen Spion* em 1994 e *Fim de Jogo* em 1998.

produções mais significativas de Tabori nesse período, tanto pela dramaturgia, como pela encenação e interpretação dos atores.

Outra questão que também poderíamos eleger como elemento unificador dessas montagens é o fato de Tabori focar a tensão dramática sempre em dois personagens masculinos que estão em oposição, criando, assim, grandes momentos de conflito e de questionamento da própria relação vivida pelos personagens: entre vítima e culpado em *Minha Luta*, dominador e dominado em *Otelo* e senhor e servo em *Goldberg-Variações*.

Naturalmente as relações estabelecidas são muito mais complexas, existindo, inclusive, muitos estudos que tratam exclusivamente da dramaturgia de George Tabori. Entretanto, como nosso foco de pesquisa é o trabalho de Tabori com o ator, iremos destacar a dramaturgia na medida em que ela está diretamente ligada com a criação do ator. No caso de Tabori essa ligação é muito forte, uma vez que ele mesmo afirma que aprendeu muito mais sobre dramaturgia durante os ensaios do que em livros e peças de outros autores, contrariando, ou melhor, complementando sua afirmação dos anos cinqüenta, quando disse que devia esse aprendizado a Shakespeare e Brecht.

Tabori considera que existem dois caminhos para se escrever uma peça: um é escrever sozinho, em casa, e só assistir ao espetáculo na estréia. Outro é acompanhar o processo, se preocupar com tudo, responder a todas as perguntas e, segundo ele, estar pronto para reconhecer que existe uma grande diferença entre o texto e a sua concretização. Há autores como Bernhard e Beckett, cujos textos não se pode alterar nem uma vírgula; outros, como Molière e Shakespeare, que modificavam seus textos constantemente. Tabori afirma ser esse último modelo o seu caminho. Com *Minha Luta*,

por exemplo, muito do que ele escreveu surgiu do processo de ensaio, apesar de já existir o texto em prosa.

Apesar de ser difícil saber até onde se pode ir sem perder a integridade do texto, Tabori afirma que nunca protege seu texto. A dificuldade estaria em saber o que realmente não funciona e o que poder ser apenas um bloqueio do próprio ator ao texto. Ele considera o processo de *Minha Luta* um pouco parecido com a *Commedia Dell'arte*, não em relação aos *lazzi*, mas no sentido de que se tem apenas uma estrutura – um enredo, um tema – dentro da qual há muita liberdade para a criação do ator.²⁸⁵

Como afirma o ator Gert Voss, esse tipo de dramaturgia colaborativa também foi realizada em suas montagens posteriores: “como autor, Tabori se comporta com total falta de vaidade. [...] Suas peças são propostas e se transformarão no decorrer do trabalho nas peças verdadeiras”.²⁸⁶

4.2.1. *Minha Luta*

A peça *Minha Luta*, como seu nome já indica, narra a história do autor desse famoso e proibido texto: Adolf Hitler. Tabori mistura, mais uma vez, realidade e ficção para contar a história do jovem Hitler, aspirante a artista, e de seu encontro com seu *alter ego*, o judeu Herzl Schlomo (Schlomo é o segundo nome de Freud). Tabori considera o

²⁸⁵ Ver em Palm, Reinhard e Voss, Ursula. “Vom Romanautor zum Theatermann – über Texttreue und Improvisationen”. Trata-se de um texto datilografado com data de 12.04.1987 contendo 17 páginas; ele se encontra no Arquivo da Akademie der Künste, em Berlim. Parte dessa entrevista foi publicada em *Spielmacher* com o título de “...so viele Ichs, so viele Figuren...”. Utilizamos o texto datilografado por ser mais completo. Reinhard Palm foi o dramaturgista de *Minha Luta* e Ursula Voss, como já comentamos, trabalhou como dramaturgista em mais de dez espetáculos de Tabori, a partir de *Pela primeira vez*.

²⁸⁶ Gert Voss faz essas afirmações em sua biografia. Ver em Dermutz, Klaus. *Die Verwandlungen des Gert Voss*, Wien, 2001, p. 198. *Apub*: Feinberg, *George Tabori, op. cit.*, p. 157.

relacionamento desenvolvido entre os personagens Hitler e Schlomo uma relação clássica na dramaturgia, como a polaridade existente entre Fausto e Mefisto, entre Otelo e Iago ou entre Antônio e Shylock.

Com esse texto, ele tentou quebrar essa polaridade existente entre inimigos e também os preconceitos sobre o nazismo e o anti-semitismo. Para tanto, ele mistura personagens reais com fictícios, situações banais com trágicas, sempre de forma cômica, porque considera o humor uma forma de trabalhar com a desesperança através de uma extrema autocrítica. Para ele, no centro de toda anedota há uma catástrofe, mas como o humor nos distancia do acontecimento real, ele funcionaria como uma “bóia de resgate”, uma vez que, através do humor, conseguimos tratar de coisas horríveis, sempre com um olhar crítico. Portanto, considera essa peça uma “farsa teológica”, pois trataria de forma cômica um dos principais temas bíblicos, em sua opinião: a reconciliação entre inimigos.²⁸⁷

Durante o processo de montagem, diretor e atores evitaram criar o mito Hitler, como geralmente se faz no cinema; isso porque, em sua opinião, quando se cria um mito, é fácil se eximir da responsabilidade: “Nós só podemos dominar um Hitler quando se reconhece em si mesmo essas coisas”. Voltando ao tema da reconciliação com o passado, como ele já havia feito com seu texto *Jubileu*, Tabori considera que só se consegue dominar o passado quando se “aceita que nós também temos isso em nós mesmos”. Portanto, Tabori e elenco não queriam mostrar o Hitler monumental, o Hitler mitologizado, mas o humano, com todos seus defeitos e fraquezas.²⁸⁸

²⁸⁷ Ver em Palm e Voss, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 16.

Os personagens principais foram interpretados pelos atores Günter Einbrodt no papel do jovem Hitler e Ignaz Kirchner no papel do livreiro Schlomo. Einbrodt trabalhava com Tabori desde o *Teatro Laboratório* de Bremen. No período de *Minha Luta*, quando ele estava engajado como ator do Burgtheater, Einbrodt já havia participado de onze espetáculos com Tabori e, depois, atuou em várias montagens suas no Burgtheater. O ator Kirchner já tinha realizado dois espetáculos com Tabori nos dois anos anteriores: *As Troianas* e *Barca dos Mortos*, ambas em Munique. Depois de *Minha Luta*, em conjunto com o ator Gert Voss, Kirchner trabalhou em mais três espetáculos sob direção de Tabori no Burgtheater (*Otelo*, *Goldberg-Variações* e *Fim de jogo*).

Sobre o processo de trabalho com Tabori, Kirchner destaca a grande liberdade que ele dava aos atores para experimentarem praticamente de tudo. Ao falar sobre sua forma de compor o personagem, Kirchner afirma que utiliza muito material associativo sobre o período da peça como histórias, filmes ou imagens. Depois, ele procura uma interpretação física para o personagem.²⁸⁹

Os críticos consideraram esse espetáculo uma das grandes montagens do período. Isso se devia, principalmente, a dois fatores: o próprio texto e a interpretação dos atores. O primeiro tinha relação com o próprio tema da peça, pois Viena seria, na opinião dos críticos, o lugar certo para uma montagem sobre o anti-semitismo de Hitler, uma vez que, como já salientamos quando tratamos do espetáculo *Stalin*, o partido nazista estava ganhando muita força na Áustria no período. Consideravam Tabori, por causa de seu histórico pessoal e da forma como escreve seus textos, o autor ideal para tratar de tema

²⁸⁹ Ver em Becker, Peter von. "Das Schauspieler des Jahres: Gert Voss und Ignaz Kirchner", In: *Das*

tão controverso. Sobre esse aspecto, o crítico Michael Merschmeier comenta que “Tabori não seria Tabori se não resultasse do passeio pelo reino da alusão, ao lado de uma prazerosa aula de esclarecimento sobre o amor culpado-vítima, não somente isso: uma visita involuntária ao abismo”.²⁹⁰

Sobre a interpretação dos atores, Merschmeier compara o personagem de Schlomo, construído por Ignaz Kirchner, com “o cavalheiro da triste figura” de Cervantes, um “acrobata verbal”, que, com seu nariz postiço seria, ao mesmo tempo, trágico e cômico. Para ele, Günther Einbrodt, em sua construção de Hitler, ao mesmo tempo em que evitou clichês como o *Grande Ditador* de Chaplin, criou uma interpretação que caminhava ao lado do clichê, como numa citação consciente. O jornalista considera seu Hitler um desdobramento entre um pequeno burguês fracassado com o corpo e a mente de um inibido garoto do campo: “Nesse distanciamento temporal da figura histórica, cujo nome ele traz e que nós acreditamos conhecer, a farsa se transforma numa parábola”.²⁹¹

Tabori, além de autor e diretor, acabou assumindo a função de ator no espetáculo. O ator Hugo Lindiger, que fazia o cozinheiro judeu Lobkowitz, teve que ser substituído por Tabori na estréia devido a problemas de saúde. Uma situação que seria apenas passageira acabou sendo permanente, uma vez que o ator faleceu alguns meses depois, quando Tabori assumiu definitivamente o personagem.

Jahrbuch der Zeitschrift, 1992, pp. 41-42. Becker entrevista os dois atores sobre seus trabalhos em conjunto, destacando as montagens com os diretores Peter Zadek, Peter Stein, Claus Peymann e George Tabori.

²⁹⁰ Merschmeier, Michael. “Schauplatz Wien–Wien nach der Wende”. In: *Theater heute*, 7, 1987, p. 12.

²⁹¹ *Ibid.*

Como Tabori parte da premissa de que no palco não existe ação, mas apenas reação, Kirchner afirma que era maravilhoso dividir o palco com ele, pois Tabori seria um “previsível imprevisível”, atuando de forma espontânea e fazendo apenas o que lhe dava prazer.²⁹² O crítico Merschmeier considera que ninguém poderia fazer esse personagem como Tabori, que tinha construído o cozinheiro Lobkowitz como uma parábola de Deus, isso porque Tabori teria “seu pequeno teatro do mundo na cabeça”. Para ele, Tabori, apesar de seu amadorismo como ator, ao emprestar “a Lobkowitz seu timbre triste, seu profundo *timing* com uma mistura de acento húngaro e inglês, sua melancolia melodiosa e humana, ao mesmo tempo e despreocupadamente foi além do privado”.²⁹³

Na construção desse texto, Tabori seguiu um caminho similar já comentado sobre suas outras montagens, mesmo quando não se trata de um texto seu: a partir do tema principal ele vai misturando elementos da literatura e da história, criando uma colagem, cuja função é intensificar os questionamentos levantados pelo tema central da peça. No caso de *Minha Luta*, Tabori partiu de uma situação real, qual seja, a ida de Hitler, na juventude, para Viena com a intenção de entrar para a Escola de Belas Artes e se tornar um grande artista plástico. No meio desse percurso, ele conhece alguns personagens fictícios, entre eles o judeu Schlomo, com que dividirá um quarto num abrigo para homens. Desse relacionamento sado-masoquista, salpicado com grande dose de humor, o artista inexperiente e fracassado teria, com a ajuda de seu amigo Schlomo, se transformado no Hitler que a história conhece.

Os críticos consideram que Tabori criou com *Minha Luta* um tipo de “*patchwork* pós-moderno”, ao misturar vários estilos. A jornalista Cornelia Köster, por exemplo,

²⁹² Kirchner faz essas afirmações em Ohngemach, *op. cit.*, p. 123.

considera que *Minha Luta* é um misto de “alta comédia, cabaré, peças trágico-grotescas, oratório, rituais religiosos e muito mais”.²⁹⁴ O professor de germanística Peter Höyng, em seu estudo sobre essa peça, tem a mesma opinião de Köster. Ao exemplificar quais seriam esses elementos considera que podemos ver em *Minha Luta* uma visita de Tabori a várias obras de seus autores preferidos: situações banais e solenes dos dramas shakespearianos; o par Schlomo/Hitler teria um parentesco com o par beckettiano Estragon/Vladimir; a figura de Hitler nos lembraria *O Grande Ditador* de Chaplin e também o *Arturo Ui* de Brecht em seu interesse pela gênese do fascismo e, por fim, com a entrada da personagem Senhora Morte e de Lobkowitz no papel de Deus, o texto se aproximaria do *Theatrum mundi* barroco.²⁹⁵

Anat Feinberg também considera que *Minha Luta* é uma junção de vários estilos, mas elenca outras características ao aproximar a peça das farsas tradicionais de Aristófanes, Plautus e Georges Feydeau. Contudo, Tabori, em sua opinião, vai além ao inserir um contexto novo, no qual o foco não está mais sobre a situação e a ação, nem na construção de personagens estereotipados, já que ele procura “inverter as expectativas genéricas” com seu humor negro recheado de elementos grotescos e absurdos como vemos nas obras de alguns dramaturgos contemporâneos, citando Ionesco, Beckett e Pinter, cujo resultado produziria “um espetáculo funesto sobre a condição humana, oscilando entre o horror e o ridículo”.²⁹⁶

²⁹³ Merschmeier, 1987, *op. cit.*, p. 12.

²⁹⁴ Köster, Cornelia. “Satyrspiel zur Versöhnung - George Taboris ‘Mein Kampf’ aus Wien beim Theatertreffen”. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 14.05.1988.

²⁹⁵ Höyng, Peter. “Immer spielt ihr und scherzt?”. In: Höyng, *op. cit.*, p. 130. Este artigo faz parte do livro organizado pelo mesmo autor.

²⁹⁶ Feinberg, *Embodied Memory*, *op. cit.*, 248.

4.2.2. *Otelo*

Em 1990, com o fim anunciado do *Círculo*, Tabori monta seu segundo espetáculo no Akademietheater, *Otelo* de Shakespeare. A montagem de *Otelo* foi pensada inicialmente como parte de Círculo-Shakespeare no *Círculo*. Com o corte de verbas, o espetáculo foi produzido pelo Burgtheater e estreou em janeiro de 1990, significando também o início do retorno de Tabori para as catedrais e o abandono do sonho de manter um grupo de pesquisa e um *Actor's Studio* vienense. *Otelo* também é um marco por ser a última montagem de Tabori de textos shakespearianos.

Apesar de voltar para um grande teatro, Tabori irá manter seus princípios teatrais: ênfase no trabalho do ator e a proximidade com o público. Portanto, durante todo esse período no Burgtheater, Tabori sempre optou por produções com poucos atores, tendo destaque a dupla Kirchner-Voss, que atua em *Otelo* e também optou por apresentar seus espetáculos nas salas menores, além de tentar quebrar com a estrutura tradicional palco-platéia.

Em *Otelo*, por exemplo, o palco em forma de uma arena de luta, que também lembrava uma proa de navio, foi construído no meio da platéia, criando assim uma grande proximidade com o público. Como sempre, Tabori não queria fazer uma reconstituição histórica, mas se concentrar nas relações emocionais entre os personagens e em suas relações com o momento atual. Para tanto, além de centralizar o espetáculo na construção dos personagens, serviu-se da tradução modernizada de Erich Friebe e, tanto no cenário quanto no figurino utilizou elementos para trazer a peça de Shakespeare para os dias atuais (uniformes modernos da marinha; o ataque turco era sinalizado por uma sirene de

ataque aéreo; a comemoração da vitória era regada a muita bebida num *piano's bar*, que remetia ao filme *Casablanca*; ao invés do lenço, uma fita cassete gravada com uma conversa entre Cássio e Desdemona comprovava a traição, etc...).

O personagem Otelo tem, para Tabori, todos os problemas de um *outsider*, por ser um negro com alta patente numa sociedade branca: “Ele vive, fundamentalmente, num mundo hostil, no qual tem sempre que provar a si mesmo”.²⁹⁷ Tabori compara a situação de Otelo com a vivida por Shylock em *O Mercador de Veneza*, mas aqui essa necessidade de superioridade é transposta para a batalha amorosa. Essa superioridade viria abaixo quando ele se vê traído, ficando, então, em situação de desvantagem.

Os atores Ignaz Kirchner e Gert Voss, que fizeram Iago e Otelo respectivamente, no início do processo queriam o contrário. Como Tabori não havia decidido ainda qual tradução utilizar, eles leram as diversas traduções com ambos trocando os personagens, lendo inclusive os papéis femininos, até se decidirem pela troca de personagens. Os atores já tinham uma grande experiência de trabalho conjunto no Burgtheater e preferiam descobrir os personagens na cena, improvisando, ao invés de um estudo dos personagens e discussões.²⁹⁸

Assim como o ator Kirchner, Voss também parte de uma imagem externa para a construção do personagem. Ele precisa ter uma imagem do personagem, como um esboço ou uma caricatura. Esse esboço seria sua primeira aproximação com o personagem. Para Otelo, por exemplo, a grande alavanca para a construção do personagem foi a descoberta da voz grave e gutural: “Isso foi no início apenas um esforço mecânico. Mas logo eu senti

²⁹⁷ Tabori, George. “Das Theater ist ein Liebesakt”. In: *Die Tageszeitung*, 24.01.1990. Apud: Feinberg, *Embodied Memory, op. cit.*, p. 191.

²⁹⁸ Ver em Becker, 1992, *op. cit.*

que sob aquela voz grave todo o meu corpo era outro. Através dessa voz me ocorreu novos movimentos: o modo de andar flexível e trepidante, alguns movimentos de mãos estendidas que convidavam ao abraço, porque eu pensava que essa pessoa comportava-se com todos de forma especialmente aberta”. Voss também afirma que não procura em si mesmo uma aproximação com o personagem: “Representar a si mesmo, isso seria muito chato porque isso é muito pouco”.²⁹⁹

Kirchner considera ser essa a diferença entre eles na construção do personagem, pois ele sempre tentava fazer paralelos com sua própria vida, procurando relações com sua experiência pessoal, o que ele considera um processo um pouco psicanalítico: “Eu permito tais descobertas subjetivas”.³⁰⁰

As afirmações de Voss podem parecer que vão contra o processo de Tabori, que busca uma relação mais próxima entre ator e personagem. Entretanto, segundo as palavras desse ator, Tabori nunca interfere na forma como o ator constrói o personagem e o ensaio não é comandado por nenhum critério ou convenção, apenas “pela verdade do jogo”.³⁰¹

Otelo foi o primeiro espetáculo de uma série que Voss viria a realizar com Tabori no Burgtheater (*Goldberg-Variações, Requiem für einen Spion, Ballade vom Wiener Schnitzel e Fim de Jogo*). Sobre essa primeira experiência, o ator afirma que no início dos ensaios de *Otelo* teria achado estranha essa total liberdade que Tabori dava aos atores, pois ele passava a responsabilidade para os atores, que ficavam livres para “começar uma viagem pelo papel”. Tabori não fez nenhuma proposta, não esclareceu nada, eles apenas

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 42.

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 44.

³⁰¹ Voss, Gert. “Man muss so alt werden, bis man jung ist”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.05.2004, n. 119, p. 33. Tivemos acesso a esse texto através do site do jornal: www.faz.net. Esse texto, escrito em forma de carta endereçada a Tabori, foi uma homenagem do ator ao aniversário de noventa anos do diretor. Nele, o ator relembra o período em que trabalhou com Tabori no Burgtheater.

leram e ensaiaram a peça. Devido a essa grande liberdade, Voss declara que sua coragem para provar coisas novas aumentou. Isso porque Tabori não estaria interessando se o ator fizesse algo errado ou se o ensaio fosse improdutivo, mas o principal era “que o ator não limitasse sua fantasia por medo do diretor”. Depois do ensaio, Tabori não fazia nenhuma crítica, apenas perguntava: “Vocês se divertiram? Vocês querem fazer novamente?”³⁰²

Com essa total liberdade, Voss assegura que vivenciou pela primeira vez um ensaio sem orientação, no qual ele pôde ensaiar sem pensar em satisfazer o diretor. Desse modo, cada dia de ensaio era visto como mais uma tentativa de se provar algo novo e nunca para se repetir ou fixar algo. Com essa perspectiva sobre o processo de ensaio, Voss considera que se “perde o medo de se precisar fazer algo perfeito”. Por isso, em sua opinião, a partir “dessas múltiplas possibilidades se originou algo que para nós era a melhor possibilidade de se contar uma peça”.³⁰³

Esse espetáculo foi um sucesso retumbante, chegando a ponto de críticos berlinenses convocarem seus leitores a irem a Viena ver o espetáculo. O que não precisou ser feito, uma vez que o espetáculo foi para Berlim em 1990, quando participou do Berliner Theatertreffen. O que mais chamou a atenção da crítica especializada foi a atualização da peça e a atuação. O crítico Rolf Michaelis, por exemplo, considerou *Otelo* um dos melhores espetáculos de Tabori, no qual ele teria atingido uma “majestosa confiança”, isso porque a encenação continha uma exatidão poética que não provinha das palavras, mas dos “signos gestuais, dos códigos simbólicos” e do “delicioso jogo de figurinos e objetos”.³⁰⁴

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Michaelis, Rolf. “Eine Liebe nach dem Tod”. In: *Die Zeit*, 19.01.1990.

Um desses símbolos citados pelo crítico foi a caracterização de Otelo: Gert Voss, um ator branco, foi besuntado com uma tinta preta que manchava qualquer pessoa ou coisa que ele tocava. Desde seu primeiro beijo em Desdemona até o assassinato, Otelo vai manchando tudo o que toca. Essa forte imagem tanto poderia representar o preconceito alheio em relação a Otelo que estaria maculando a sociedade branca, como também seus próprios sentimentos que vão se tornando obscuros, à medida que Iago vai convencendo-o da traição de Desdemona.

Segundo Feinberg, o Iago composto pelo ator Ignaz Kirchner, não era “um ser maquiavélico ou um demônio, mas sim uma criança mal-humorada, frustrada e cínica, que, ao elaborar a queda de Otelo, realiza sua própria destruição”. Isso porque, depois da morte de Desdemona, os dois são algemados juntos, o que, em sua opinião, seria “uma imagem evidente da união fatal entre vítima e culpado”.³⁰⁵

A jornalista Sigrid Löffler salienta o tom de neurose sexual que essa montagem de Tabori evidenciava: “Iago inveja e cobiça aquilo que lhe falta e abunda no outro”. Considera que Tabori colocou os dois protagonistas, Otelo e Iago, numa zona tabu, pois Iago seria um neurótico sexual que desejava corromper seu objeto de desejo. Para tanto, Iago explora o caótico sistema emocional de Otelo como um ato de sedução sexual e o corrompe ao convencê-lo da traição de Desdemona. Ao fim dessa dominação, Iago, que está todo besuntado de negro, parece ter saído de uma orgia, segundo as palavras da jornalista. E também sua vítima, Otelo, quando termina o ritual de morte de Desdemona, presente as implicações de seu ato ao pronunciar as palavras finais: “eu quero te matar e

³⁰⁵ Ver em Feinberg, *Embodied Memory*, p. 190 e George Tabori, p. 152, respectivamente.

ainda depois te amar”, porque a construção da cena do sufocamento foi realizada como um último orgasmo de Otelo enquanto Desdemona se debate e morre.³⁰⁶

De fato, os dois atores consideram que *Otelo* foi a encenação conjunta na qual a relação entre os personagens teve maior carga emocional. O dramaturgista do Burgtheater, Hermann Beil, também tem a mesma opinião, apontando *Otelo* e *Fim de Jogo* como o ponto máximo da realização desses estímulos que Tabori dá ao atores para a paixão e para o prazer de atuar.³⁰⁷

4.2.3. *Goldberg-Variações*

Na próxima montagem com esses mesmos atores, realizada no ano seguinte, Tabori irá intensificar e abrir para o público o próprio processo, pois a montagem apresenta o ensaio de uma peça: *Goldberg-Variações*. Escrita pelo próprio Tabori, a peça mostra a tentativa de um diretor (Mister Jay), em conjunto com seu assistente (Goldberg) e a equipe, de montar em um teatro em Jerusalém as escrituras sagradas, da criação do mundo à crucificação de Cristo.

Com essa montagem, Tabori expõe seu próprio processo de trabalho ao mesmo tempo em que mostra todos os problemas presentes durante a criação artística, que, por sua vez, se transforma numa paródia da própria criação divina, tema da peça que está sendo montada.

³⁰⁶ Ver em Löffler, Sigrid. “Negrophilie, Nekrophilie”. In: *Theater heute*, 3, 1990, p. 12

³⁰⁷ Beil, Hermann. “Tabori-Variationen. Die Zeit am Wiener Burgtheater”. Ver em *Du-Die Zeitschrift der Kultur*, op. cit., p. 100.

Os atores Kirchner e Voss concordam com o jornalista Peter von Becker quando este afirma que *Goldberg-Variações* talvez seja a peça mais engraçada e inteligente que Tabori teria escrito até aquele momento. Para Kirchner, um grande estímulo ao trabalhar com Tabori era a liberdade que ele dava para as “improvisações meticulosas e para a criação” e a grande qualidade dessa peça, em sua opinião, era que suas várias camadas intensificavam esse processo de criação: “confronto não apenas entre senhor e servo, entre diretor e assistente, mas também do verme que se revolta contra Deus. Representar isso produz toda noite uma nova surpresa”.³⁰⁸

Para Voss, esse texto permite a possibilidade, que é tão rara no teatro, de realmente “conversar na cozinha”, pois a peça conteria todo o horror e loucura da profissão teatral. Porém, acrescenta, *Goldberg-Variações* não mostra apenas o universo teatral, mas é “uma maravilhosa parábola sobre a vida. Sobre o mundo. Onde sempre algo dá errado, algo é desfeito, como em nenhuma arte, apenas no teatro”.³⁰⁹

Sobre o processo de montagem, Voss afirma que, essencialmente, o tipo de trabalho não foi diferente desde *Otelo* até *Fim de jogo*, mesmo quando eram encenadas peças do próprio Tabori. O que talvez teria aumentando nesses anos era a confiança mútua e com isso “o convívio com a liberdade, que você sempre deixou no comando, se tornou cada vez mais destemido”.³¹⁰

Além dessa total liberdade de criação, as cenas eram modificadas constantemente, principalmente quando Tabori percebia que um ator estava bloqueado com as propostas ou não conseguia ambientar-se. Então, Tabori ia para casa e reescrevia a cena, fazendo

³⁰⁸ Ver em Becker, 1992, *op. cit.*, pp. 48-49.

³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 49.

³¹⁰ Gert Voss, *op. cit.*

questão de frisar: “ensaio é escrever com outros meios. Eu estou aberto e não considero meu texto como definitivo”.³¹¹

Para exemplificar como Tabori estava aberto para incluir coisas novas em seu texto, Voss cita uma cena de *Goldberg-Variações* que surgiu de um episódio ocorrido durante a montagem de *A Tempestade*, dirigida pelo famoso diretor e ator Fritz Kortner. Tabori gostou tanto da história contada por Voss, a qual narrava um caso de despotismo do diretor em relação à equipe técnica, que pediu aos atores que improvisassem aquela situação; a partir dessa improvisação surgiu uma cena que foi incorporada à sua peça.

Voss considera o trabalho de Tabori um *work in progress*, pois ele não buscaria um resultado final ou um fim determinado: “Não houve nunca uma apresentação em que se pudesse dizer, agora a obra está completa. Isso não interessa a você [Tabori], e você também achava isso chato, porque para você o teatro é um processo sem fim, no qual sempre se pode colocar algo em questão e sempre se precisa criar algo novo. E cada dia traz uma nova invenção ou também um novo erro ou também uma nova descoberta totalmente outra”.³¹²

Assim como em vários espetáculos anteriores – *Sigmunds Freude (Alegrias de Sigmund)*, *Mutters Courage (Coragem de Mãe)* ou *Mein Kampf (Minha Luta)* –, o nome desse espetáculo também era uma paródia; *Goldberg-Variationen* é o título de uma composição de Johann Sebastian Bach, cujos fragmentos foram incorporados ao espetáculo, com a interpretação do pianista Glenn Gould. Ao utilizar o mesmo nome da obra de Bach, além de fazer uma homenagem ao grande músico, Tabori deixa claro que seu espetáculo é também uma variação. Enquanto Bach criou trinta variações para um

³¹¹ *Ibid.* Essa frase de Tabori é citada por Voss.

tema musical para ser executado por seu pupilo Goldberg, Tabori desenvolveu um espetáculo teatral visto como uma constante variação de si mesmo. O próprio Tabori afirma que o personagem Goldberg apareceria em suas peças anteriores desde *Os Canibais*. Por isso, *Goldberg-Variações* seria também “uma variação sobre esse Goldberg”.³¹³

Segundo o crítico Wolfgang Kralicek, a peça não era apenas um teatro dentro do teatro, mas também apresentava o palco como uma imagem do mundo. Ao mostrar as imperfeições da criação das cenas, se mostrava também as imperfeições da própria criação bíblica. E, paralelamente, iam se desenhando também todas as relações entre os personagens, que também representavam um microcosmo. Por isso, a peça era, em sua opinião, um misto de “paródia bíblica, *backstage comedy* e parábola da criação”.³¹⁴

Além das qualidades do texto, Kralicek considera que *Goldberg-Variações* é uma grande peça para atores: além de Kircher e Voss, que foram eleitos os melhores atores do ano pela revista *Theater heute*, os outros atores também teriam realizado interpretações notáveis. Segundo ele, Ursula Höpfner “brilha nos papéis femininos” e os atores Günter Einbrodt, Urs Hefti e Hans Dieter Knebel nos papéis de atores-atores “são os clowns desse teatro. Nada é mais difícil do que representar bem atores ruins – os três se submetem sem vaidade e de forma irreverente aos seus papéis de comediantes medíocres”.³¹⁵

A variação não é apenas o tema da peça, mas também a própria encenação, pois Tabori apresenta como espetáculo os procedimentos adotados durante o processo de

³¹² *Ibid.*

³¹³ Böhm, Gotthard. “Sehnsucht nach einem anderen System”. In: *Bühne*, 6, 1991, p. 38. Trata-se de uma entrevista com Tabori realizada no período de estréia de *Goldberg-Variações*.

³¹⁴ Kralicek, Wolfgang. “Die Göttliche Komödie”. In: *Theater heute*, 8, 1991, p. 6.

³¹⁵ *Ibid.*

ensaio: o texto foi sendo construído em conjunto com os atores a partir da improvisação das cenas. O professor Klaus van der Berg, em estudo sobre esse espetáculo, divide esse processo em dois: um é a variação do texto, ao combinar o texto bíblico com o texto de Tabori e com as idéias dos atores durante os ensaios; o outro é a improvisação como estratégia para assimilar espaços da consciência. Em sua opinião, esse tipo de processo, além de ser o principal elemento da construção cênica, também ofereceria aos atores e ao diretor “um meio subversivo, já que eles podem, através da improvisação, debater e discutir, na apresentação, textos e/ou modelos conhecidos de pensamento e comportamento divergentes”,³¹⁶ gerando assim um ambiente agregador de idéias.

Em *Goldberg-Variações* a improvisação não é apenas utilizada como procedimento de criação de um espetáculo, mas também para a transformação do próprio texto e das cenas que estão sendo apresentadas, já que o espetáculo apresenta o ensaio de uma montagem que ainda não está pronta. Com essa forma, Klaus van der Berg considera que Tabori “desenvolve um novo espaço teatral, um espaço de representação intertextual; não apenas a peça, mas também a própria apresentação são marcadas pela alternância cênica entre cena original e interpretação teatral. Improvisação significa para as cenas da peça não apenas o desenvolvimento de uma situação conhecida, mas também a produção de níveis intertextuais dentro da peça. Tabori desenvolveu nesse âmbito uma série de possibilidades para sondar esse jogo intertextual”.³¹⁷

O autor exemplifica com uma cena da peça como Tabori desenvolve isso: na cena do paraíso, o diretor, Mister Jay, quer que a atriz Teresa Tormentina, que interpreta Eva,

³¹⁶ van der Berg, Klaus. “Intertextuelle Bewusstseinsraum und kulturelle Transformationen in George Taboris *Goldberg-Variationen*”, p. 187. Esse artigo integra o livro organizado por Peter Höyng, *op. cit.* O autor é professor assistente de história do teatro e dramaturgia da University of Tennessee, EUA.

fique nua, mas que isso não soe pornográfico, que seja “uma nudez sem pudor”. Entretanto, durante a cena, os personagens-atores se empolgam e acabam todos juntos deitados sobre a cama (Eva, Adão, serpente e anjo). O diretor, por nutrir uma paixão secreta pela atriz, tem uma cena de ciúme, na qual toma o papel de Deus para si e os expulsa do paraíso. Portanto, através da improvisação de uma cena, a ação se torna intertextual, pois não apresenta apenas os ensaios do texto bíblico, mas todas as relações entre os personagens e a concepção que cada um tem do próprio texto bíblico e de seu personagem.

Para van den Berg, ao utilizar a variação e a improvisação na construção e apresentação do espetáculo, Tabori não apenas criaria um meio para cruzar arte e vida de uma forma nova, como também provocaria a troca de paradigma do teatro como arte mimética para o teatro do intercâmbio cultural, do teatro da *representation* para o teatro da *cultural negotiation*.³¹⁸ Isso porque *Goldberg-Variações* não representaria uma realidade determinada, mas “apresentaria variações de formas artísticas, citando e utilizando modelos míticos e religiosos e executando ações políticas”.³¹⁹

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 188.

³¹⁸ *Op. cit.*, p. 187.

³¹⁹ *Op. cit.*, p. 194.

Ao escolhermos esses três espetáculos para análise fizemos um recorte que tentou, ao mesmo tempo, priorizar as questões relacionadas com o trabalho do ator e também enfocar questões dramáticas diretamente relacionadas com ele. Tabori, apesar de sua origem como escritor e dramaturgo, privilegia em suas montagens o processo colaborativo, a escritura cênica. Com essas montagens, principalmente em *Goldberg-Variações*, fica mais claro como Tabori reivindica para o teatro seu papel de um acontecimento cultural que tenta apresentar as intrincadas, imperfeitas e complexas relações humanas.

Claro que, por tratar-se de um recorte, muitos espetáculos de igual relevância ficaram de fora. Além dos textos de sua autoria que tocam sempre de alguma maneira na ferida aberta do anti-semitismo alemão e austríaco, Tabori retoma nesse período novamente Beckett e Kafka. As montagens de Kafka, realizadas com o ator com deficiência física Peter Radtke,³²⁰ inclusive, mereceriam um estudo particular, tendo em vista seu caráter experimental e a intensificação da pesquisa sobre os limites entre arte e vida, uma vez que o ator expõe seu próprio estado físico excepcional como suporte, criando um discurso reflexivo paralelo, como em *Relatório para uma Academia*, produção do Burgtheater de 1992, a que tivemos oportunidade de assistir em Berlim e que foi o espetáculo que impulsionou o início de nossa pesquisa.

Apesar de Tabori ter abandonado seu sonho de um grupo de teatro experimental, ele continuou focando seu trabalho no ator como elemento desencadeador do processo

³²⁰ Peter Radtke, ator portador de uma grave deficiência física, trabalhou com Tabori em quatro espetáculos: *M*, a partir de *Medéia* de Eurípides e *Dias Felizes* de Beckett no Teatro de Câmara de Munique; *Unruhige Träume (Sonhos Intranquilos)* e *Um relatório para uma academia*, ambos de Kafka, no Burgtheater de Viena. O ator também escreveu um livro, no qual relata o processo de ensaio do espetáculo *M*, intitulado *M – wie Tabori*, Zürich, 1987.

criativo, buscando um teatro mais humano e menos espetacular. Para viabilizar essa pesquisa dentro de um grande teatro estatal, ele priorizou montagens com poucos atores realizadas em salas menores. A dramaturgista Ursula Voss, que trabalhou com ele no *Círculo* e depois no Burgtheater, chega a afirmar que as montagens no Akademietheater foram uma continuação do *Círculo*, pois ali teria se formado um novo grupo com os atores Gert Voss (seu marido), Ignaz Kirchner, Ursula Höpfner, Urs Hefti, Hans-Dieter Knebel e Branko Samarovsky. Para ela, os trabalhos realizados com esse elenco se constituíram numa “ilha no oceano, fora do mundo da perfeição, das guerras de interesses, das necessidades empresariais”.³²¹

O ano de 1992 foi marco do grande reconhecimento do valor artístico de Tabori: *Goldberg-Variações* recebeu prêmio de crítica e de público como melhor espetáculo do ano e Tabori recebeu o *Georg-Büchner-Preis*, o maior prêmio de literatura alemã concedido pela primeira vez para um autor estrangeiro que, além disso, escrevia em inglês. Desde então, ele se transformou em uma unanimidade, recebendo inúmeros prêmios, tanto pela dramaturgia como pela encenação.

Desde 1994, quando completou oitenta anos, Tabori afirma a cada espetáculo que aquele será o último e que, então, se dedicará apenas a suas memórias. Mas seus atos comprovam exatamente o contrário. Apesar de diminuir a quantidade de espetáculos montados por ano, Tabori não consegue abandonar o palco. E isso tem um sentido muito

³²¹ Ver em *Du-Die Zeitschrift der Kultur*, op.cit., p. 57

mais amplo, visto que ele é um diretor que acompanha os espetáculos durante a temporada, quando não está presente no próprio palco.³²²

³²² Como vimos, Tabori já atuou algumas vezes em seus espetáculos. No espetáculo *Die Juden*, atualmente em cartaz no Berliner Ensemble, Tabori assiste ao espetáculo sentado numa poltrona sobre o palco, que está colocada fora da área de atuação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois do longo período vienense, Tabori voltou para a Alemanha, mais uma vez para Berlim, a primeira cidade que o acolheu quando voltou dos Estados Unidos. Em 1968, Tabori apresentava no Berliner Ensemble, a convite de Helene Weigel, suas considerações a respeito da recepção americana das obras de Brecht. Em 2000, Tabori reinaugura o mesmo teatro com *Die Brecht-Akte (Atos-Brecht)*, uma colagem de textos de Brecht em conjunto com textos seus sobre a perseguição sofrida por Brecht durante o macarthismo. Desde então, Tabori montou mais sete espetáculos, entre eles duas remontagens (*O Naufrágio do Titanic* e *Jubileu*). Seu retorno para o Berliner Ensemble não deixa de ter um tom de ironia, visto que Tabori afirma que esse teatro e o próprio Brecht foram os responsáveis pela sua opção pelas catacumbas: trinta e dois anos depois ele volta para a catedral que tanto negou. Mas temos que considerar que a maioria de suas montagens no Berliner Ensemble foi realizada nas salas alternativas.

Sua penúltima montagem nesse teatro, um texto pouco conhecido de Lessing, *Os Judeus (Die Juden)*, estreada em 2002 e em cartaz até hoje, é mais um exemplo de como Tabori parte de um processo aberto e da busca pela atualização dos clássicos. Durante entrevista³²³ realizada com os atores dessa montagem, ficou evidente o que vinha se

³²³ Entrevista realizada pela pesquisadora no Berliner Ensemble no dia 29.02.2004. Participaram da entrevista todos os atores da montagem: Markus Meyer (viajante), Axel Werner (Barão), Hanna Jürgens (Filha do Barão), Therese Affolter (Lisette, empregada do Barão), David Bennent (Christoph, empregado do viajante), Markus Haase (Michel Stich) e Marko Schmidt (Martin Krumm).

esboçando através das análises dos processos de montagens, ou seja, que não podemos falar em uma metodologia de direção de ator no sentido de uma série de exercícios realizados para se chegar a um fim determinado. O que podemos afirmar é que, durante todos esses anos, Tabori seguiu uma linha de pesquisa sempre centrada na presença do ator e na premissa de que fazer teatro é sempre um processo de aprendizado contínuo; portanto, cada montagem será determinada pelos interesses das pessoas envolvidas nela e o resultado será imprevisível, pois é totalmente dependente desses seres humanos que estarão ou não predispostos a se entregar verdadeiramente na construção de uma obra em processo e imperfeita como a vida.

Uma das atrizes de *Os Judeus*, Therese Affolter, que já trabalhou com Tabori em outros espetáculos (*Stammheim-Epílogo* em 1986, *O Livro dos Sete Selos*, *Nascido com Culpa* ambos em 1987 e *Sonhos Intranquilos* em 1992), considera que a liberdade de criação que Tabori oferece ao ator faz com que ele descubra, no ensaio, coisas sobre as quais nunca havia pensado. A insegurança que esse processo gera no ator é muito positiva, segundo a atriz, pois, a partir desse conflito consigo mesmo, o ator acaba descobrindo algo novo, algo que ele não faria normalmente ou que pensava que não poderia ser feito. Para ela, Tabori faz uso desse processo aberto para que o ator consiga ser o mais autêntico possível, para que consiga acionar a própria criatividade e não apenas atender aos desejos do diretor.

Apesar de Tabori gostar de utilizar exercícios e jogos extratexto para auxiliar nesse processo criativo, ele só o faz se houver interesse dos atores. Portanto, na opinião da atriz, não há um método específico de trabalho, ou melhor, se há um método, ele é livre, aberto. Ou também, como descreve o dramaturgista Hermann Beil, o sistema de

Tabori seguiria a máxima “um ensaio é um ensaio é um ensaio”. Ele faz essa paráfrase da famosa frase de Gertrude Stein – “uma rosa é uma rosa é uma rosa” – porque considera que para Tabori tudo é um grande experimento, não apenas o processo de montagem, mas também as apresentações e a própria vida; por isso, considera que “suas invenções teatrais são experiências de vida”.³²⁴

Acreditamos que esses são os melhores pontos de vista sobre o trabalho de Tabori com os atores. No decorrer desta dissertação, apresentamos o percurso desse artista, principalmente no que tange a seu trabalho com os atores. De fato, é muito difícil adequar os procedimentos desenvolvidos por ele em um sistema determinado ou considerá-lo um seguidor de uma escola, até porque acreditamos que ele nunca quis sistematizar ou seguir um método específico.

Tabori tem um percurso de vida que perpassa quase todo o século XX e uma experiência profissional abrangente, que se nutriu das principais correntes artísticas do século. Assim como ele tenta aproximar a arte da vida, também sua carreira profissional está fortemente relacionada com sua vida pessoal. O jornalista e correspondente de guerra influenciou o romancista, cujos trabalhos impulsionaram sua ida para os Estados Unidos para ser roteirista de cinema. Sua estada nos Estados Unidos durante o pós-guerra proporcionou o contato não só com grandes intelectuais e ícones do cinema americano, mas também com pessoas, como Brecht, que o levaram para o teatro.

Tabori vivenciou diretamente os horrores da Segunda Guerra Mundial, a perseguição intelectual do marxismo, a desilusão com a indústria cinematográfica e entrou para o mundo teatral em seu momento de maior transformação. Esse homem

³²⁴ Ver em *Du-Die Zeitschrift der Kultur*, op. cit., p. 60.

encontrou no teatro um lugar onde pôde pôr em prática seus questionamentos sobre arte e vida. Da interação com seus grandes modelos da dramaturgia como Shakespeare, Brecht e Beckett, do contato com a prática teatral através de Strasberg e de grandes diretores como Kazan e Clurman, das práticas psicoterapeutas e da arte contemporânea, Tabori vai criar um trabalho muito particular, cuja base repousa num teatro experimental que tenta romper com as convenções teatrais instituídas.

Devido a esse percurso tão rico e complexo, nossa pesquisa não teve a pretensão de conseguir abarcar todo esse enorme arcabouço de experiências. Pensando especificamente no processo com os atores, tentamos, no decorrer de nossa dissertação, apresentar um panorama dessa trajetória.

Sua experiência teatral, tanto de diretor como de dramaturgo, foi inicialmente fortemente influenciada por dois grandes ícones do século XX, a partir de um terceiro: Stanislavski, via Strasberg, e Brecht. Mas também Tabori estava em sintonia com os movimentos de contracultura dos anos sessenta, que originaram os *happenings* e grupos teatrais como o *Living Theatre* ou o Teatro Laboratório de Grotowski, movimentos esses que, por sua vez, foram influenciados pelos pensamentos de Artaud, pela filosofia oriental e pelas teorias psicanalíticas existencialistas do período.

Tabori considera o ponto de virada em sua carreira a formação de seu primeiro grupo de pesquisa, nos anos sessenta, quando tentava criar *happenings* de cunho político. A partir dessa experiência, ele passou a acreditar que o trabalho em grupo era o ideal para a prática de um teatro experimental centrado no ator e em temas sociais e existências, como foi o caso de seus espetáculos montados em Nova Iorque nesse período, os quais

tratavam sobre guerra e preconceitos étnicos (*O Mercador de Veneza, Niggerlovers, Os Canibais e Pinkville*).

Outro momento de virada em sua carreira teatral aconteceu exatamente no Berliner Ensemble durante o evento em homenagem a Brecht em 1968. Referindo-se às montagens de Brecht no Berliner Ensemble, Tabori considera que, ao finalmente encontrar o teatro com o qual sempre tinha sonhado, nas suas palavras, espetáculos de “pura perfeição, incomparável unidade de forma e conteúdo e com a clareza que é tão difícil de realizar”, ele teria percebido que não era esse o teatro que queria fazer: “No ponto alto da mais bela experiência de minha vida teatral, percebi também sua inutilidade para mim. [...] O que se sucedeu, em mim, nesse momento de um sepultamento singular, foi a morte de várias coisas: minha própria procura desajeitada pelo sublime, assim como se diz, a esperança de um teatro grande e santo, do artista que é um virtuoso, um mago, um xamã, toda essa merda [sic] do século dezenove e épocas anteriores sobre a superioridade da arte sobre a vida, com a exigência especial por uma verdade que fosse maior e melhor do que a que nossas pequenas vidas -envolvidas em seu sono - podem oferecer”.³²⁵

Naquela sala ricamente ornamentada, paradoxalmente um ícone do teatro marxista, Tabori percebeu que o seu caminho era o das catacumbas: “[...] como Próspero, fiquei doente e cansado de todos aqueles efeitos mágicos, de palácios cobertos de neve, de todos os teatros-catedrais; meu caminho conduzia, a partir daquele momento, para as catacumbas, isto é, para as pequenas salas arruinadas, nas quais os espectadores podem nos ver bem, nem maior nem melhor do que eles, que nos vêem; mesmo que sempre

possam ser um tanto mesquinhos e apáticos, sempre tive a suspeita de que ninguém era melhor e maior do que eles. Para mim começou a morrer naquela manhã não apenas o herói e a heroína, o grande mímico, a estrela e outros super-homens e super-mulheres, mas também a eloquência, a retórica, as árias, os grandes finais, as elegantes coreografias e arranjos, o cenário grandioso; não o teatro pobre (Grotowski foi apenas um grande mago, com sua fraternidade santa de super-atores, até que ele claramente descobriu a vida), mas o teatro difícil, que é tão simples de se fazer, suposto que se esteja pronto para descobrir, sem sentimentalismo democrático, o ator em cada homem e desenvolver novos caminhos para desenvolver as potencialidades de um *ser humano* e não os truques do ator”.³²⁶

De fato, vemos nesse texto de Tabori quase que um manifesto do que seria sua longa prática teatral. Ele nunca negou a influência de Brecht ou de Strasberg sobre seu teatro, mas também, de forma crítica, buscou trilhar seu próprio caminho. Ao analisarmos o período de mais de trinta anos de experiência teatral na Alemanha e na Áustria, podemos elencar, como foco principal de sua pesquisa, a busca de uma aproximação entre arte e vida, o que traz como consequência o rompimento das convenções teatrais, como a quebra do ilusionismo e da relação bidimensional palco-platéia. Como bem definiu Jorge Glusberg, em toda a primeira metade do século XX se travou “uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo”,³²⁷ e Tabori fez parte desse movimento.

Essa atitude experimental de Tabori visava trazer um novo ponto de vista e de ação sobre o tripé teatral: ator-espectador-texto. Em suas montagens dos anos setenta,

³²⁵ Tabori. “Rückkehr nach Deutschland – Brechts Erben” (Retorno à Alemanha – herdeiros de Brecht). In: *Unterammergau...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

³²⁶ *Op. cit.*, p. 18.

como *O Balanço*, *Os Artistas da Fome* ou *Hamlet*, podemos constatar sua tentativa de apresentar um ator-performer, que não mais representa um personagem, mas “partes de si mesmo e de sua visão de mundo”,³²⁸ ao fazer um depoimento pessoal sobre o tema em questão. O espectador é convidado a participar dessa experiência; para isso, é abolida a relação bidimensional palco-platéia, e o texto é utilizado apenas como ponto de partida para se pesquisar esses limites entre arte e vida.

Em relação ao texto, Tabori não foi tão radical como muitos grupos do período, que aboliram completamente o texto e partiram para a criação coletiva. Por ser também escritor, ele não nega o texto, mas o tira do centro da prática teatral e cria, já na década de setenta, um processo colaborativo muito comum, atualmente, no Brasil, com a vantagem de ser tanto diretor como dramaturgo, estando, assim, totalmente imerso no processo como um todo. O ponto de partida para uma montagem é a escolha do tema a ser pesquisado, que deve estar em sintonia com as principais questões do momento; a partir daí escolhe-se o texto que vai auxiliar a refletir sobre aquele problema. O ser humano é o elemento principal desse processo; portanto, o que importa são as relações que todos os envolvidos farão com o texto. Por isso, Tabori sempre pede aos atores que busquem um subtexto pessoal, o *secret play*, que façam ligações com as situações atuais e pessoais.

Partindo dessa perspectiva, Tabori elegeu alguns escritores que, em sua opinião, vão fundo em questões fundamentais para o ser humano, como Shakespeare, Kafka e Beckett. Esses autores, ao tratarem dos grandes temas da existência como a morte e as grandes paixões humanas, desenvolveram personagens complexos que, por algum motivo, estão à margem da sociedade. Beckett não é apenas um dramaturgo bastante

³²⁷ Glusberg, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 46.

encenado por Tabori, mas também um grande modelo, pois ele oferece ao espectador a chance de ser co-autor, ao criar uma obra aberta; além disso, em sua opinião, tudo em Beckett é autobiográfico, é vivência pessoal: por isso ele o elege como “o poeta de nosso tempo”. Em Shakespeare, ele explora a complexidade de seus personagens, pois o bardo consegue expor de forma variada as paixões humanas e desenvolve personagens complexos que nunca se mostram totalmente, o que também deixa margem para infinitas descobertas e relações.

Com seus próprios textos, Tabori busca tirar o espectador da letargia, criando um teatro que tenta romper com os tabus arraigados na sociedade. Alguns chamam seu teatro de “desagradável”, outros de “macabro” ou “constrangedor”, porque ao trazer à tona temas muito difíceis, como os horrores da guerra, ao invés de tratá-los como tragédia, os desenvolve como farsa. Consideramos que uma característica marcante de sua personalidade contribui muito tanto para a dramaturgia como para o processo de ensaio: seu grande humor húngaro-judaico. Para Tabori, com o humor se consegue atuar sobre esse silêncio constrangedor que encobre os grandes traumas humanos, pois a liberdade existente no humor consegue romper o silêncio do homem diante dos seus tabus mais secretos.

Seus textos são geralmente construídos justapondo e mesclando textos literários e situações históricas, e muitos deles construídos, como já dissemos, durante o período de ensaio, absorvendo elementos criados pelos atores. Esse procedimento, muito utilizado por Tabori, que rompe com a estrutura tradicional do drama, se dá pela justaposição, tanto de elementos do discurso narrativo, como de elementos plásticos. Esse processo de

colagem, que se originou nas artes plásticas, foi apropriado pelos *happenings* e depois mais elaborado pelas *performances*. Renato Cohen considera que a colagem, ao justapor elementos opostos, criaria um “estranhamento visual” que teria duas funções: no sentido brechtiano, ela destacaria o objeto de seu contexto original, forçando um novo olhar sobre ele; mas também, seguindo o pensamento dos surrealistas, essa nova contextualização criaria novas utilizações para o objeto em questão. Outro resultado desse procedimento é que a obra cria espaços para a livre-associação do receptor, dando-lhe a possibilidade de criar várias camadas de leitura da obra.³²⁹

Para aproximar ator e espectador é necessário romper com as relações bidimensionais palco-platéia e com a distância que os grandes teatros tradicionais criam entre ambos; por isso, Tabori optou inúmeras vezes por espaços não-teatrais como igrejas, circos, porões ou até mesmo um barco, quando apresentou *The Lost Ones* no lago Wannsee. Mas, mesmo quando utiliza a estrutura tradicional, prefere as salas menores e põe em evidência o jogo lúdico das convenções teatrais.

Apesar de todas essas aproximações que podemos fazer do teatro de Tabori com o *happening* e a *performance*, o teatro experimental nunca será efetivamente uma *performance*, como bem colocou Renato Cohen, por não romper totalmente com as convenções teatrais. De fato, Tabori sempre trabalhou dentro dos limites do teatro, ou, como ele mesmo afirmou, tentava trazer para o teatro essas pesquisas que aconteciam em outras artes, como nas artes plásticas e na música ou em outras áreas, como na psicologia.

Outra convenção teatral colocada em questão por esses movimentos foi o conceito de identificação ator-personagem e espectador-personagem. Desde Diderot, esse tema

³²⁹ *Op. cit.*, p. 61.

vem sendo discutido e tomando muitos contornos. Como bem colocou o escritor francês, o ator não pode ao mesmo tempo ser ele e outro, mas, para criar a ilusão necessária à recepção, o ator precisaria se aproximar do personagem a ponto de se identificar com ele. Toda a atividade cênica aconteceria no campo imaginário, tanto no imaginário do ator, ao se identificar com aquele personagem ficcional, como no do espectador que acredita na ilusão criada.

Sigmund Freud trouxe nova luz para o problema, ao afirmar que o espectador tem necessidade de se identificar com o herói da trama. O espectador, por saber tratar-se de uma ilusão, teria a chance de viver sem perigo todas as peripécias vividas pelo herói, situações que, no mundo real, poderiam lhe causar dano: “Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um ‘grande homem’, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco”.³³⁰ Também Stanislavski acreditava que o processo de identificação aconteceria no campo imaginário, mas se referindo apenas ao ator, julgando esse processo imprescindível para se conseguir a verdade cênica.

Como bem evidencia o escritor francês Denis Guénoun, em seu estudo sobre o conceito de identificação, o cinema teria capturado o imaginário do teatro, pois ele conseguiria efetivar esse desejo de identificação tão sonhado pelo teatro desde o Renascimento, mas nunca efetivado completamente devido à sua materialidade intrínseca: atores, palco, cenário, figurino, iluminação, etc. Mas, ao trabalhar com imagens e não com a realidade, o cinema “dá ao imaginário uma existência *efetiva*, a existência das

imagens".³³¹ Segundo Guénoun, o cinema conseguiria realizar de forma eficaz o sonho da quarta parede idealizado pela primeira vez por Diderot e, desde então, objeto de desejo dos praticantes das artes cênicas.

Se, com o advento do cinema, tomamos consciência de que a essência do teatro não está fundamentada na criação de um mundo completamente imaginário, o que seria, então, seu caráter distintivo? Na opinião de Guénoun, essa essência seria constituída pelo "jogo dos atores".

Seguindo nessa direção, podemos considerar que seria esse jogo do ator, ou melhor, do *performer*, que movimentos como o *happening* e a *performance* (mas também grupos experimentais como o *Living Theatre*, e diretores como Brecht, Grotowski e Peter Brook, mesmo que por motivações e interesses bastante diferentes) vieram resgatar quando desenvolveram procedimentos para romper com o ilusionismo e evidenciar o jogo cênico. No teatro, trabalhamos com o aqui-agora e com atores de carne e osso, que estão frente a frente com outros seres iguais a ele. O teatro se efetiva nesse contato real e não no imaginário.

Acreditamos que Tabori, por ter plena consciência desse fator essencial, sempre buscou realizar um teatro centrado no jogo do ator. A importância do jogo para a vida humana, segundo Johan Huizinga, vai além de seu caráter instintivo e biológico, na medida em que se torna uma necessidade para indivíduos e sociedades "devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural". Em sua definição, o jogo seria "uma atividade

³³⁰ Freud, Sigmund. "Personagens Psicopáticos no Palco". In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Organização de Jayme Salomão. Imago: Edição Eletrônica, vol. 7.

³³¹ Guénoun, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 102.

ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’”.³³² O jogo teatral tem uma característica extra, já que, para se efetivar, precisa do espectador; o jogo teatral só se realiza inteiramente com o olhar desse jogador-espectador.

Partindo do mesmo ponto de vista de Guénoun, acreditamos que o espectador de hoje não vai ao teatro para se identificar com o herói, mas sim para ver um espetáculo, o que consiste em “ver a teatralidade em sua operação própria: a operacionalização, o verter (*a versão*) no teatro, o gesto de levar para a cena uma realidade não-cênica, poema ou narrativa”. Por isso, também a escrita cênica hoje seria uma “*escrita do jogo*”, que não mais segue os cânones clássicos do drama. Também todo o aparato cênico, luz, cenário, música não deve buscar mais o mimético, mas criar um jogo poético entre todos esses elementos.³³³

O prazer do espectador desse teatro está “em ver o ator fazer o que ele faz: maquinar ilusões, se necessário, mas, sobretudo, viver em cena segundo uma nova precisão, um novo regime de verdade. A verdade que o espectador persegue não é mais a verdade do papel, mas a verdade do jogo”.³³⁴ A palavra *Schauspiel*, em alemão, transmite bem esse conceito do teatro como jogo (*Spiel*) de ver, olhar, contemplar, mirar (*schauen*). O ator é um jogador que é visto (*Schauspieler*) e o espectador (*Zuschauer*) está lá para ver esse jogo.

³³² Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 12 e 33, respectivamente.

³³³ Ver em Guénoun, *op. cit.*, pp. 140-141.

³³⁴ *Op. cit.*, p. 143.

Tabori sempre mostra ao espectador, através de vários procedimentos não ilusionistas, que o espetáculo nada mais é do que um jogo lúdico; ele mostra as regras para que o espectador também possa compartilhar desse jogo. Portanto, essa perspectiva de Guenóun, a qual centra a atividade cênica no jogo de ator, tem muita similaridade com o pensamento de Tabori sobre o teatro. Entretanto, ele faz uma afirmação que cria uma grande separação entre ambos: de que o teatro contemporâneo “não é mais instrumento de conhecimento, seu prazer não é mais o prazer de uma aprendizagem”³³⁵ do qual falava Aristóteles na *Poética*. Tabori, ao contrário, sempre viu o teatro como um processo de aprendizado e um lugar para debater questões relevantes da sociedade. Se isso não é mais uma necessidade do teatro, Tabori as elege como suas necessidades enquanto artista, aproximando-se do pensamento de Aristóteles, quando este salienta que o prazer dos espectadores é dado pelo conhecimento através das imagens que vêem: “olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’”³³⁶.

Mas, para Tabori, o prazer da aprendizagem não diz respeito apenas ao espectador, já que todas as pessoas envolvidas no fazer teatral também participam de um processo que é visto como um grande momento de conhecimento sobre si mesmo e sobre a sociedade a partir de uma viagem pessoal e lúdica pelo texto do poeta. Se todo jogo é motivado e efetivado pelo prazer de jogar, também o teatro deve seguir essa premissa, pois só se consegue jogar o jogo teatral verdadeiramente quando se tem prazer, e

³³⁵ *Op. cit.*, p. 149.

³³⁶ Aristóteles. *Ética a Nicômaco; Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 203, 1448b 14.

acreditamos ser essa a grande motivação que Tabori tenta passar aos atores, ou seja, de realmente viver o prazer pelo jogo teatral enquanto se joga.

Evidentemente, nem todo processo de aprendizagem é apenas prazeroso, mas também difícil, pois nele somos confrontados com nossos medos e preconceitos. Devido a esse mergulho em experiências tão pessoais, Tabori foi muitas vezes acusado de guru durante sua primeira década de trabalho na Alemanha. Mas foi exatamente essa falta de medo em lidar com temas e situações tabus que levou Tabori de volta à Alemanha com uma peça sobre Auschwitz, que ele mesmo afirma ter escrito para tentar resolver seus conflitos pessoais. A sociedade alemã estava, no período, e acreditamos que até hoje, tentando fazer um acerto de contas com seu passado, tentando entender seus mais obscuros segredos. Mais tarde, foram espetáculos como *Jubileu*, *Minha Luta* e *Stalin*, que retomavam conflitos sociais de um passado não muito distante, trazendo-os para uma dimensão mais humana e pessoal, que o consagraram como grande artista.

Se o ator deve buscar o personagem em si mesmo, para efetivar isso, ele deve estar aberto para encarar seus conflitos pessoais, que virão à tona nesse processo. Por isso, nos ensaios, Tabori tenta criar um ambiente no qual o ator se sinta livre para tais descobertas, e todo esse processo é encaminhado pelo prazer do jogo e do aprendizado. O ator deve construir seu próprio caminho e o diretor será apenas um espectador privilegiado, ou, como Tabori definiu seu trabalho algumas vezes, um “condutor do jogo” (*Spielleiter*), ou seja, sua função será criar o ambiente necessário para que o ator possa jogar criativamente.

Nos períodos em que ele pôde ter um grupo de pesquisa, existia um interesse comum que norteava os trabalhos, o que propiciou uma maior experimentação, tanto na

utilização de atividades extratexto, como também no aprofundamento das pesquisas da relação ator-personagem e ator-espectador, como vimos nas montagens do *Teatro Laboratório* na década de setenta, e que perdurou por toda a década de oitenta até o fim do Teatro *O Círculo* em Viena.

Quando Tabori teve de se adequar ao sistema tradicional de teatro alemão e austríaco, onde, seja pela falta de tempo dos atores envolvidos com diversas produções simultaneamente, seja pela sua falta de interesse, por não acreditarem nesse processo, Tabori direcionou seu trabalho para a improvisação a partir do texto dramático. Ao analisarmos as montagens no Burgtheater, fica evidente como esse processo se realizou: Tabori centralizou seu trabalho em montagens com poucos atores e em seus próprios textos. Dessa forma, ele continuou sua pesquisa focada no ator-performer e em sua relação com o público, pois os textos eram construídos a partir do jogo do ator e sempre com uma temática que buscava discutir determinados temas com a sociedade.

Portanto, Tabori conseguiu constituir um trabalho bastante particular dentro do sistema estatal alemão. Aliás, como ele mesmo afirmou, apesar de parecer contraditório, só dentro do sistema estatal se consegue realizar um teatro efetivamente experimental, porque se tem verba para tais experimentos e o Estado não limita nem direciona as montagens por seguir essa ou aquela corrente estética. Tabori pôde realizar suas pesquisas dentro do sistema estatal porque encontrou diretores artísticos como Peter Stoltzenberg ou Claus Peymann que, apesar de terem uma linha de trabalho bem diferente da sua, sempre incentivaram e apoiaram suas pesquisas. Infelizmente, a pesquisa acabava sendo limitada pelo pouco tempo de ensaio e pela falta de disponibilidade dos atores.

No Berliner Ensemble, por exemplo, como Tabori é diretor efetivo da casa, diretores convidados, como Bob Wilson, têm preferência pela escolha de datas e de elenco. Acreditamos ser esse um dos motivos que levaram Tabori, em alguns trabalhos nesse teatro, a realizar espetáculos-leitura. Devido ao pouco tempo de ensaio, ele acabava mostrando o próprio processo como resultado. Em *Vor der Freundlichkeit der Welt*, *Kriegsfibel* (ambos com textos de Brecht) e *O Naufrágio do Titanic*, Tabori trabalhou o limite do ator-narrador. Nessas montagens, os atores, sentados de frente para o público, algumas vezes com os textos nas mãos, contam e cantam, estabelecendo uma relação direta com o espectador.

Em 24 de maio de 2004, por ocasião de seu nonagésimo aniversário, o Berliner Ensemble, em conjunto com a rede de televisão ZDF, realizou uma grande festa em sua homenagem. Além dos muitos colaboradores desse longo período de atividades, participaram da festa o prefeito da cidade de Berlim, Klaus Wowereit e o presidente da Alemanha, Johannes Rau, fato que demonstra em que medida a política alemã considera esse artista. Em seu discurso, o prefeito Wowereit expressou esse apreço, quando agradeceu a Tabori por ter voltado para a Alemanha, afirmando que essa volta era “o maior presente” que ele poderia ter dado à cidade de Berlim. A ministra da cultura, Christina Weiss, ao falar de seu valor como ser humano e artista, considera que Tabori traz a esperança de que “o teatro possa contribuir para a humanização e a reconciliação”.³³⁷

³³⁷ As falas do prefeito de Berlim, Klaus Wowereit, e da ministra da cultura, Christina Weiss, foram publicados nos sites www.berlin.de/rbmskzl/rathausaktuell/archiv/2004/05/24/20508/index.html e www.zeit.de/2004/22/George_Tabori, respectivamente.

Ao fazer uma retrospectiva de sua vida, Tabori afirma que tudo o que viveu aconteceu por acaso, pois “o acaso rege o mundo”. Mas também a vida é feita de escolhas. Apesar de considerar Nova Iorque a melhor cidade em que viveu, ele deixou a cidade para iniciar uma nova vida e carreira na Alemanha porque considerava, naquela época, que na Alemanha se fazia o melhor teatro do mundo. Não apenas isso, mas porque ali o teatro tinha uma verdadeira importância para a sociedade. Atualmente, ele não pensa mais assim: ironiza o fato de que os jornais alemães não falam mais de teatro e de que as pessoas só querem ver televisão. Apesar dessa desilusão com o teatro alemão e da idade avançada, Tabori tem muitos planos, entre eles, remontar *Rei Lear*, que é, em sua opinião, a melhor peça de todos os tempos. Se depender de Tabori, ele seguirá o exemplo do escritor Zola, que “morreu no meio de uma frase”.³³⁸

Tabori fez sua opção pelo teatro já na flor da maturidade porque, em sua opinião, o teatro “é o único espelho que não é reproduzível e, por isso, não se transforma nunca em um objeto como outras mídias”. Mas, para realizar esse teatro, “se precisa reconhecer que os atores-jogadores (*Spieler*) não são marionetes, mas pessoas e nada mais”.³³⁹ Portanto, consideramos que seu teatro não é nem revolucionário nem santo, mas apenas humano, demasiado humano, pois toma o homem como início, meio e fim de sua práxis.

³³⁸ Tabori fez essas considerações em entrevista realizada pela jornalista Iris Radisch. “Ich war immer müde”. In: *Die Zeit*, 19.05.2004, n. 22. Ver também em www.zeit.de/2004/22/George_Tabori. Em julho de 2005, ele estreou no Berliner Ensemble sua remontagem de *Jubileu*.

³³⁹ Tabori em *Betrachtungen...*, *op. cit.*, p. 85.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Tabori

TABORI, George. *Autodafé – Erinnerungen*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2002.

_____. *Theaterstücke I und II*. Munique, Viena: Carl Hanser Verlag, 1994.

_____. *Betrachtungen über das Feigenblatt – Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

_____. *Meine Kämpfe*. Erzählungen, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

_____. *Unterammergau oder Die guten Deutschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

2. Sobre Tabori

2.1. Livros:

BAYERDÖRFER, Hans Peter e SCHÖNERT, Jörg (org.). *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

FEINBERG, Anat. *George Tabori – portrait*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

_____. *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

GRONIUS, Jörg W. e KÄSSENS, Wend. *Tabori*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989.

HÖYNG, Peter (org.). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit (Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work)*. Tübingen, Basel: Francke, 1998.

KÄSSENS, Wend. e GRONIUS, Jörg W. *Theatermacher. Gespräche mit George Tabori et alli*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1987.

KÄSSENS, Wend (org.). *Der Spielmacher: Gespräche mit George Tabori*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004.

- OHNGEMACH, Gundula. *George Tabori – Regie im Theater*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
- RADTKE, Peter. *M wie Tabori*. Zürich: 1987.
- SCHOLZ, Stefan. *Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns*. Stuttgart: Kohlhammer, 2002.
- WELKER, Andrea e BERGER, Tina (org.). *George Tabori, Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren*. Munique, Viena: Carl Hanser Verlag, 1979.

2.2. Artigos e entrevistas:

- ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). In: *TEXT + KRITIK*, 133, 1997.
- BARNES, Clive. "Theater: 'The Cannibals'". In: *Times*, 04.11.1968.
- BECKER, Peter von. "Diese grosse Lebensreise". In: *Theater heute*, 5, 1994, pp.8-28.
- _____. "Das Schauspieler des Jahres: Gert Voss und Ignaz Kirchner", In: *Das Jahrbuch der Zeitschrift*, 1992, pp. 38-49.
- _____. "Liebe und Lachen – nach Auschwitz". In: *Theater heute*, 6, 1991, pp. 28-31.
- _____. "Skandal in Salzburg". In: *Theater heute*, 9, 1987, pp. 8-11.
- _____. "Existenzchoreographien oder Die Stunde der Komödianten". In: *Theater heute*, 3, 1984, pp. 4-10.
- _____. "Die republikanischen Masken oder Deutsches Theater im Januar". In: *Theater heute*, 3, 1983, pp. 18-21.
- _____. "Theaterarbeit mit George Tabori". In: *Theater heute*, 1, 1979.
- _____. "Von Juden und Christen – von Vätern und Söhnen". In: *Theater heute*, 1, 1979, p. 44-51.
- _____. "Das Nachspiel bis zum Morgengrauen". In: *Theater heute*, 6, 1978, pp. 12-15.
- BÖHM, Gotthard. "Sehnsucht nach einem anderen System". In: *Bühne*, 6, 1991, pp. 38-39.

- DOMRÖSE, Angelica. "Monster, Macht, Kunst, Freiheit". In: *Theater heute*, Jahrbuch, 1988, pp. 76-77.
- Du – *Die Zeitschrift der Kultur*. "George Tabori. Macht Kein Theater". Viena, nr. 719, Setembro, 2001.
- DULLINGER, Angie. "Die Quälerei um ein Pfund Fleisch". In: *Abendzeitung*, 18.11.1978.
- EINBRODT, Günter et alii. "Ein Appell – der Schauspieler des Bremer Theaterlabors". In: *Theater heute*, 6, 1978, p. 16.
- EMIGHOLZ, Erich. "Hungern im Labor". In: *Theater heute*, 7, 1977.
- _____. "Traumarbeit". In: *Theater heute*, 1, 1976, p.10.
- _____. "Lernen, wie man sich unterscheidet". In: *Theater heute*, 9, 1975, p. 20.
- ENZENSBERGER, Hans-Magnus. "Ein Souvenir vom Untergang". In: *Theater heute*, 5, 1994, p. 26.
- ERDMANN, Michael. "Turm der lebenden Leichen". In: *Theater heute*, 8, 1981, pp. 44-45.
- FRITSCH, Sibylle. "Nur im Gefühl liegt die Wahrheit". In: *Psychologie heute*, 2, 1994.
- _____. "Perfektion ist Blasphemie". In: *Profil*, n. 24, 14.06.1993.
- _____. "Keine Zeit zu Trauern". In: *Profil*, 23.07.1990.
- _____. "Grenzgänger" In: *Profil*, n. 08, 22.02.1988, pp. 79-82.
- HENSEL, Georg. "Scheue Verklärung einer Mutter". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.05.1979, n. 116, p. 27.
- JACOBSEN, Detlef. "'Hab Spass' – eine seiner wichtigsten Anweisungen". In: *Saarbrücker Zeitung*, n. 237, 10/11.10.1992.
- JÄGER, Gerd. "Das Schauspielertheater der Regisseure, *Talk Show* in Bremen". In: *Theater heute*, 12, 1976, pp. 35-36.
- K. K. "*Lear* und *Stalin* um Doppel". In: *Die Presse*, 11.12.1987.
- KAYSER, Beate. "Tränen – das Schönste, was passieren kann". In: *TZ*, 02.01.1979.

- KÖSTER, Cornelia. "Satyrspiel zur Versöhnung—George Tabori 'Mein Kampf' aus Wien beim Theatertreffen". In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 14.05.1988.
- KRALICEK, Wolfgang. "Die Göttliche Komödie". In: *Theater heute*, 8, 1991, pp.4-7.
- KRÜGER, Michael. "Menschen-Spiele". In: *Theater heute*, 2, 1979, p.4.
- LÖFFLER, Sigrid. "Negrophilie, Nekrophilie". In: *Theater heute*, 3, 1990, p. 12.
- _____. "Wien: Taboris 'Kreis'". In: *Theater heute*, 1988, 12, pp. 5-8.
- _____. "Die Gegenwart der Vergangenheit". In: *Theater heute*, 11, 1987.
- LOIBL, Elisabeth. "Über die Arbeit an sich selbst". In: *Der Standard*, s/data.
- _____. "Utopisches Illyrien und Pandömonium der Liebe". In: *Der Standard*, 13.03.1989.
- LUFT, Friebrich. "Schwarze Messe mit einer Gruppe aus dem Tartarus". In: *Die Welt*, 15.12.1969.
- MARTINS, Kirsten. "Der Fels, der in der Mitte bricht. Ein Probentagebuch". In: *Theater heute*, 1, 1979, pp. 52-55.
- MAY, Rolf. "Ich spiele Taboris Mutter". In: *TZ* 15.05.1979.
- MERSCHMEIER, Michael. "Die Schauspieler des Jahres—Das Doppelspiel von Herr und Knecht". In: *Theater heute*, 13, 1998, pp. 46-55.
- _____. "Bibel und Blues". In: *Theater heute*, 6, 1991, pp.32-33.
- _____. "Götzendämmerung". In: *Theater heute*, 4, 1988, pp. 22-26.
- _____. "Schauplatz Wien – Wien nach der Wende". In: *Theater heute*, 7, 1987, pp. 04-16.
- MICHAELIS, Rolf. "Eine Liebe nach dem Tod". In: *Die Zeit*, 19.01.1990.
- _____. "Ein begeisterungsfähiger Skeptiker". In: *Theater heute*, 6, 1976.
- _____. "Theater gegen Gewalt – Gewalt gegen Theater". In: *Theater heute*, 6, 1976, pp. 33-38.
- MÜRY, Andres. "Warum macht das deutsche Theater krank, Herr Tabori?". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (Magazin)*, 18.09.1987, pp. 106-107.
- PALM, Reinhard e VOSS, Ursula. "Vom Romanautor zum Theatermann – über Texttreue und Improvisationen". Arquivo da Akademie der Künste. Entrevista datilografada, 12.04.1987.

- PASOLLI, Robert. "Theatre: The Cannibals". In: *The village VOICE*, 07.11.1968.
- R. B. "Ein Tollhaus in der Kirche". In: *Aufbau*, 08.11.1968.
- RADISCH, Iris. "Ich war immer müde". In: *Die Zeit*, n. 22, 19.05.2004.
- RISCHBIETER, Henning. "Rudkins *Vor der Nacht*". In: *Theater heute*, 6, 1975.
- RITTER, Heinz. "Spiel mit dem Entsetzen". In: *Der Abend*, 15.12.1969.
- ROTH, Dieter. "Wie es ihm gefällt". In: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 04.06.1988.
- RÖTTGERS, Brigitte. "Hungerkünstler – Protokoll einer Inszenierung". Programa do espetáculo *Os Artistas da Fome*. Arquivo da Akademie der Künste.
- S/AUTOR. "Der Schauspieler ist das wichtigste". In: *Teater*, 76/77.
- S/AUTOR. "Bericht des Ensembles. Wie ein Stadttheater-Ensemble mit der Regel bricht". In: *Theater heute*, 13, 1974, pp.70-71.
- SCHÖDEL, Helmut. "Der dreizehnfache Shylock". In: *Die Zeit*, 01.12.1978.
- _____. "Ein Rollensuchspiel". In: *Theater heute*, 4, 1977, p.6.
- SCHULZ, Wilfried. "George Tabori und die Kunst als Leben". In: *Theater heute*, 1, 1978.
- SCHUMACHER, Arnulf. "Ich glaube, es ist ein Märchen". In: Dultz, Sabine (org.). *Die Münchner Kammerspiele*. München, Wien: Carl Hanser, 2001, pp.385-389.
- SCHWAB-FELISCH, Hans. "Den Seemann Erschüttern". In: *Theater heute*, 6, 1980.
- SIMBRUK, Michael. "Für ein menschliches Theater". Arquivo da Akademie der Künste, Berlin. Texto datilografado, 1984, 9 pp.
- SKASA, Michael. "Wenn Medea Trauer trägt oder Trümmer einer Analyse". In: *Theater heute*, 2, 1985, p.51.
- VOSS, Gert. "Man muss so alt werden, bis man jung ist". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n. 119, 24.05.2004, p. 33.
- VOSS, Ursula. Entrevista com Tabori. Arquivo da Akademie der Künste, Berlin, Fevereiro de 1989, pp. 244-251. (não consta origem da publicação).
- WAGNER, Renate. "Es war ein Jahr des Experimentierens". In: *Nachrichten – Bregenz*, 23/24.04.1988.
- WALDEN, Stanley. "Use it". In: *Theater heute*, 5, 1994, p. 27.
- WENDT, Ernst. "Kriegs-Theater". In: *Theater heute*, 10, 1971, p.14.

WILLE, Franz. "Auf die Plätze, Fertig, Halt!". In: *Theater heute*, 3, 2000, pp.6-8.
WIRTH, Andrzej. "Die Lust an der schwachen Lesung". In: *Theater heute*, 6, 1980.
ZACHARIAS, Carna. "Der Weg nach Auschwitz". In: *Abendzeitung*, 17.05.1979.

3. Outras obras

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, pp. 201-270.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOLESLAVSKY, Richard. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Escritos sobre teatro*. Seleção de Jorge Hacker. Tradução de Nélida M. de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1989.

COLE, Toby. *Acting: A Handbook of the Stanislavski Method*. New York: Three Rivers Press, 1995.

DIDEROT, Denis. "Paradoxo sobre o comediante". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DOMRÖSE, Angelica. *Ich fang mich selbst ein*. Gustav Lübke, 2003, pp. 321-328.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FREUD, Sigmund. "Personagens Psicopáticos no Palco". In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Jayme Salomão (Org.). Imago: Edição

Eletrônica, vol. 7.

- GINGER, Serge e Anne. *Gestalt: uma terapia do contato*. São Paulo: Summus, 1995.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HETHMON, Robert H. *Strasberg at the Actors Studio: Tape-Record Sessions*. New York: The Communications Group, 2003.
- KESTING, Marianne. *Brecht*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001.
- KUSNET, Eugenio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MÜLLER, Heiner. *Guerra sem batalha*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERLS, Frederick Solomon. *Gestalt-terapia explicada*. São Paulo: Summus, 1976.
- _____ et alii. *Isto é Gestalt*. John Stevens (Org.). São Paulo: Summus, 1977.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.
- _____. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHIRMER, Lothar et alii. *Theater in Berlin nach 1945 – Nach der Wende “Damit*

die Zeit nicht stehenbleibt": Berlin: Henschel, 2003.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

STRASBERG, Lee. *Schauspielen und Das Training des Schauspielers*. Wolfgang Wermelskirch (org.). Berlin: Alexander Verlag, 2001.

_____. *Um sonho de paixão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

4. Vídeos (Biblioteca do Goethe-Institut São Paulo)

“Die Kannibalen” Texto de George Tabori. Direção de vídeo: Reinhard Mieke. 1969, vídeo, 105 min.

“Die Münchner Kammerspiele” Texto de Michael Merschmeier. Direção de vídeo: Sabine Zurmühl. Câmera: Hans Rombach. 1990, vídeo, 75 min., colorido.

“Fin de partie” Direção de George Tabori. Texto de Samuel Beckett. Apresentação no Akademietheaters Wien. Direção de vídeo: Volker Weicker. Ca. 120 min., col.

“Frauen. Krieg. Lustspiel.” Direção de George Tabori. Texto de Tomas Brasch. Representação do grupo *Der Kreis*. 1988, vídeo, 140 min., colorido.

“Masada: ein Bericht” Direção de George Tabori. 1988, vídeo, 89 min., colorido.

“Stalin” Direção de George Tabori. Texto de Gaston Salvatore. Apresentação do grupo *Der Kreis*. 1988, vídeo, 137 min., colorido.

“Theater Tabori-Tabori Theater” Direção de vídeo: Michael Bauer. Câmera: Manfred Neuwirth. Reportagem: Peter von Becker. 1990, vídeo, 70 min., colorido.

“Warten auf Godot” Direção de George Tabori. Texto de Samuel Beckett. 1984, vídeo, 134 min., colorido.

ANEXO I

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO 241
UNICAMP

Transcrição do exercício de percepção *Fazendo uma pequena viagem (auf einen Trip gehen)* coordenado por Tabori:

“Relaxem, tentem ficar concentrados na história que nasce em suas cabeças: um lindo dia de primavera em um grande parque; sintam o sol, as árvores, a relva, o calor no rosto e na pele (...) Passeiem entre as árvores, vejam as flores, a relva, os pássaros, façam de forma tão concreta quanto possível. Iniciem sons, movimentos ou relações. Vocês andam em frente e encontram uma pequena floresta, vocês olham em volta – é impreciso – vocês se aproximam mais, mais, até que vêem uma jaula – não há muita luz – vocês estão bem próximos. Vocês vêem um animal dentro da jaula, observem bem o animal, encontrem tantos detalhes sobre o animal quanto possível. Observem bem de todos os lados, deixem os detalhes bem concretos. (...) Deitem-se, sentem-se enquanto observam o animal. Iniciem uma conversa com o animal, façam perguntas, talvez ele possa responder. Façam perguntas reais: Como ele está? De onde ele vem? O que ele pensa sobre vocês? Deixe o animal responder com palavras, movimentos, sons. Cheguem mais perto e tentem se comunicar de outra forma. Como é o cheiro dele, como soa quanto ele faz sons ou se move. Talvez, se for possível, toquem nele, sintam-no, afaguem-no. Troquem de papel com o animal – vocês estão dentro como animal. Sintam. Como é estar em uma jaula, sintam a jaula sobre a pele. O que vocês vêem de dentro da jaula? Como vocês pensam da perspectiva desse animal. O que sentem sobre a jaula, a floresta, especialmente sobre o homem que está a sua frente, fora da jaula. E agora, sempre como um animal, comuniquem-se de alguma maneira/forma com esse homem – sempre como animal. O que vocês sentem, o que pensam enquanto se comunicam – isso é agradável, desagradável, onde estão as dificuldades. Façam perguntas a ele quando for possível. O que pensa ele sobre o animal, como é a vida lá fora – assim isso resulta num diálogo. Vocês são o animal. Troquem novamente os papéis – vocês são novamente o homem, observem o animal ali, despeçam-se do animal, vão lentamente embora através da floresta, permaneçam ainda um pouco mais, olhem o animal e a jaula – o que faz o animal, o que ele pensa – caminhem pela campina dentro do parque, voltem lentamente para a cova e abram os olhos devagar”.³⁴⁰

³⁴⁰ Tabori em Röttgers, *op. cit.*

ANEXO II

GEORGE TABORI - Cronologia³⁴¹

- 1914 George Tabori (György Tabori) nasce em Budapeste, Hungria.
- 1932-33 Trabalha como garçom em Berlim e Dresden.
- 1935 Vai para Londres, onde trabalha como tradutor.
- 1940-43 Trabalha como correspondente para diversos jornais em vários países do Oriente Médio e Egito.
- 1943 Passa a morar em Londres, onde trabalha para a BBC.
- 1944 Morte de seu pai, Cornelius Tabori, em Auschwitz.
- 1947 Vai morar nos Estados Unidos para trabalhar como roteirista de cinema para a MGM. Encontro com Bertolt Brecht.
- 1952 Estréia como dramaturgo com *Flight into Egypt*.
- 1953-54 Passa a morar em Nova Iorque e a freqüentar o *Actor's Studio*, sob direção de Lee Strasberg.
- 1956 Estréia como diretor teatral com o espetáculo *Senhorita Julia* e *A Mais Forte*.
- 1963-64 Desenvolve seu primeiro grupo de pesquisa teatral.
- 1968 Participa do Simpósio sobre Brecht no Teatro Berliner Ensemble a convite de Helene Weigel.
- 1971 Volta a morar na Alemanha, onde trabalha como diretor convidado em várias cidades.
- 1975-78 Desenvolve o grupo *Teatro Laboratório*, na cidade de Bremen.
- 1978-86 Trabalha como diretor em diversas cidades alemãs.
- 1980-82 Em conjunto com os atores do extinto *Teatro Laboratório* tenta manter o grupo sem vínculos com um teatro estatal.
- 1987-90 Muda-se para Viena para assumir a direção artística do Teatro *O Círculo*, onde desenvolve um *Actor's Studio* vienense.
- 1990-99 Trabalha como diretor e dramaturgo no Burgtheater, em Viena.
- 2000-05 Volta para Berlim, onde trabalha no Teatro Berliner Ensemble.

³⁴¹ Os dados para essa cronologia foram coletados nos seguintes livros: Arnold (org.), in: *Text + Kritik*; Feinberg, in: *George Tabori*; Kässens (org.), in: *Spielmacher* e Ohngemach, in: *George Tabori*. Ver em Bibliografia.

Espetáculos realizados

<i>Ano</i> ³⁴²	<i>Espetáculo</i>	<i>Autor</i>	<i>Local</i>
1952	<i>Flight into Egypt</i> (direção: Elia Kazan)	George Tabori	Music Box, Broadway, Nova Iorque
1953	<i>The Emperor's Clothes</i> (direção: Harald Clurman)	George Tabori	Ethel Barrymore Theatre, Broadway, Nova Iorque
1956	<i>Senhorita Julia e A Mais Forte</i>	August Strindberg	São Francisco e Phoenix Theatre, Nova Iorque
1958	<i>Brouhaha</i> (direção: Peter Hall)	George Tabori	Aldwych Theatre, Londres
1961	<i>Brecht on Brecht</i> (co-direção: Gene Frankel)	Bertolt Brecht (col) ³⁴³	Theatre de Lys, Nova Iorque
1966	<i>O Mercador de Veneza</i>	William Shakespeare (ad) ³⁴⁴	Berkshire Theatre Festival, Massachusetts
1967	<i>The Niggerlovers</i> (direção: Gene Frankel)	George Tabori	Orpheum Theater, Nova Iorque
1968	<i>The Cannibals</i> (direção: Martin Fried)	George Tabori	American Place Theatre, Nova Iorque
1969	<i>Mãe Coragem e seus filhos</i> (co-direção: Martin Fried)	Bertolt Brecht	Castleton State College, Vermont, EUA
	<i>Die Kannibalen</i> (co-direção: Martin Fried)	George Tabori	Schiller-Theater, Werkstatt, Berlim
1971	<i>Pinkville</i> (direção: Martin Fried)	George Tabori	American Place Theatre, Nova Iorque
	<i>Pinkville</i>	George Tabori	Dreifaltigkeitskirche, Berlim
	<i>Die Demonstration</i> (leitura cênica)	George Tabori	Akademie der Künste, Berlim
1972	<i>Clowns</i>	George Tabori	Zimmertheater, Tübingen
1974	<i>Kohlhaas</i> (a partir de <i>Michael Kohlhaas</i> de H. von Kleist)	James Saunders	Schauspiel (Werkstattbühne), Bonn

³⁴² Ano de estréia do espetáculo.

³⁴³ Colagem de vários textos.

³⁴⁴ Adaptação do texto.

<i>Ano</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Autor</i>	<i>Local</i>
1975	<i>Vor der Nacht (Antes da Noite)</i>	David Rudkin	<i>Teatro Laboratório</i> , Bremen
	<i>Emigranten</i>	Slawomir Mrozek	Schauspiel (Werkstattbühne), Bonn
	<i>Sigmunds Freude (Alegrias de Sigmund)</i>	Frederick S. Perls ³⁴⁵	<i>Teatro Laboratório</i> , Bremen
1976	<i>As Troianas</i>	Eurípides	Theater am Goetheplatz, Bremen
	<i>Talk Show</i>	George Tabori	<i>Teatro Laboratório</i> , Bremen
1977	<i>Verwandlungen (Metamorfoses)</i>	Franz Kafka (ad)	Münchener Kammerspiele ³⁴⁶ (Werkraum), Munique
	<i>Die Schaukel (O Balanço)</i>	Edward Bond	<i>Teatro Laboratório</i> , Bremen
	<i>Die Hungerkünstler (Os Artistas da Fome)</i>	Franz Kafka (ad)	<i>Teatro Laboratório</i> , Bremen
1978	<i>Hamlet</i>	William Shakespeare (ad)	<i>Teatro Laboratório</i> , Bremen
	<i>Shylock-Improvisationen</i> ³⁴⁷	William Shakespeare (ad)	Münchener Kammerspiele (Porão), Munique
1979	<i>Mutters Courage (Coragem de Mãe)</i>	George Tabori	Münchener Kammerspiele, Munique
1980	<i>Der Untergang der Titanic(O Naufrágio do Titanic)</i>	Hans M. Enzensberger	Münchener Kammerspiele, Munique
	<i>Beckett-Abend 1 (Noite-Beckett 1)</i> ³⁴⁸	Samuel Beckett	Circo Atlas, Munique
1981	<i>Aquele que diz sim, aquele que diz não</i>	Bertolt Brecht	Staatstheater, Kassel
	<i>Beckett-Abend 2:Der Verwaiser (O Orfanador)</i>	Samuel Beckett	Schauspielhaus (BO-Fabrik), Bochum
	<i>The Lost Ones (Junção dos espetáculos O Naufrágio do Titanic e O Orfanador)</i>		Schauspielhaus Köln, Colônia

³⁴⁵ Adaptação dos Seminários de Sonhos realizados por Perls, fundador da Gestalt-terapia.

³⁴⁶ Teatro de Câmara de Munique.

³⁴⁷ O nome completo do espetáculo era *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren*. Improvisação livre de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare.

³⁴⁸ Os textos encenados foram *Atos sem palavras I e II*, *Alte Erde (Terra antiga)*, *Respiração*, *Auswegloser Ort (Lugar sem saída)*, *Fragmentos de Teatro I e II*, *Aquela vez*, *Diga Joe*, *Ich gab auf (Eu desisti)*, *Não eu e Comédia*.

<i>Ano</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Autor</i>	<i>Local</i>
1982	<i>Tod & Co (Morte & Cia)</i> <i>Der Voyeur</i> <i>Medéia</i>	Sylvia Plath (ad) George Tabori Eurípedes	Hochschule der Künste, Berlin (com formandos) Berliner Festwochen, Berlin Schouwburg, Rotterdam, Holanda
1983	<i>Jubiläum (Jubileu)</i> <i>Doutor Fausto Liga a Luz</i>	George Tabori Gertrude Stein	Schauspielhaus (Foyer do Teatro), Bochum Schauspielhaus Köln (Schlosserei), Colônia
1984	<i>Esperando Godot</i> <i>Peepshow. Ein Rückblick</i> <i>Das Verhör (O Interrogatório)</i>	Samuel Beckett George Tabori István Eörsi	Münchener Kammerspiele (Werkraum), Munique Schauspielhaus, Bochum Münchener Kammerspiele (Werkraum), Munique
1985	<i>M (a partir de Medéia)</i> <i>Mein Herbert (Meu Herbert)</i> <i>Opern ohne Sänger (Óperas sem Cantores)</i> <i>Die Troerinnen des Euripides</i>	Eurípedes (ad) Herbert Achternbusch Zoltan Kocsis/Janos Pilinszky Walter Jens	Münchener Kammerspiele (Werkraum), Munique Münchener Kammerspiele, Munique Konzerthaus, Karlsruhe Münchener Kammerspiele, Munique
1986	<i>Stammheim-Epilog</i> <i>Dias Felizes</i> <i>Der Bajazzo (Pagliacci)</i> <i>Totenfloss (Barca dos Mortos)</i>	(a partir do filme <i>Stammheim</i>) Samuel Beckett Ruggiero Leoncavallo Harald Mueller	Kampnagelfabrik, Hamburgo Münchener Kammerspiele (Werkraum), Munique Wiener Kammeroper, Viena Münchener Kammerspiele, Munique
1987	<i>Mein Kampf (Minha Luta)</i> <i>Das Buch mit sieben Siegeln (Oratorium)</i> <i>Schuldig geboren (Nascido com Culpa)</i>	George Tabori Franz Schmidt Peter Sichrovsky (entrevista)	Burgtheater (Akademietheater), Viena Salzburger Festspiele, Universitätskirche Theater <i>Der Kreis (O Círculo)</i> , Viena

<i>Ano</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Autor</i>	<i>Local</i>
1987	<i>Der Tod dankt ab (A Morte renuncia ao trono)</i> ³⁴⁹	Viktor Ullmann/Peter Kien	Berliner Festwochen (Hebbel Theater), Berlim
1988	<i>Stalin</i>	Gaston Salvatore	Theater <i>Der Kreis (O Círculo)</i> , Viena
	<i>Frauen-Krieg-Lustspiel (Mulheres-Guerra-Comédia)</i>	Thomas Brasch	Festwochen (Messepalast) e no <i>Círculo</i> , Viena
	<i>Zum Zweiten Mal (Pela Segunda Vez)</i>	Jean-Claude Carrière	Theater <i>Der Kreis (O Círculo)</i> , Viena
	<i>Masada (a partir de Der Jüdische Krieg)</i>	Flavius Josephus (ad)	Theater <i>Der Kreis (O Círculo)</i> , Viena
1989	<i>Verliebte und Verrückte (Apaixonados e Loucos)</i>	William Shakespeare (col)	Theater <i>Der Kreis (O Círculo)</i> , Viena
	<i>Lears Schatten (Sombras de Lear)</i>	William Shakespeare (ad)	Theater <i>Der Kreis (O Círculo)</i> , Viena
1990	<i>Otelo</i>	William Shakespeare	Burgtheater (Akademietheater), Viena
	<i>Weisman und Rotgesicht. Ein jüdischer Western</i> ³⁵⁰	George Tabori	Burgtheater (Akademietheater), Viena
	<i>Hamlet</i>	William Shakespeare	Festwochen (Messepalast) e no <i>Círculo</i> , Viena
1991	<i>Der Babylon Blues</i>	George Tabori	Burgtheater, Viena
	<i>Goldberg-Variationen (Goldberg-Variações)</i>	George Tabori	Burgtheater (Akademietheater), Viena
	<i>Satyricon</i>	Bruno Maderna	Salzburger Festspiele (Mozarteum), Salzburg
	<i>Nathans Tod (a partir de Nathan-O Sábio de Lessing)</i>	George Tabori	Lessingtheater, Wolfenbüttel
1992	<i>Unruhige Träume (Sonhos Intranquilos)</i>	Franz Kafka (col)	Burgtheater (Kasino), Viena
	<i>Relatório para uma Academia</i>	Franz Kafka	Burgtheater (Antiga Sala do Parlamento), Viena
	<i>El Gran Inquisitor (a partir de Os irmãos Karamazov)</i>	Dostoievski (ad)	Centro Andaluz de Teatro, Sevilha, Espanha
1993	<i>Der Grossinquisitor (O Grande Inquisidor)</i>	Dostoievski (ad)	Residenztheater, Munique
	<i>Requiem für einen Spion</i>	George Tabori	Burgtheater (Akademietheater), Viena

³⁴⁹ Adaptação da ópera *Der Kaiser von Atlantis (O Rei de Atlantis)*.

³⁵⁰ *Homem Branco e Cara Vermelha. Um Faroeste Judeu*. Este texto já foi montado no Brasil, no Teatro do Goethe-Institut São Paulo.

<i>Ano</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Autor</i>	<i>Local</i>
1994	<i>Delirium</i> Moses und Aron <i>Die 25. Stunde (A 25. hora)</i>	Hans M. Enzensberger Arnold Schönberg George Tabori	Thalia Theater, Hamburgo Opernhaus, Leipzig Burgtheater (Akademietheater), Viena
1995	<i>Die Massenmörderin und ihre Freunde</i> ³⁵¹	George Tabori	Burgtheater (Akademietheater), Viena
1996	<i>Die Ballade vom Wiener Schnitzel</i>	George Tabori	Burgtheater (Akademietheater), Viena
1997	<i>Die letzte Nacht im September (A Última Noite em Setembro)</i> <i>Herzog Blaubarts Burg/Erwartung</i> <i>Stecken, Stab und Stangel</i>	George Tabori Bela Bartók/Arnold Schönberg Elfriede Jelinek	Burgtheater (Akademietheater), Viena Nationalen Reisopera, Holanda Burgtheater (Kasino), Viena
1998	<i>Fim de Jogo</i> <i>Der nackte Michelangelo (O Michelangelo nu)</i> ³⁵² <i>A Flauta Mágica</i>	Samuel Beckett Schostakowitsch Mozart	Burgtheater (Akademietheater), Viena Schaubühne am Lehniner Platz, Berlim Circo Roncalli, Berlim
1999	<i>Purgatorium</i>	George Tabori	Burgtheater (Akademietheater), Viena
2000	<i>Die Brecht-Akte (Atos-Brecht)</i> <i>Von der Freundlichkeit der Welt</i> ³⁵³	George Tabori Bertolt Brecht (col)	Berliner Ensemble, Berlim Berliner Ensemble (Probekühne), Berlim
2001	<i>Frühzeitiges Ableben (Morte Prematura)</i> Ödipus (dança-teatro com Ismael Ivo e Marcia Haydée)	George Tabori Sófocles (ad)	Berliner Ensemble (Pavillon), Berlim Berliner Ensemble, Berlim
2002	<i>O Naufrágio do Titanic (remontagem)</i>	Hans M. Enzensberger	Berliner Ensemble (Probekühne), Berlim
2002	<i>O Rapto do Serail</i>	Mozart	Gedächtniskirche, Berlim
2003	<i>Die Juden (Os Judeus)</i>	Lessing	Berliner Ensemble (Probekühne), Berlim

³⁵¹ *Os Genocidas e seus amigos.*

³⁵² Espetáculo de dança-teatro realizado com o bailarino brasileiro Ismael Ivo.

<i>Ano</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Autor</i>	<i>Local</i>
2003	<i>Die Kriegsfiabel (A Febre de Guerra)</i> ³⁵⁴	Bertolt Brecht (ad)	Berliner Ensemble (Gartenhaus), Berlim
2005	<i>Jubileu</i> (remontagem)	George Tabori	Berliner Ensemble, Berlim

Prêmios e homenagens

- 1979 Verdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland (Cruz de mérito da República Federativa Alemã).
- 1981 Grosser Kunstpreis Berlin (Grande Prêmio de Arte Berlim).
Grosser Preis der Stadt Mannheim (Grande prêmio da cidade de Mannheim para o filme *Froher Fest*).
- 1983 Mülheimer Dramatikerpreis (Prêmio de melhor dramaturgia para Jubiläum).
- 1985 1. Frankfurter Hörspielpreis (Prêmio pelo conjunto de sua obra como autor e diretor).
Prêmio do Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationales Theaterinstituts (ITI).
- 1988 Theaterpreis Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung.
- 1990 Mülheimer Dramatikerpreis (Prêmio de melhor dramaturgia para *Weisman und Rotgesicht*).
- 1991 Peter-Weiss-Preis (Prêmio da cidade de Bochum).
- 1992 Georg-Büchner-Preis (Prêmio da Academia de Língua e Literatura Alemã).
- 1994 Grosses Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.
- 1995 Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien (Medalha de honra da cidade de Viena).
- 1997 Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst (Ordem Austríaca para Ciência e Arte).
- 1997 Ehrenmitglied des Wiener Burgtheaters. (Sócio honorífico do Burgtheater vienense).
- 1999 Concordia-Ehrenpreis für Taboris Lebenswerk (Prêmio de honra do jornalismo austríaco pela sua obra).
- 2001 Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor (Prêmio de literatura da cidade de Kassel para humor grotesco).

³⁵³ *Sobre a Amizade do Mundo*. Trata-se de uma colagem com textos, músicas e cenas de Brecht.

Romance, conto e prosa

Beneath the Stone the Scorpion, London e Boston, 1945. Em alemão: *Unter dem Stein der Skorpion*, Bern, 1945; *Das Opfer*, Göttingen, 1996.

Companions of the Left Hand, London e Boston, 1946. Em alemão: *Gefährten zur linken Hand*, Göttingen, 1999.

Original Sin, London e Boston, 1947. Em alemão: *Ein guter Mord*, Göttingen, 1992.

The Caravan Passes, London e New York, 1951. Em alemão: *Tod in Port Aarif*, Göttingen, 1994.

The Journey, New York, 1958, London, 1959. Em alemão: *Die Reise*, Würzburg, Wien, 1959, Frankfurt/M, 1987.

The Good One, New York, 1960.

Son of a Bith. Erzählungen, München, Wien, 1981, Frankfurt/M, 1984.

Unterammerngau oder die guten Deutschen, Frankfurt/M, 1981.

Meine Kämpfe, München, Wien, 1986, Frankfurt/M, 1991, Berlin, 2002.

Betrachtungen über das Feigenblatt. Handbuch für Verliebte und Verrückte, München, Wien, 1991, Frankfurt/M, 1993.

Autodafé. Erinnerungen, Berlin, 2002. (primeira parte de sua autobiografia).

Roteiro

1953 *I Confess*, direção de Alfred Hitchcock.

1954 *The Young Lovers*, direção de Anthony Asquith. Prêmio de melhor roteiro concedido pela British Film Academy Award.

1958 *The Journey*, direção de Anatole Litvak.

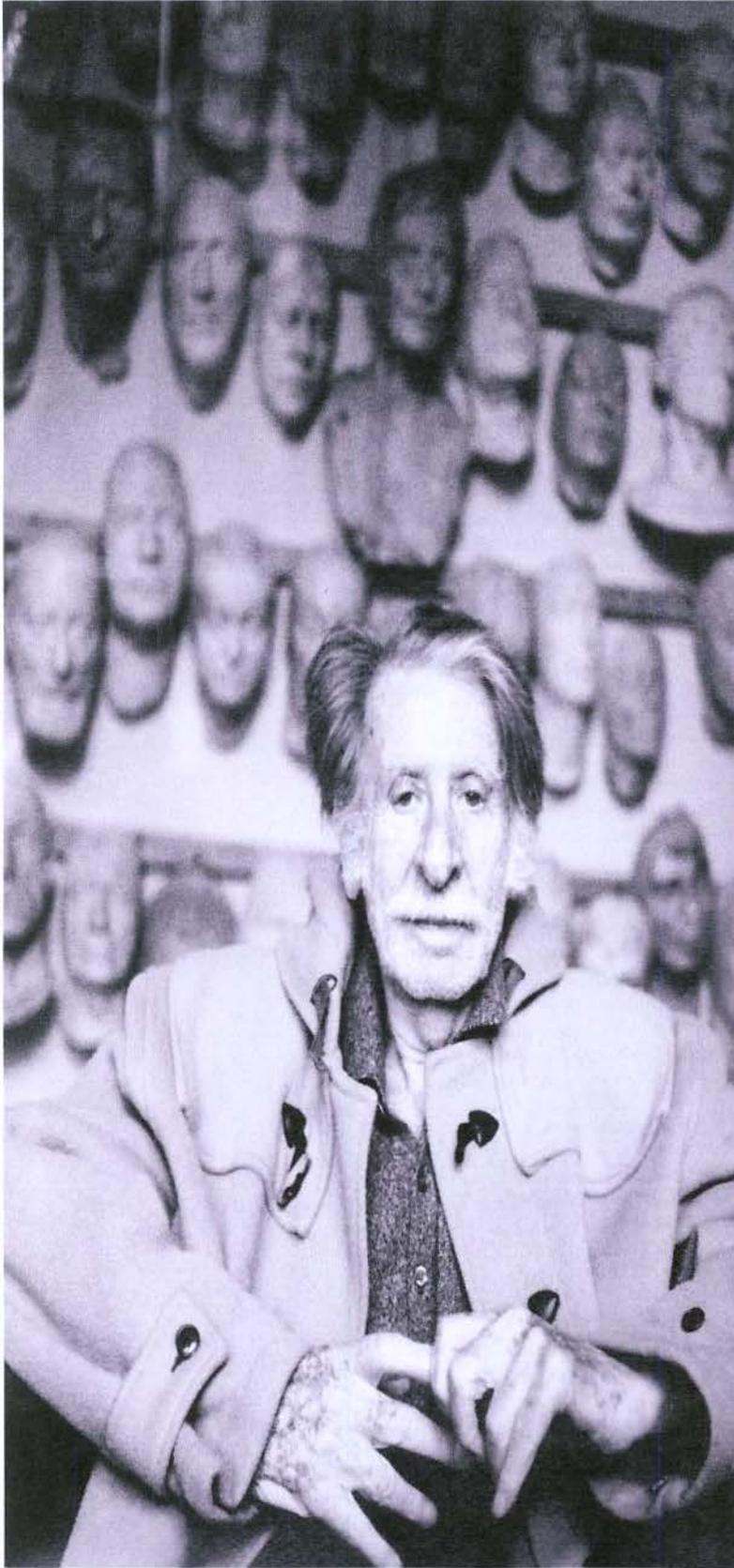
1962 *No Exit*, direção de Tad Danielewski. Baseado em *Huis Clos*, de Sartre. Viveca Lindfors recebeu o Urso de Prata pela atuação nesse filme.

1968 *Secret Ceremony*, direção de Joseph Losey.

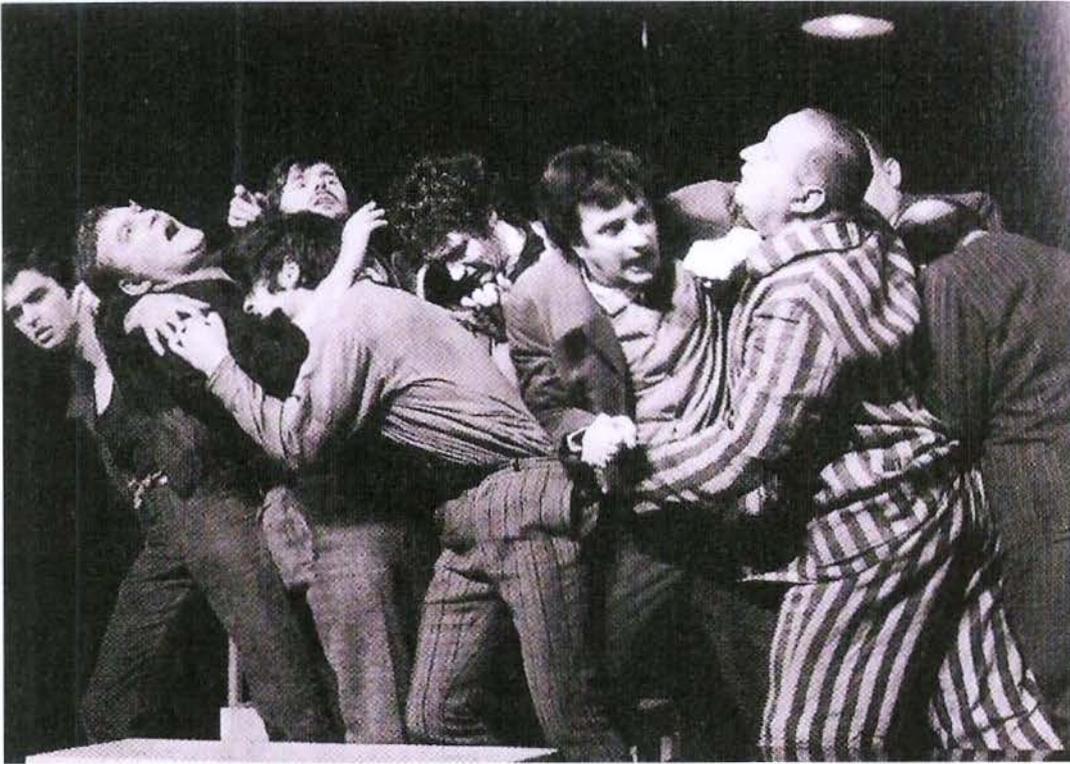
1974 *Insomnia*, roteiro e direção de Tabori. Produção da TV alemã SFB (Sender Freies Berlin). Paródia de *Dias Felizes*, de Beckett.

1979 *Frohes Fest*, roteiro e direção de Tabori. Produção da TV alemã ZDF.

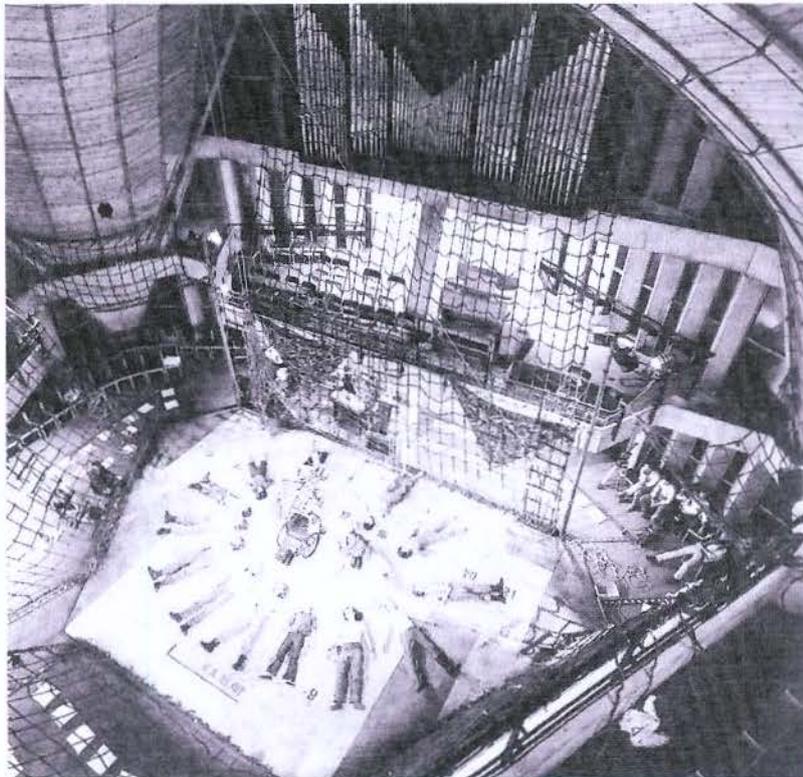
³⁵⁴ Durante o período de exílio, Brecht escreveu uma série de 69 epigramas comentando fotos de jornais. Essas fotos eram projetadas durante a apresentação.



ANEXO III
Galeria de Fotos



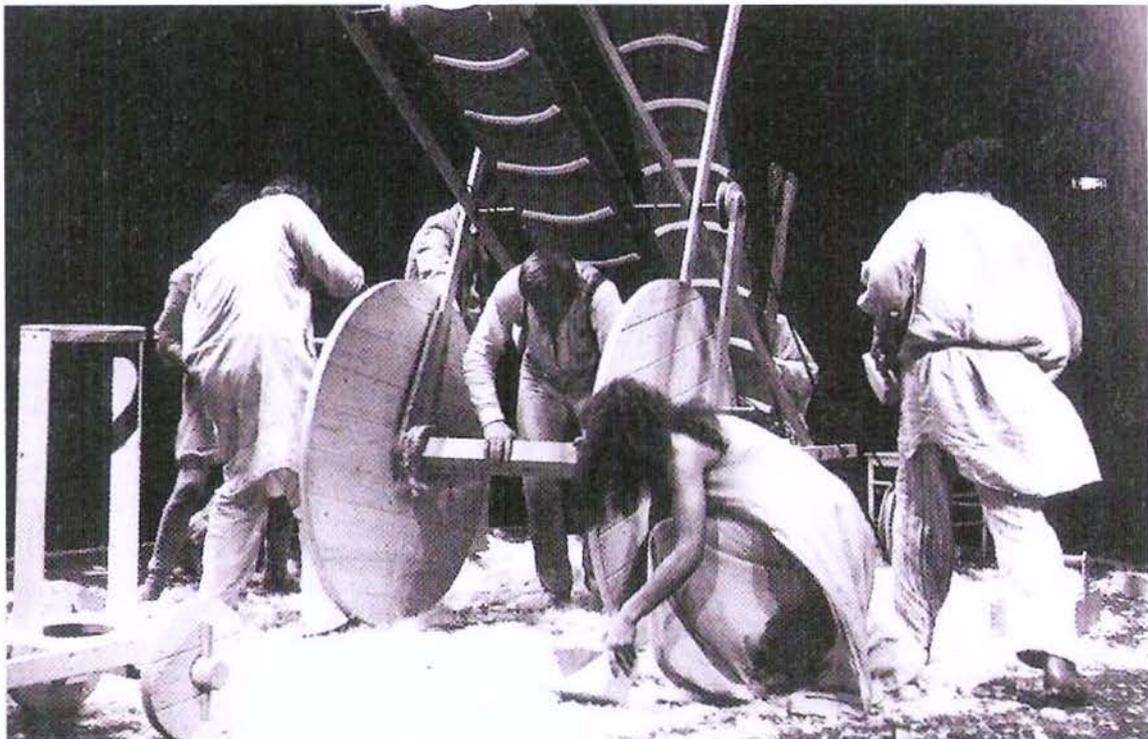
Os Canibais, Schiller-Theater, Berlin, 1969



Pinkville, Dreifaltigkeitskirche, Berlin, 1971



Talk Show, Teatro Laboratório, Bremen, 1976 (Tabori a esquerda)



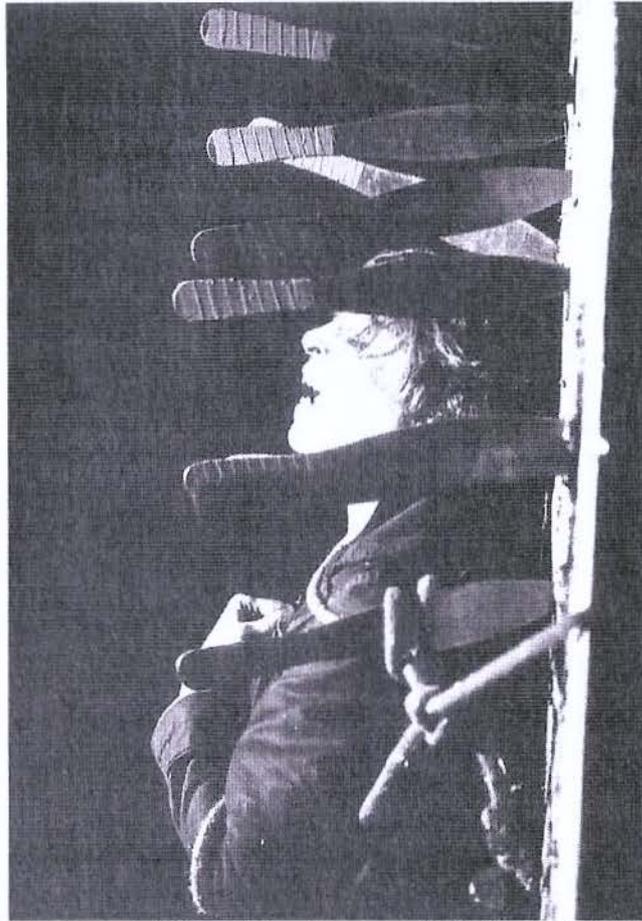
Alegrias de Sigmund, Teatro Laboratório, Bremen, 1976



Shylock-Improvisações, Münchner Kammerspiele, 1978 (Stanley Walden ao piano)



Coragem de Mãe, Münchner Kammerspiele, 1979 (Hanna Schygulla e Arnulf Schumacher)



Noite-Beckett 1, Circo Atlas, Munique, 1980 (Ursula Höpfner)



Jubileu, Foyer do Teatro de Bochum (Franz Boehm, Eleonore Zetsche, Ursula Höpfner e Wolfgang Feige)



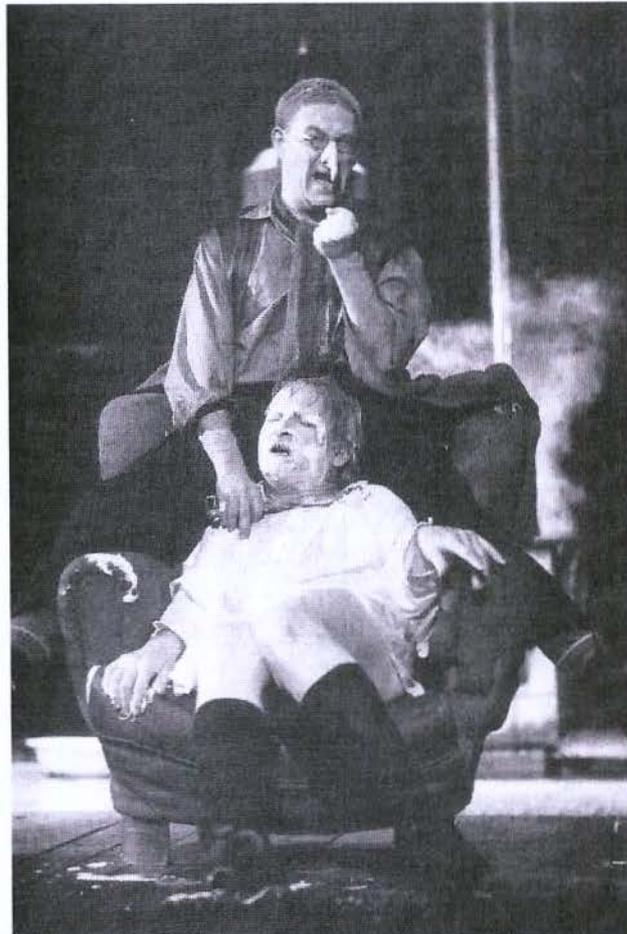
Esperando Godot, Münchner Kammerspiele, 1984 (Peter Lühr, Claus Eberth, Arnulf Schumacher e Thomas Holtzmann)



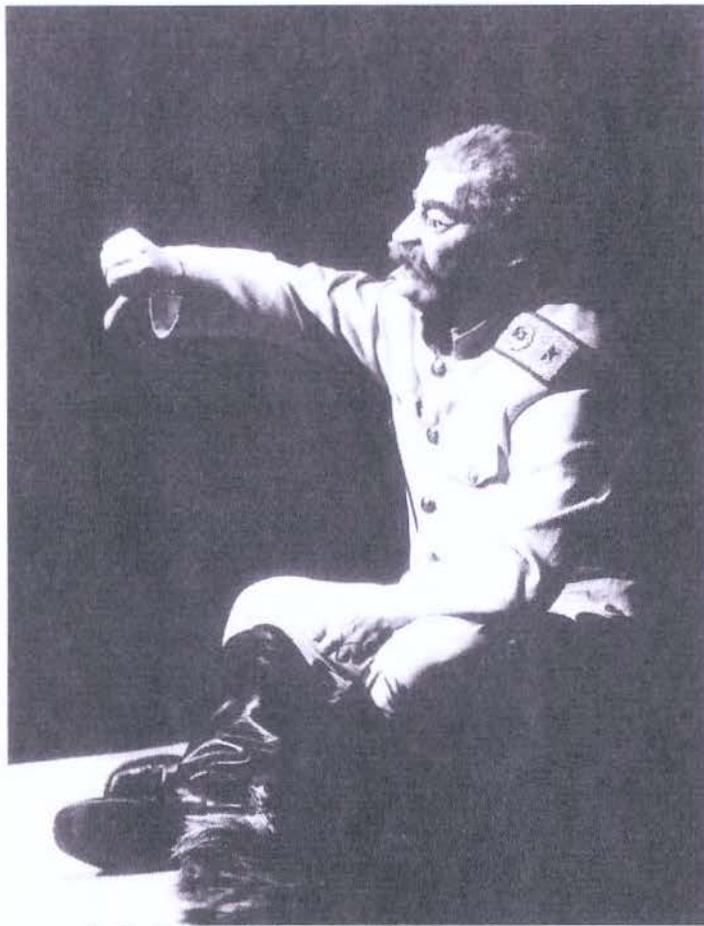
M, Münchner Kammerspiele, 1985 (Ursula Höpfner e Peter Radtke)



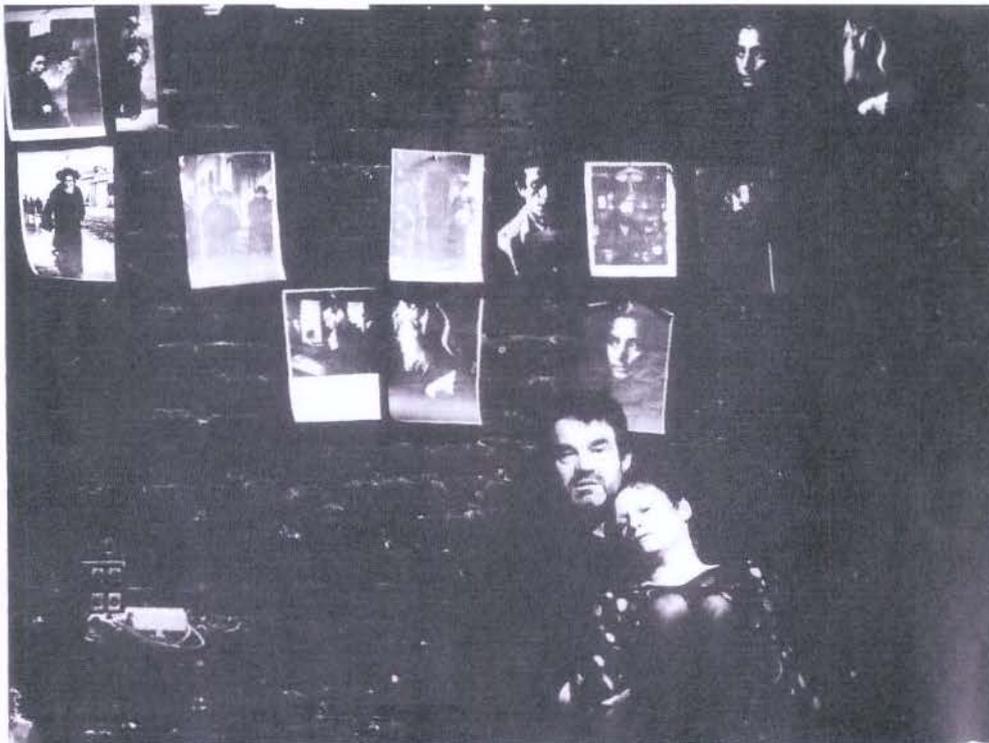
As Troianas de Eurípides, Münchner Kammerspiele, 1985 (Ignaz Kirchner ao fundo direito)



Minha Luta, Akademietheater, Viena, 1987 (Ignaz Kirchner e Günter Einbrodt, sentado)



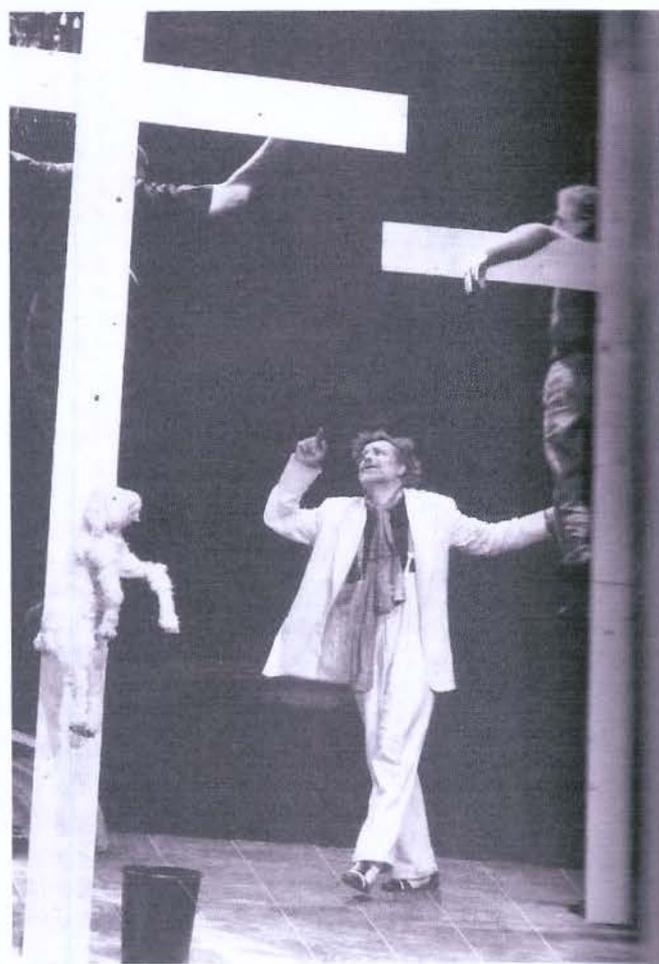
Stalin, Teatro *O Círculo*, 1988 (Angelica Domröse)



Stalin, Teatro *O Círculo*, 1988
(Hilmar Thate e Angelica Domröse)



Sombras de Lear, Teatro O Circulo, 1989
(Renate Jett, Ursula Höpfner, Hildegard Schmahl, Detlef Jacobsen e Isabel Karajan)



Goldberg-Variações, Akademietheater, 1991 (Gert Voss)



Otelo, Akademietheater, Viena, 1990 (Ignaz Kirchner e Gert Voss)



Otelo, Akademietheater, Viena, 1990



Atos-Brecht, Berliner Ensemble, 2000 (Boris Jacobi, Peter Fitz, Ursula Höpfner e Fritz Marquart)



Comemoração do nonagésimo aniversário de Tabori no palco do Berlin Ensemble em 24.05.2004

Crédito das fotos:

- George Tabori (foto: Nelly Rau-Häring). In: *du-Die Zeitschrift der Kultur*, op. cit., p. 28.
- Os Canibais* (foto: Ilse Buhs/Remmler). In: *du-Die Zeitschrift der Kultur*, op. cit., p. 62.
- Pinkville* (foto: Arquivo Ilse Buhs). In: Kässens, *Der Spielmacher*, op. cit., p. 84.
- Talk Show* (foto: Jörg Höpfner). In: Ohngemach, op. cit., p. 67.
- Alegrias de Sigmund* (foto: Marietta Eggmann). In: *du-Die Zeitschrift der Kultur*, op. cit., p. 80.
- Shylock-Improvisações* (foto: Oda Sternberg). In: *du-Die Zeitschrift der Kultur*, op. cit., p. 83.
- Coragem de Mãe* (foto: Winfried E. Rabanus). In: Ohngemach, op. cit., p.102.
- Noite-Beckett 1* (foto: Gerd Pfeiffer). In: Ohngemach, op. cit., p. 63.
- Jubileu* (foto: Susanne Ratka). In: Ohngemach, op. cit., p. 52.
- Esperando Godot* (foto: Oda Sternberg). In: Ohngemach, op. cit., p. 113.
- M* (foto: Oda Sternberg). In: Kässens, *Der Spielmacher*, op. cit., p. 37.
- As Troianas de Eurípedes* (foto: Winfried E. Rabanus). In: Ohngemach, op. cit., p. 85.
- Minha Luta* (foto: Oliver Herrmann). In: Ohngemach, op. cit., p. 121.
- Stalin* (fotos: Weber Herrgott). In: *Theater heute*, 3, 1988, p.26.
- Sombras de Lear* (cortesia de Detlef Jacobsen). In: Feinberg, *Embodied Memory*, op. cit., p. 151.
- Goldberg-Variações* (foto: Oliver Herrmann). In: Feinberg, *Embodied Memory*, op. cit., p. 156.
- Otelo* (fotos: Oliver Herrmann, capa e David Baltzer, p. 10). In: *Theater heute*, 3, 1990.
- Atos-Brecht* (foto: Monika Rittershaus). In: Kässens, *Der Spielmacher*, p. 139.
- Tabori-90 anos. In: www.berlin.de/rbmskzl/rathausaktuell/archiv/2004/05/24/20508/index.html