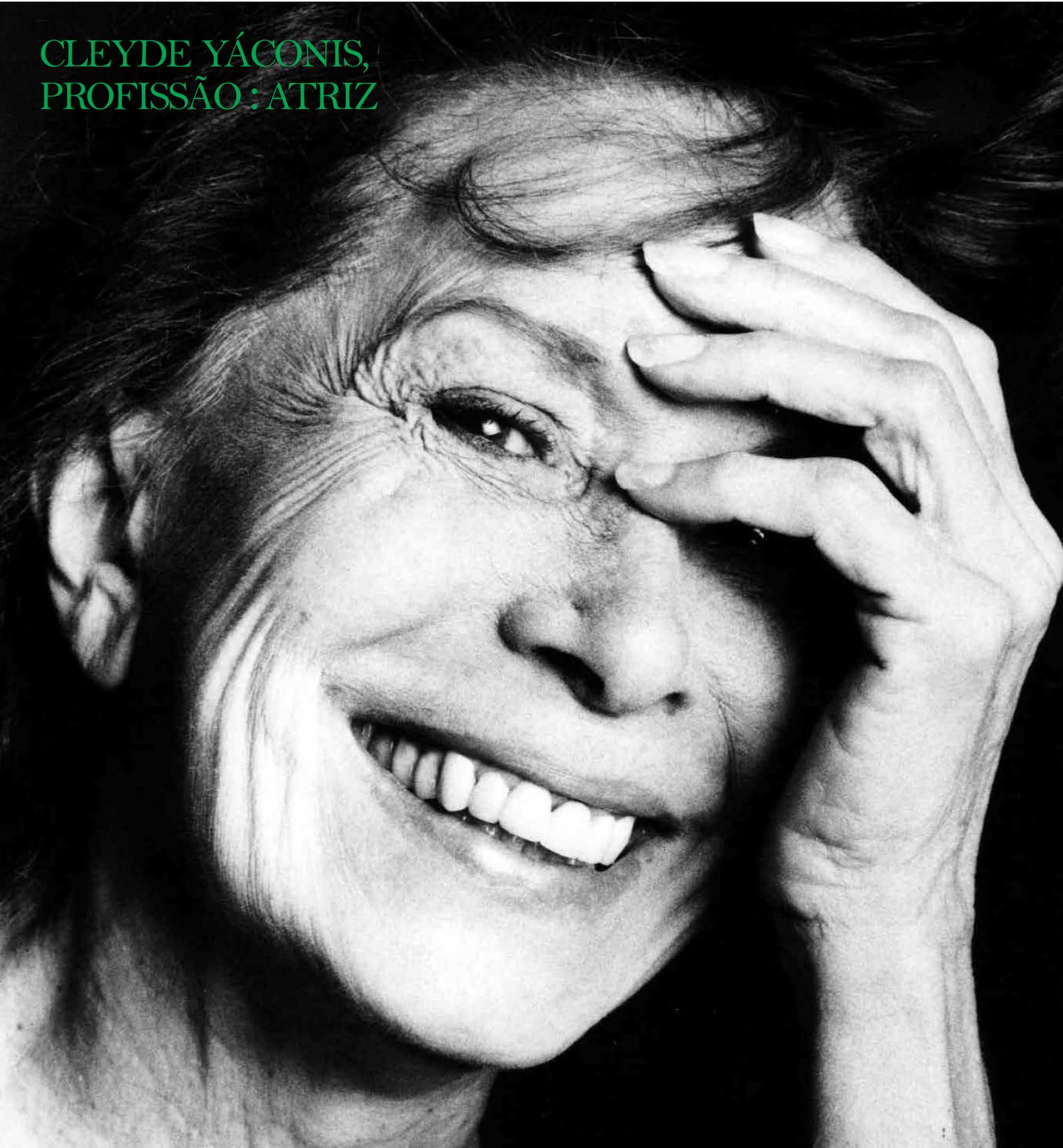


CLEYDE YÁCONIS,
PROFISSÃO: ATRIZ



 **Olhares** ☆ número 1•2009



Olhares

Revista *Olhares* é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos e fotos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial

André Carreira (UDESC)
Fernando Mencarelli (UFMG)
Fernando Villar (UNB)
Gigi Dall' Aglio (Università Venezia)
Ilka Marinho Zanotto
Jacó Guinsburg (ECA/USP)
Luciana Hartmann (UNB)
Luiz Fernando Ramos (ECA/USP)
Maria Thereza Vargas
Nydia Lícia (Célia Helena Teatro-escola)
Patrícia de Borba (FURB)
Renato Ferracini (Unicamp)
Ricardo Kosovski (UNIRIO)
Sílvia Fernandes (USP)
Sônia Machado Azevedo (ESCH)
Walter Lima Torres (UFPR)

Editor convidado

Luiz Fernando Ramos

Editora responsável

Lígia Cortez

Jornalista

Oswaldo Ramos Mendes Filho
DRT150.592/70

Assistentes editoriais

Léo Pelliciani
Melissa Lopes

Capa e projeto gráfico

Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação

Renato Schulz
Talitha Mattar

Revisão

Flávia Busato Delgado

Fotos

p. 16, Sérgio Massa; p. 46, Nelson Kao; p. 60 e 154, João Caldas;
p. 84, arquivo Daniel Veronese; p. 106, arquivo Renato Vianna;
p. 118, Emidio Luisi; p. 128, arquivo Gigi Dall' Aglio.

Foto de capa

Cleyde Yáconis: arquivo Cleyde Yáconis

☆ APRESENTAÇÃO

Com orgulho, iniciamos a revista *Olhares*, publicação que pretende difundir e fomentar o pensamento sobre o teatro, a produção artística e a pedagogia do ator. A revista é consequência da experiência desenvolvida nos 32 anos do Célia Helena Teatro-escola e, agora, das recém iniciadas atividades da Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH. Nessa trajetória, paralelamente ao curso de formação de ator, desenvolveram-se núcleos de estudos teatrais, palestras, *master classes* com destacadas personalidades do teatro brasileiro, cursos de interpretação com diretores internacionais, ciclos de pesquisa e reflexão sobre aspectos relevantes do exercício teatral. A presença de importantes figuras da cena artística, notoriamente reconhecidas e detentoras de grande experiência cênica, aliada a vivências diárias dos aspectos críticos e formativos, geraram um legado ímpar. O desejo de difundir e compartilhar este conhecimento e a busca de promover novas pesquisas e estudos deram suporte e impulso à criação desta revista, há muito planejada.

Olhares conta com entrevistas e artigos que abrangem tanto a pesquisa acadêmica quanto o conhecimento prático, dando coerência aos mesmos caminhos trilhados pelas instituições Célia Helena Teatro-escola e Escola Superior de Artes Célia Helena, pois ambas originaram-se na prática e desenvolvem-se no aprofundamento teórico.

Se pensarmos que toda obra de arte busca (re) criar o mundo, no teatro este universo imaginário depende da cena, ao colocar a vida como fonte permanente de percepção criativa e reflexiva. A arte da representação teatral resume-se ao momento do espetáculo. O caráter efêmero da obra traz ao mesmo tempo a angústia da finitude e a busca da potencialização máxima do ato teatral. É isto que nos norteia no aprofundamento da formação pedagógica aliado ao constante aprimoramento artístico.

A escolha de Cleyde Yáconis para a capa deste primeiro número deve-se a sua grande importância no cenário teatral. Sua gestualidade precisa e a busca de rigor e profundidade na compreensão do texto; a construção de um método próprio de interpretação; a enorme capacidade intelectual de humanizar suas personagens, com assertivo humor e ironia únicos.

Atriz à frente de seu tempo. Mulher à frente de seu tempo. Aversa à fama e à vulgaridade do lugar comum, ao dizer “não sou nem quero ser estrela, sou operária do teatro”, Cleyde propõe uma nova forma de se colocar como atriz e como mulher, dignificando nosso ofício. Por isso, temos nela a figura símbolo de uma nova e moderna forma de interpretar e de se apresentar, em que sobressai a ética de seu olhar sobre a nossa profissão.

Este primeiro número de *Olhares* contou com a preciosa colaboração de Luiz Fernando Ramos. Um dos editores da revista *Sala Preta*, da Universidade de São Paulo, onde é professor, e crítico de teatro da *Folha de S. Paulo*, Luiz tem vasta experiência com o fazer e o pensar teatro. A revista encontrou pelas suas mãos estrutura e caráter definidos. Para estimular a pluralidade, as edições futuras contarão sempre com um editor convidado a cada número e, esperamos, com a mesma dedicação desse seu primeiro editor.

Sabemos da responsabilidade do compromisso, agora assumido, de manter esta publicação e de seu enorme desafio. Para tanto, perseguiremos a qualidade do material a ser publicado, que nos permita um olhar sempre amplo e aberto, despido de preconceitos teatrais ou quaisquer outros.

Em suma, *Olhares* pretende difundir e compartilhar conhecimentos e reflexões sobre o ofício teatral. Publicação sem alarde, companheira da quietude de nossos pensamentos e descobertas, das insônias e angústias dos processos criativos.

Lígia Cortez
Editora responsável

★ EDITORIAL

A revista *Olhares* é mais um espaço de encontro das correntes de pensamento que vem adensando a pesquisa em artes cênicas no país. Neste primeiro número, apresenta-se como catalisadora de algumas das visões hegemônicas nos estudos acadêmicos, ao mesmo tempo em que sintoniza aspectos mais voltados às práticas teatrais cotidianas.

Como digno abre-alas de um veículo que se pretende comprometido em desvendar os mistérios do teatro, Fauzi Arap concede oferecer preciosas reflexões sobre o ofício do ator. Não fosse pela importância que este intérprete, dramaturgo e encenador tem na constituição do teatro brasileiro dos últimos cinquenta anos, ressalta nesses escritos raros a sistematização de uma sabedoria prática acumulada que se torna conhecimento compartilhado.

Acompanhando o tom da abertura, quatro das principais referências na formação de atores na universidade brasileira colaboram em debate sobre a pedagogia do ator. Renato Ferracini, uma das lideranças do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, investiga, na perspectiva da filosofia pós-estruturalista, as noções de memória e de ação articuladas como ferramentas de trabalho para o ator. Marcelo Lazaratto expõe seu conceito de Campo de Visão, desenvolvido no âmbito dos processos criativos da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico e aplicado também em sua experiência nos cursos de graduação em que atua como professor. Antônio Januzelli apresenta seus procedimentos de trabalho, desenvolvidos em décadas de prática no ensino e na formação de atores na Escola de Arte Dramática e no Departamento de Artes Cênicas da USP. Finalmente, Marco Antônio Rodrigues defende a tradição de Stanislávski como eixo pedagógico dominante, relatando experiências recentes, colhidas na Rússia contemporânea, que apontam para a vitalidade das metodologias derivadas daquele mestre.

A retranca processos coletivos reúne duas leituras possíveis de uma tendência predominante no teatro contemporâneo. O encenador e pesquisador Antônio Araújo, um dos artistas mais influentes de sua geração, discute o conceito de processo colaborativo desenvolvido em sua tese de doutorado a partir das montagens do Teatro da Vertigem. De outro lado, a pesquisadora Rosyane Trotta, também autora de trabalho recente sobre o tema, discute a autoria coletiva numa perspectiva crítica, relativizando o caráter colaborativo de produções analisadas.

Para discutir a dramaturgia que vem sendo criada, contemporaneamente, pelos

atores em sala de ensaio, *Olhares* propõe uma retomada da noção de “trabalho de mesa”, habitual no teatro brasileiro de sessenta anos atrás. Ricardo Kosovski traça um panorama histórico do contexto em que essa prática de interpretação dos textos dramáticos, anterior às encenações, se dava. Ele aponta também como, contemporaneamente, ainda se justifica dialogar com essa tradição. Comprovando essa tese, Newton Moreno, talvez o mais importante dramaturgo brasileiro da nova geração, revela como na realização da atual montagem de sua companhia, *Memória da cana* o trabalho de mesa em novos termos foi, literalmente, um dos eixos do processo. Fechando essa discussão, evocativa de um procedimento aparentemente superado, duas protagonistas do teatro brasileiro nas décadas de 40, 50 e 60, Maria Thereza Vargas e Nydia Lícia, recordam como efetivamente se dava o trabalho de mesa nas principais companhias desse período.

Entre as seções que se pretendem fixas na revista está a retranca “dramaturgia latino-americana”, que pretende publicar, a cada número, textos dramáticos nunca antes traduzidos para o português. O dramaturgo que estréia essa sessão é o argentino Daniel Veronesi, um dos mais promissores em seu país. O autor e sua peça *Mulheres sonharam cavalos* são apresentados por André Carreira, um dos especialistas, no Brasil, no teatro argentino contemporâneo.

A sessão “memória” sempre procurará resgatar aspectos relevantes, mas pouco difundidos, da história do teatro brasileiro. Nesse número acolhe parte do estudo inédito de Sebastião Milaré em torno de um dos pioneiros do teatro moderno no Brasil, Renato Vianna. No caso, Milaré aborda o projeto de Vianna de um teatro-escola.

A sessão “técnica” buscará sempre dar voz aos artífices menos conhecidos da cena brasileira, aqueles que atuam na cenotécnica, iluminação, cenografia e áreas afins. Quem abre a série é o iluminador do Centro de Pesquisa Teatral do SESC Consolação, em São Paulo, Davi de Brito, parceiro de Antunes Filho em diversas montagens. Em entrevista a Cássio Pires e Lilian Sarkis, Brito revela como seu deu sua formação no ofício e discute as tendências contemporâneas.

Na retranca “interculturalismo” a revista se abre ao diálogo com as culturas estrangeiras, colhendo uma pérola dos escritos do encenador, ator e dramaturgo italiano Gigi Dall’ Aglio. Um dos precursores dos processos coletivos de criação no teatro, ele conta em detalhes a odisséia que viveu ao encenar um espetáculo em Teerã sob os olhos vigilantes dos aiatolás iranianos.

Olhares se fecha com a sessão “retrato”, em que se homenageará, sempre, uma personalidade marcante da cena brasileira. A eleita nesta estréia da revista foi Cleyde Yáconis, a quem Oswaldo Mendes pinta com tintas apaixonadas e percuciente olhar.

Luiz Fernando Ramos
Editor convidado



08 *A iniciação do ator*

16 *Pedagogia do ator*

- 18 Uma pedagogia da memória-ação
- 28 O Campo de Visão e o corpo-perceptivo
- 33 O caminho do homem
ao ator e o retorno
- 37 Stanislávski: ética, estética e gramática



46 *Processos coletivos*

- 48 O processo colaborativo como modo
de criação
- 52 Autoria coletiva



60 *Trabalhos de mesa*

- 62 A mesa para a cena?
- 66 O trabalho à mesa na
Casa-Grande de Nelson Rodrigues
- 72 O trabalho de mesa entre as décadas
de 1940 e 1960



84 *Dramaturgia latino-americana*

- 86 Daniel Veronese: um teatro da falta
- 91 Mulheres sonharam cavalos

106 *Memória*

- 108 O grande sonho do guerreiro da
quimera: teatro-escola como um ideal



118 *Técnica*

- 120 Davi de Brito: a trajetória
de um iluminador

128 *Interculturalismo*

- 130 Gigi Dall' Aglio: a origem do projeto
- 147 Gigi Dall' Aglio e o processo
de montagem de *Gaviões*
e *passarinhos* no Brasil

154 *Retrato*

- 156 Cleide Yáconis, profissão: atriz

A INICIAÇÃO DO ATOR

Fauzi Arap

Camarim – Todos têm oculto em si o ator. Médico e monstro, para ser, o ator não é. A existência visível e formal é a da personalidade. O ator não é para que o personagem seja e, em cima desta contradição toda arte teatral se processa. Quando o ator trabalha apenas com a personalidade, acaba por desprezar os veios mais profundos do tesouro que a arte pode proporcionar. Pois o teatro é arte alquímica, no sentido de oferecer a seu adepto uma oportunidade de transformação cabal, se ele se dispõe a mergulhar sem medo, em busca de sua identidade real.

A narrativa é distração e hipnose e a vida, um espetáculo ao qual assistimos de dentro. Televisão e cinema materializam dimensões ilusórias que envolvem a vida do homem e as apresentam como ficção. Filmes e vídeos são enlatados de emoções e copiam a memória humana, que, por natureza, tem o dom do registro.

Na arte, a distância possibilita o usufruto do prazer da ilusão de forma ilesa. Som e imagem fabricam no espectador emoções sem comprometimento físico e, assim, ele exerce seu direito ao prazer por empatia, de forma andrógina, e intocado, e pode imaginar-se imune às consequências das ações no mundo real.

O círculo vicioso contido na vivência empática de emoções alheias é inerente ao drama contemporâneo e materialista destes tempos. O teatro apenas assistido não capacita o indivíduo a descobrir-se sujeito de sua própria vida. Apenas a prática do ator, com ensaios repetidos e participação direta, consegue comunicar sem palavras a verdadeira natureza da máscara, que se confunde com a identidade pessoal. A investigação e a manipulação da memória, no exercício da criação do personagem, colaboram para a descoberta de uma liberdade inaudita e convergente com a que descobrem os santos. Cada um é potencialmente tudo e todos, e só com esta verdade se alcança a maestria da arte.

A criação do psicodrama, por Moreno, deveria ter marcado a morte do Teatro Burguês. A compreensão do mecanismo inerente à vida em sociedade deveria ter frutificado na supressão da divisão palco/plateia para resgatar em cada um o ator de si mesmo e não apenas o espectador da vida, prisioneiro de personalidades aprendidas. A técnica do psicodrama consegue atualizar a memória que, oculta nos porões da mente, escraviza seu possuidor. Cada um precisa livrar-se da impressão de que o espetáculo da vida alheia é mais real do que o da sua própria.

Só a dor cura a cegueira de não enxergar o outro real. Ela é agulhão que devolve o indivíduo a seu centro e o faz consciente do mundo que habita, dual, claro e escuro, bem e mal. O psicodrama ajuda a compreender aquilo que vincula os indivíduos entre si através dos mecanismos de projeção e introjeção. A impessoalidade é uma conquista.

A identidade dual do ator materializa de forma esplêndida a condição humana e o capacita a pesquisar a essência da mais pura espiritualidade. O artifício propicia a descoberta de leis que regem a interação no campo da vida formal e que mascaram a unidade subjacente. A plena entrega se faz necessária para o contato com os cordéis de pura energia, e a descoberta de possibilidades incompreensíveis para o homem comum.

O encontro com o personagem

Primeiro passo – esvaziar-se

A aproximação de um personagem deve ser gradativa e respeitosa, sem precipitação. De preferência, o ator não deve se valer de nenhum truque ou fórmula pronta, mesmo que vislumbre uma coincidência de recursos que já domina com características daquele personagem. O estudo do texto deve ser feito de forma impessoal, guiado pela direção, para que seja convergente com a interpretação dos parceiros. Mesmo assim, é também importante que o ator se reconheça como sujeito da empreitada e se livre da armadilha de colocar fora de si a referência ou critério de acerto, simbolizado ou no diretor ou na crítica ou no público. Ele deve evitar a busca infantil do aplauso e apoiar seu estudo no que é essencial, na ideia do autor e na proposta da direção. O esvaziamento de si mesmo revelará que existe um núcleo de consciência centrado não na personalidade, mas em algo impalpável, que ele deve aprender a reconhecer e a invocar dentro de si, sempre que preciso.

Maldição solar – A arte do ator, que é e não é, e mostra e sente, sem ser de verdade, assistindo de dentro o espetáculo da simulação, desnuda a dualidade inerente ao homem em seu cotidiano. Ela denuncia o jogo político vivido no dia-a-dia e o comércio psíquico implícito ao convívio entre os homens. O distanciamento que o ritual da representação possibilita, permite que se exorcize a mentira diária e se a decifre, em parte, pelo menos. A pseudomaldição do artista é benção e privilégio. Ele pode sofrer, mas o prazer de penetrar a realidade e agir sobre ela por canais insuspeitos compensa fartamente o que não passa de ilusão e apego à máscara. A involuntária aventura descobre para o artista a realidade antevista por místicos e iniciados, a unidade subjacente a toda criação.

Segundo passo – aprender a assistir de dentro, sem crítica

A embriaguez de estar no palco deve ser vivenciada e descoberta com calma, até que se torne familiar. Depois de reconhecido aquele estado, a cada vez que pisar o palco poderá invocar aquela mesma postura, a seu bel prazer, a qualquer momento. A primeira vez em que o ator se percebe duplo, ele se espanta. É capaz de se assistir de dentro, ao mesmo tempo em que cumpre marcações e diz falas, mas de forma nova. Se, por medo, ele se apegue à sua consciência habitual, cotidiana, a inspiração não acontece. A representação e a magia dependem de entrega e da coragem do mergulho.

O ator erra quando tenta realizar as recomendações do diretor. Claro que ele deve obedecer, mas na hora da representação, não pode lembrar-se de ter sido instruído. Antes de pisar o palco, ele deve traduzir as indicações para a linguagem própria do personagem, para que incorpore o que foi dito não como ator, mas como personagem. O que se pede é que ele realize, em ação, o que foi pedido, e não que memorize o discurso da instrução. Ele deve compreender que, quando segue a linha contínua de ação, não existe certo ou errado. O que o diretor espera, diga o que disser, é que o ator encontre, nos ensaios, sua espontaneidade mais profunda. Mas tal espontaneidade não é a linha de menor esforço que facilite seu trabalho, mas o caminho de equilíbrio entre o personagem e o espetáculo, sem que ele se sinta preso.

Hipnose – Programados pelo passado, não temos consciência do quanto apenas cumprimos um papel pré-estabelecido. Ser a personalidade e nunca desvestir nome e sobrenome, significa, mais que tudo, per-

manecer dentro da realidade cultural, familiar, da infância. O pior é identificá-la com a vida, da forma mais estúpida, e confundir a transformação essencial com morte ou aniquilação, identificando assim a existência do espírito humano apenas com a vida física e a da personalidade.

Terceiro passo – ouvir

Antes mesmo de aprender a falar um texto, o candidato a ator deve aprender a ouvir. Ele precisa aprender a amplidão que se descortina quando descobrimos que somos muitos, num só. Essa largueza só é descoberta para quem reconhece as infinitas formas de comportamento possíveis diante de um mesmo discurso. Para bem ouvir, há que descobrir que filtro ou critério tem o personagem diante do mundo exterior que o cerca, que, com certeza, é diverso do seu. É pouco lembrada, hoje em dia, a importância dessa atitude de humildade diante da aventura de estudar um texto, mas ela é fundamental para que se decifre o personagem. Saber ouvir é uma arte. O ator que apenas recita seu texto, não sabe da riqueza implícita na simples atitude de abrir-se para o outro, e que significa desvestir sua personalidade para ir ao encontro do outro, seja ele uma pessoa ou um personagem. O estudo da cena como um todo, e das relações que mantém com outros personagens, é capital para a escolha da melhor interpretação. Não existe personagem “em si”. O personagem fechado nele mesmo e em seu discurso tende a uma monotonia estática e sem brilho, porque só enxerga a si mesmo.

Por sinal, mais que o diretor, quem dirige o ator/personagem é seu interlocutor em cena, como costuma acontecer na vida. Cada um de nós se comporta de forma diferente se fala com um grupo de pessoas, com um amigo, um parente ou com uma pessoa estranha. Em qualquer caso, até mesmo no de um monólogo, o personagem se apoia na preparação que antecede o encontro e na consideração das circunstâncias que o cercam, e seu discurso pressupõe o tipo de plateia específica, que funciona como filtro na escolha do que dizer. Ele age de forma diferente, se está diante de um professor do que faria diante de um médico ou juiz, ou na declaração de amor para a namorada. Aquilo que imagina sobre o outro é fundamental na escolha da forma de falar, por isso, mesmo o que parece espontâneo, é sempre planejado, quando não ensaiado. Em resumo, não existe um único personagem e também não existe uma forma única de fazer um personagem, mas, assim como na vida, somos múltiplos e muitos diante das circunstâncias.

Palco iluminado – O mergulho é tão solitário e particular, único, que chega a ser um mistério mesmo para o ator-agente do processo. Mesmo público, só. A Criação não é nunca do ego. É necessário o sacrifício da consciência pessoal, temporal, para o acesso ao espaço criador. E por isso, a imagem pública do artista é antiarte, anticriação, pela própria contradição insolúvel em que mergulha o envolvido. Prêmios e dinheiro, e mesmo uma plena aceitação social, tentam o indivíduo a abandonar a solidão original implícita à criação artística e à convivência com o absoluto. Toda solicitação mundana que se segue ao sucesso é a antítese da pobreza original, do não saber, do vazio e humildade interiores, e da nudez que possibilitam o contato.

Quarto passo – desmascaramento

O homem, mesmo que não seja ator, quando tira as máscaras e enxerga o vazio que é, sem saber, descobre que todos escondem em si a vida sem limites, a mesma, por trás de todas as faces. O espaço energético que cobre palco e plateia nos irmana a todos, por diferentes que sejamos. As emoções são como que vasos comunicantes e é essa natureza que viabiliza a catarse e a ilusão no espetáculo da representação.

É importante não colocar fora de si o personagem, a uma distância remota e inalcançável. O persona-

gem deve ser construído de dentro, a partir de si mesmo e de suas emoções, e a sinceridade é sua matéria-prima indispensável. Não se trata de ser o personagem, mas de vivenciá-lo de dentro. É preciso, desde logo, ir descobrindo o espaço onde o personagem sobrevive, mesmo nos silêncios, e é também nesse sentido que ouvir é importante. Um recurso útil para esse objetivo são improvisações sem texto, que possibilitam que se vivencie a essência do personagem, livre de amarras como marcas, texto ou instruções específicas do diretor. A atitude cênica deve ser sempre a de quem não sabe o que o outro fará em seguida, porque é a única que acende a faísca viva que move a representação. Quando estamos vivos diante do outro, em momentos importantes, não sabemos o que virá nem o que o outro fará, diante de nós. Esse estado cênico prende a atenção do público, mesmo que a representação não seja impecável e correta, pelo magnetismo implícito a essa atitude, que galvaniza e irmana os atores em cena.

Zen – Nenhum ator atravessa ileso a representação sem envolver-se com a atmosfera do texto-espetáculo e com os temas dos personagens. Quem “busca”, torna-se a própria busca. Quem se engaja de alma inteira num projeto acaba impregnado por ele. Quem vende, se vende, quem ama, se ama, e quem canta, ressoa e descobre música dentro de si. Perdoar é encontrar o perdão para si. Palavras e desculpas não servem de escudo diante do mundo real.

Quinto passo – análise do personagem

Aquilo que o autor pretende discutir ou dizer, a ideia do texto, aparece de forma refletida no personagem. Para extrair o maior rendimento de seu papel, o ator deve estudar a peça como um todo e compreender como ela se organiza em torno do protagonista e do antagonista. Os dois encarnam o conflito implícito à discussão da ideia central, tese e antítese, os dois lados da questão. Se seu personagem não for nenhum dos dois, mesmo assim estará situado em algum lugar, no espectro desta contradição, e a compreensão do todo ajudará a situá-lo dentro da trama. Essa humildade e a paciência de não se lançar cegamente apenas sobre suas falas e papel garantirão o distanciamento e a perspectiva que permitirão dialogar de forma sábia com o diretor. O ator obcecado por seu papel e desejo de brilhar fatalmente cometerá erros grosseiros em sua abordagem. Só a compreensão do todo capacita a escolha acertada do filtro ou critério que definirá o personagem. A visão global possibilita que ele planifique a ampliação, na medida do possível, da transformação vivida pelo personagem durante a ação, pois é sabido que quanto maior essa mudança, mais teatral o resultado.

Amor à arte – A arte apenas profissional circunscreve e domestica o artista, e na verdade o castra naquilo que tem de mais autenticamente criador. O sofrimento do ator advém do atrito entre essência e personalidade e das contradições que é obrigado a suportar. Como na prostituição, a arte exercida como profissão vincula algo de sagrado e potencialmente transcendente com comércio. O ator comercia com a alma, e se não vende seu corpo, vende sua face. Talvez não seja fácil compreender a heresia, num mundo como o nosso, acostumado a obedecer às leis econômicas em todos os planos de relação.

Sexto passo – contravontade, a sombra

Se um personagem é definido por aquilo que busca na peça, sua vontade e objetivos, de igual importância é a contradição dramática que vive, simbolizada pela contravontade. A ação dramática só existe quando há uma transformação, e para isso é fatal que o personagem se debata diante de duas possibilidades. A maior

mudança possível é a que acontece quando o personagem se transforma qualitativamente, e a contravontade cresce a ponto de se tornar uma nova vontade e, deixando de querer o que queria de início, ele passa a querer o oposto. Casos menos flagrantes são os de transformações atenuadas, meramente quantitativas, quando a vontade cresce ou diminui, mas não chega a se transformar em seu oposto, mesmo assim podendo ser utilizadas para um colorido maior do personagem.

As marcações do ator no palco devem refletir o conflito do personagem e, em geral, se expressam plasticamente numa forma assimétrica. A postura cênica deve ser relaxada, mas pronta para a ação, como se o corpo fosse o arco de uma flecha pronto para disparar. Não há que haver repouso naquele relaxamento e a assimetria já referida é teatral, por expressar visualmente as duas possibilidades implícitas à ação interior do personagem.

Aquilo que é chamado de superobjetivo é com certeza instrumento fundamental nas escolhas por fazer. Graças à contravontade é que aparecem os matizes do personagem, que darão a ele sua singularidade e originalidade. A negação expressa pela contravontade é fundamental para a investigação do avesso do personagem, daquilo que ocultamente o move. Se, formalmente, ela nasce dos obstáculos de ordem material ou moral que enfrenta, no fundo, é mais que isso, pois expressa a condição humana, aquilo que o homem sempre enfrenta num momento crucial. A visão do todo permite que o ator valorize tais transformações e as explore ao máximo. Se o personagem vai terminar pacato e feliz, é interessante que valorize inicialmente o oposto, para explorar a maior variação.

As chamadas preparação e contrapreparação de um evento qualquer, muito utilizadas na carpintaria e construção de um texto, são instrumentos importantes não só para o dramaturgo como para diretor e atores. Um gesto ou uma marca pode valorizar falas que dão indicações contraditórias, mas que mantêm a atenção do espectador presa, por não saber o que esperar. Esse artesanato completa a intenção do autor e do texto e evidencia para o público o desenho do personagem.

Inconsciente coletivo – Um ritual é religioso quando nos faculta o acesso ao infinito, sem o risco de sermos possuídos, como na loucura. Inconsciente coletivo ou libido, não importa o nome, é essa a energia que permeia a representação teatral. O espetáculo é um ritual de relação com o Absoluto, que só acontece de modo pleno quando o ator perde a noção de um “eu” separado. Como no sexo, a fusão verdadeira implica num total abandono.

Sétimo passo – eletromagnetismo

A verdadeira relação, genuína, entre atores no palco, cria como que uma corrente elétrica que, a exemplo do que ocorre na física, faz nascer um campo eletromagnético perpendicular àquele do palco e é ele que envolve e magnetiza a plateia. Sempre que existe essa relação verdadeira, pausas e silêncios aflorarão para apontar o que acontece subterraneamente, enquanto os personagens duelam à superfície. Uma enorme delicadeza é necessária para que a magia da relação fabrique aquilo que como uma música hipnotiza o espectador e o faz compartilhar do que acontece no palco e viajar.

O sucesso é uma penetração. Para tocar o espectador em seu íntimo, surpreendê-lo e amá-lo, para que haja a comunhão real e não uma relação mecânica, qualquer e estéril, há que haver entrega real.

Mas, a par do espetáculo e do sucesso, talvez mais importante, existe a transformação que vai sendo vivida pelo ator em seu caminho. Uma verdadeira alquimia acontece enquanto ele cresce e aprende, até que finalmente ele possa chegar à descoberta do seu centro. O objetivo limite da arte não é exibicionismo

nem comércio, mas a individuação, no sentido junguiano. O palco é um exame de entrega, a que só resiste a verdade.

Orgasmo – A plateia escura e o palco iluminado criam a relação ilusória que torna palpável algo que nos escapa: a matéria de nossas emoções. O prazer do espectador é viver o abandono diante da obra viva, repouso e nirvana, por não ter de exercer sua responsabilidade diante da vida e emoções. Este fato talvez seja responsável pela idolatria quase religiosa que alguns devotam aos artistas.

Oitavo passo – exorcismo

O corpo e a voz, dentro do espaço fictício, realizam, ao vivo, o ritual que desmascara a complexa comunicação, que, sobreposta a nossa mecanicidade cotidiana, não somos capazes de perceber. O Teatro lida com os desdobramentos da emoção no tempo e possibilita o reconhecimento do quanto somos joguetes dela, quando nos identificamos com a ação, escravos das compulsões que nos movem. São memórias inconscientes que determinam nossas ações. Mesmo o estudo desta circunstância reconhece que, a par do ator-agente propriamente dito, existe um outro, que observa e avalia a percepção e que é quem decide pela ação presente.

Um outro dado importante é aprender, desde logo, a livrar-se do personagem depois da representação e aprender a deixá-lo no camarim. Se nos ensaios, o esforço é no sentido de descobri-lo e incorporá-lo, depois o ator deve aprender a realizar a higiene emocional necessária, terminado o espetáculo como se fosse um chuveiro, para uma melhor retomada de sua vida diária e personalidade.

Sêmen – Toda palavra que jamais se disse, ressoa e ecoa por espaços invisíveis e como um bumerangue retorna até nós. O futuro pré-existe, em semente, no aqui e agora. Quando se recria o passado, é porque não se soube morrer para o que era antes. Laços dramáticos existem na medida em que o indivíduo recusa a sombra e a projeta. O drama é um jogo de luz e sombra, e, enquanto não se descobre, apenas se vive no palco de velhas histórias sem solução. Aqueles que trabalham com palavras – comunicadores, autores e atores – anseiam, na verdade, pelo silêncio, espaço da inspiração. Sem consciência, o sujeito corre o risco de perder-se em meio aos frutos mundanos do que produziu, mas que não é seu. O Silêncio é o futuro imaculado que orienta a busca, e a compreensão e a paz premiarão um dia, enfim, aquele que buscava. O risco é calculado. Quando acontece o milagre, se ganha sempre. Para que não se encontre o que já se sabia, há que se ter fé. E dispor de uma bússola.

Nono passo – espaço compartilhado

Mais que no cinema ou na televisão, no palco, o ator aprende a cultivar e desenvolver uma consciência de grupo. A qualidade da representação depende do jogo jogado entre os atores, ao contrário do que pode pensar o observador distraído. O brilho de uma interpretação não existe à custa de uma diminuição do trabalho alheio, nem da competição, mas ao contrário, cada um sempre está apoiado no outro, quando realiza um belo trabalho. Como na música, trata-se de realizar um trabalho afinado, e a harmonia entre partes e papéis deve ser respeitada. Um bom ator se mantém atento ao outro porque sabe que a interpretação de um personagem não se resume à mera recitação de palavras, mas está situada na relação entre eles.

Uma forma de manter a concentração é o monólogo interior. Tal monólogo não é isolamento, mas é

criar além do próprio texto, o chamado subtexto do personagem. Isso implica em até mesmo imaginar que fala o personagem diria se não fosse interrompido. Estudar as falas subsequentes potenciais que poderiam ser ditas, prepara o ator para além do próprio texto e para além da obediência literal ao que está escrito. O estudo do texto, desta forma, não se resume à decoração, mas investiga o que poderia acontecer se o autor tivesse ido além. Essa atitude acrescenta uma aura ao trabalho do ator, mesmo que o espectador não saiba explicar do que se trata.

É fácil perceber quando o ator só está preocupado consigo mesmo e anseia por aplauso fácil. Ele não voa e se amesquinha, e essa postura é perceptível pelo público. Vale lembrar que, como no caso de uma represa, onde a contenção das águas é que gera luz, o ator que não se preocupa em demonstrar o que sente é o que mais ilumina o trabalho. Ele brilhará mais se for capaz de um mergulho autêntico e a recompensa e o aplauso virão, por acréscimo. O desejo de exibição e a precipitação podem ter exatamente o efeito contrário.

Margem – O artista cria-dor. O constrangimento de ser obrigado a compactuar com um cotidiano que mente a vida e a impossibilidade de exercer o que se sabe e adivinha são o que acabam criando a necessidade da arte. A arte é um artifício. Ela sempre acaba por realimentar o sistema dentro do qual é gerada, como respiradouro permitido enquanto não ameaça o *status quo* onde sobrevive. O reconhecimento de sua atuação como cultura salvaguarda o artista criador de ser expelido do convívio social como se fosse um criminoso ou um louco.

Décimo passo – sobrevivência

O artista profissional adota uma nova máscara que lhe serve de salvo conduto no mundo da normalidade, e a disposição de comerciar com sua arte o reintegra ao espaço social. Ele deve aprender a ser uma personalidade pública e a conviver com a imprensa e o público, e isso não é fácil, e pior, dificulta a fidelidade a suas origens e à postura humilde com que tudo se iniciou. Ele não pode identificar-se com esse sucesso eventual, porque ele também é um obstáculo. O culto à personalidade é um comportamento bárbaro, em que o ídolo acaba vitimado, e o desejo de aplauso é um poço sem fundo, inesgotável. O público inconscientemente transfere ao artista toda a capacidade de expressar a beleza e acaba reduzido ao papel de *voyeur*, e o artista se torna carcereiro da sua liberdade. A beleza que se torna propriedade, aliena seu possuidor. A Arte profissional pode cristalizar-se num comportamento técnico que reproduz a beleza, mas não convive com ela.

Uma perene renovação é necessária. É difícil destilar aquilo que é eterno de sua entranhada fusão com aquilo que não é. O momento do parto pede a dor de (des)iludir-se com a realidade aparente, pois ela é o resultado da identificação com a superfície dos fatos. O indivíduo precisa de uma filosofia maior que o simples desejo de vencer na profissão, e a qualidade de sua escolha referendará a pureza de sua abordagem e o protegerá dos descaminhos profissionais.

Direitos autorais – Todas as vozes, todos os sons, voam sem asas no corpo das águas: as ondas do som. Ideias e formas-pensamento ressoam e flutuam livres, etéreas. Assim como a natureza pertence a todos e a cada um, também a mente exhibe a mesma amplidão e desafia a pretensa propriedade intelectual de quem quer que seja. Cercas são limites artificiais, não existe propriedade privada no pensamento. O apego à posse e ao usufruto da palavra vincula o sujeito à esfera das disputas ainda no plano material. A renúncia premia com a liberdade e o reconhecimento de que nada nos faltará, mantido o foco que nos une ao absoluto. E aí é fácil aceitar que os espertos fiquem com tudo, e com a carga de zelar por suas propriedades.

Décimo primeiro passo – técnicas – Patanjali e Stanislávski

As mesmas técnicas criadas por Stanislávski, como memória emotiva, visualização, e tantas outras, são apresentadas pela Ioga, como formas de buscar o aprimoramento individual e o autoconhecimento para uma religião com Deus. As coincidências fazem alguns afirmarem que o russo não as criou, mas as copiou. Embora usadas com objetivos diferentes, as técnicas são as mesmas, e, se na Ioga servem para um aprimoramento individual e para o autoconhecimento e busca de Deus, no Método de Stanislávski, como se sabe, servem para a criação do personagem.

O que importa é que o fato sinaliza para o quanto o trabalho do ator tem a ver com a dimensão religiosa apresentada pela Ioga, no sentido de uma busca interior. Por exemplo, se os círculos de atenção são apresentados por Stanislávski como forma de cultivar a concentração na preparação do ator, na Ioga, o são para uma ampliação da consciência para um futuro desconhecido e autoconhecimento.

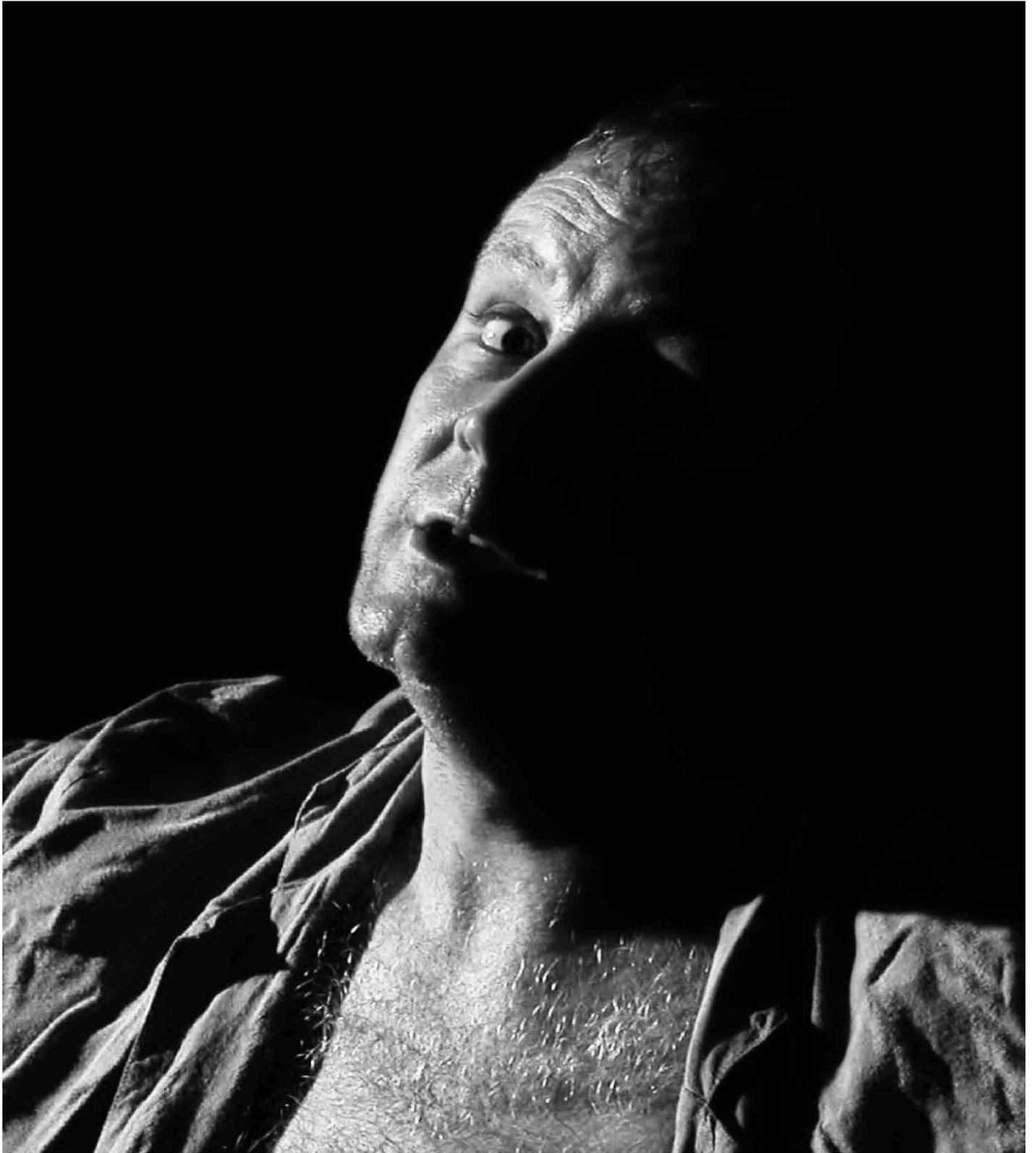
Uma forma útil de afinar o tom da representação é representar para o outro ator, e não para a plateia. Se o sujeito incorpora a verdade de seu personagem e age como se estivesse tentando enganar o outro, em vez de contar com ele como cúmplice de sua mentira, ele trabalha centrado, e sua postura o ajuda a vivenciar o personagem. Assim ele se apoia em quem está no palco, a seu lado, e não espera que o aplauso eventual da plateia venha a confirmar sua interpretação. Esse tipo de escolha centrada coloca o ator acima do bem e do mal e principalmente permite que não dependa do resultado.

Algumas técnicas se apoiam no bom senso, como no caso de um personagem com sotaque, quando o ator tende a se esforçar para reproduzi-lo, esquecendo que a postura de alguém nessa situação é justamente tentar livrar-se do sotaque, ou pelo menos disfarçá-lo. Essa diferença é fundamental, pois se ele fica obcecado por seu esforço de composição do personagem, pode esquecer-se de aprofundar a atitude do personagem propriamente dito, no caso, alguém que tenta falar corretamente. Embora sutil, a qualidade do resultado atinge outro patamar se ele cuida com amor de compreender como se sente, verdadeiramente, o personagem, naquela situação.

Inspiração – A inspiração aflora em ideias vagas. O conhecimento pré-adquirido é que, quase sempre, se precipita e tenta moldá-la à sua imagem e semelhança. A inspiração é recompensa. Ela nasce da Graça e da entrega ao vazio, e não existem aí nem estratégia nem astúcia. A Graça não se compra. O artista inspirado realiza um ato mágico, que resulta da comunicação entre o que nele é imortal e a memória da natureza. A inspiração compartilhada, mesmo à distância, por dois artistas ou cientistas, é reveladora da realidade de que as coisas estão no ar.

Décimo segundo passo – ser ou não ser

O fato de trabalhar com a criação de personagens situa o ator numa zona ou área extremamente fugidia e contígua daquilo que acontece com quem adoce mentalmente. Não que o ator seja um esquizofrênico, mas ele trabalha justamente com aquilo que as pessoas ditas normais não se preocupam – elas são o que são, e ponto final. Por isso, é importante que ele cultive uma fé qualquer, além da simples Estética, que ele mantenha um suporte que garanta sua humildade diante da Criação. Em momento nenhum ele deve tornar sua arte e sua busca em absolutos, e também deve aprender que é no relaxamento que se incorpora o que se perseguiu na tensão. A pura fluência feliz só é possível com a esperança, como guia futuro, e com a fé, que é o mergulho sem medo, como dois polos da corrente.



P

EDAGOGIA
DO ATOR

★ UMA PEDAGOGIA DA MEMÓRIA-AÇÃO

Renato Ferracini

Doutor em multimeios, ator, autor e professor da pós-graduação da Unicamp

Colaboração: Ana Caldas Lewinsohn

Tudo aquilo que vou dizer parecerá um paradoxo. Mas não é questão de paradoxos estilísticos; é, na verdade, tudo assim. Aqui, nada acontece no plano lógico formal.

(GROTOWSKI, apud FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 175)

Palavras-chave:
acontecimento,
 clichê, memória,
paradoxo

Resumo: Uma pedagogia e uma autopedagogia do ator devem levar primordialmente em questão: não simplesmente negar as doxas corpóreas e clichês singulares na busca de uma essência interior nem na crença de uma supra consciência, mas utilizar-se delas para que ele – o ateador – possa, em sua imanência corpórea, transbordar essas doxas nelas mesmas e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas. O artigo trata dessas questões tanto em seu nível conceitual como também na exemplificação de um conjunto de práticas possíveis para uma busca poética e ética do ateador.

Pensemos no ato de pintar:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco.[...]. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor, no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou a seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem que preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. (DELEUZE, 2007, p. 91).

Ora, assim como o pintor, o ator também não entra em sala de trabalho com um suposto “corpo vazio”. O aprendiz de ator também não o faz. Esse,

se ainda não tem os “vícios profissionais” está cheio dos vícios do que podemos chamar de “imagens atorais”, provenientes de clichês de cinema, televisão, espetáculos, figuras, quadrinhos, modelos modernos de representação tão massificados em nossas mídias – para designar apenas uma fonte. Podemos chamar esse quadro-corpo pré-preenchido de doxas corpóreas – doxa utilizada aqui em seu sentido grego de opiniões comuns, opiniões gerais ou totalizantes. Ou, no caso mais específico corpóreo, os comportamentos e clichês expressivos preenchidos citados acima. Afora isso, o corpo é acometido por comportamentos sociais, históricos, culturais que, além de o inserirem em um código cotidiano de relações, “docilizam-no” em sua potência de força. Segundo Foucault:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem

tampouco o aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna mais obediente quanto mais é útil, e inversamente. Forma-se, então, uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. [...]. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso [...]. (FOUCAULT, 1997, p. 119).

Ora, não é nova, principalmente para os grandes do teatro do século XX, a luta contra essas doxas corpóreas e esses corpos dóceis. Talvez o grande guerreiro dessa batalha tenha sido Grotowski, sem desmerecer jamais outras linhas de frente: Brecht, Artaud, Copeau, Craig, Decroux, cada qual com suas armas e estratégias. Sabemos da via negativa de Grotowski e de sua pergunta e práxis: “Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma libertação. Se nada permanecer é que ele não era um ator.” (GROTOWSKI, 1987, p. 180).

Aqui podemos incorrer em algumas leituras rápidas e demasiadamente concretas ou lógicas das citações acima. Se o ator já não está vazio, mas lotado de doxas corpóreas; se entrar na sala de treino, de ensaio ou de apresentação com essas doxas que “adocicam” seu corpo e diminuem sua potência enquanto força de ação ou de afeto, e se ele necessita eliminar essas fontes de distúrbio e resistências, então uma pedagogia do ator deveria estar embasada na eliminação e negação dessas doxas para que se possa ampliar sua potência de ação. Nada a contra-

dizer no momento. Mas algumas perguntas inquietantes permanecem: o que é essa “força criativa” que deve permanecer no ator quando a suposta “eliminação” das doxas corpóreas forem realizadas? O que resta além – ou antes – das doxas? O próprio Grotowski pode nos indicar um caminho para pensar sobre estas questões:

Se for pedido ao ator para fazer o impossível e ele o fizer, não é ele – o ator – que foi capaz de fazê-lo, porque ele – o ator – pode fazer somente aquilo que é possível, que é conhecido. É seu homem que o faz. Nesse momento tocamos o essencial: “o teu homem”. Se começarmos a fazer coisas difíceis, por meio do “não resistir”, começamos a encontrar a confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos – é essa a semente. (GROTOWSKI, apud FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 176).

Primeiramente, esse “teu homem” não pode ser confundido com uma essência humana totalizante. Hoje muito se questiona esse sujeito-homem, essa identidade-homem enquanto modelo de ação ou pensamento. Foucault já nos alertou sobre a “morte do homem”. O homem deve ser entendido hoje como um grau de potência de afetar e ser afetado, e não como um sujeito cuja suposta “essência humana” – encontrada em algum lugar profundo dentro de um interno não localizável – seja maculada pelas relações dos poderes social, econômico e cultural. Nada a ser descoberto por véus que encobririam algo. Nada a ser encontrado ou reencontrado em um suposto passado perdido. Esse homem – enquanto grau de potência – enquanto capacidade de afetar e ser afetado torna-se, hoje, um homem relacional. Ele não é uma essência universal maculada ou escondida, mas uma potência construtora presente, uma usina intensiva. Esse homem que busca potencializar de forma alegre e positiva suas relações. É alegre aqui deve ser entendido no sentido de Espinosa: alegria enquanto aumento de potência no encontro, aumento de grau de ação e paixão no encontro.

O homem é encontro, é busca de aumento de potência no encontro. É uma força de criação que busca o singular, a diferença, e não o mesmo, em uma suposta essência comum. Ou, ao menos, deveria trabalhar para isso. Se os corpos estão adocicados é porque o próprio corpo não compõe de forma alegre com seus encontros, forças e intensidades circundantes. Ele compõe, ao contrário, de forma triste com essas relações: um corpo dócil é um corpo impotente. Impotência e tristeza também no sentido de Espinosa, de uma diminuição na potência de agir; um corpo que no encontro diminui sua potência de afetar e ser afetado.

No limite o homem compõe, cria, recria, atualiza de forma dinâmica e instável com o fluxo de encontros sociais, culturais, sejam eles coletivos e/ou singulares. Ele é atravessado e ao mesmo tempo age com e sobre esses fluxos. O homem é essa dinâmica: não dividido em forma-conteúdo, essência-existência, dentro-fora, singular-coletivo, homem-mulher, mas compõe com esses fluxos dinâmicos no espaço entre eles, nessa zona de vizinhança que deveria ser alegremente potente e que leva não ao mesmo essencial, mas, ao contrário, a uma diferença e a uma singularidade. Assim, o corpo – enquanto homem – não é uma essência que se assenta nesse fluxo dinâmico, mas ele é esse próprio fluxo dinâmico. Ele se compõe e se recompõe; se cria e se recria nesse movimento.

É dessa forma que a “via negativa” de Grotowski não passa pela simples negação de algo, mas pela complexa afirmação de uma potência. Não interessam para a cena o homem-ator, o homem-ego, o homem-burguês, o homem-essencial, o homem-modelo, o homem-representacional. Interessa sim o homem relacional, poroso na potência de afetar e de ser afetado. Não o homem que limpa sua composição dócil com os encontros, mas que a reverte, implode e transborda nesse mesmo aumento do grau de potência de afetar e ser afetado.

Esse homem que entra nesse fluxo de criação de si mesmo não nega suas doxas culturais, sociais, pessoais, mas busca com elas, e por meio delas, transformá-las, inverter seu fluxo da tristeza para a

alegria. É nesse platô que o homem de Grotowski se assenta: o tão buscado “teu homem” talvez seja esse fluxo de transformação, e nesse “lugar” ele pode fazer o dito impossível: criar linhas de fuga, explodir as doxas, recriá-las, atualizar suas forças. Esse movimento é a potência do homem e do humano, um poder de recriar-se a cada instante, ou o que dá no mesmo, diferenciar-se a cada microduração. O ator não escapa desse movimento ativo. E é dessa forma que o artista, o ator, não é – em absoluto – um ser privilegiado, um ser que possui uma suposta essência ou uma existência superior, mas somente aquele que faz desse fluxo de potência, dessa busca de transformação e de criações de linhas de fuga e transbordamento, sua profissão.

Uma tradição pretende que a verdade seja um desvelamento. Uma coisa, um conjunto de coisas cobertas por um véu, a ser descoberta. [...] Desvelar não consiste em remover um obstáculo, retirar uma decoração, afastar uma cobertura, sob os quais habita a coisa nua, mas seguir pacientemente, com uma respeitosa habilidade, a delicada disposição dos véus, os espaços vizinhos, a profundidade de sua acumulação, o talvegue de suas costuras, para abri-los quando for possível, como uma cauda de pavão ou uma saia de rendas. (SERRES, 2001, p. 78).

Uma pedagogia do ator deveria levar essas questões em consideração. Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele – o ator – possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas.

Se não somos uma essência mascarada, mas um fluxo de potência cujas doxas corpóreas “docilizam” e entristecem esse fluxo, podemos dizer que esse mesmo fluxo pode ser chamado de memória já que a memória é a própria duração desse fluxo. O fluxo de composição cotidiana corpórea desenha, gera experiências que não são arquivos

decantados e acumulados em algum lugar do corpo ou do cérebro, mas que se acoplam ao corpo-memória em uma duração sempre presente de forma virtual¹. Toda memória-corpo – seja presente, passado ou futuro – dura no tempo presente. Stanislávski nos alertava sobre isso na importância da memória emotiva – tão confundida e transformada em processos de aprendizagem. Grotowski sempre nos alertou sobre o corpo como a própria memória: “o corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear esse corpo-memória” (GROTOWSKI, apud FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 173).

Para compreender melhor essa questão devemos observar que o corpo virtualiza a memória – o que é muito diferente de um acumular – numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e as sensações independentes de nossa percepção ativa do mundo. O corpo negocia a atualização de uma ação presente com a sua própria duração presente. A atualização da duração presente e do próprio presente enquanto ação se dá por entrecruzamentos, relações, ações paradoxais e afetos passivos e ativos co-existentes. Em outras palavras: o mundo é a dinâmica ativa/passiva, atualização/virtualização da própria duração no/do corpo. A relação dessas memórias e o as tornar diagonais são, em última análise, coexistências virtuais que habitam nosso presente atual. A memória não é acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora. Aquilo que chamamos de lembranças se borra em suas bordas e núcleos e deixa rastros de vibração de supostas lembranças originárias. Não é arquivo a ser acessado porque essas virtualidades não são armazenadas, mas existem em uma duração de intensidades que atualizam e pressionam uma atualização de ação e afeto presente. Portanto a memória é uma duração que se recria e se atualiza o tempo todo. MEMÓRIA É CRIAÇÃO e também RE-CRIAÇÃO. Uma constante criação e recriação de atuais que são gerados por virtuais em turbilhonamento.

O que podemos chamar de realidade atual do corpo é um furacão de criação de atuais e virtuais.

Essa atualização, em si mesma, gera mais e mais virtuais, que, por sua vez, se (re)lançam na própria memória-corpo, pressionando a formação de novos atuais sempre instantâneos, fugidios, instáveis e assim ad infinitum. Turbilhonamento atual-virtual em espiral de recriação constante. Se o corpo é memória (e não possui memória) o próprio corpo é um processo de criação e autocriação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo. O Corpo é uma máquina autopoiética cotidiana. E mais especificamente, na cena, uma máquina autopoiética estética.²

Aqui ocorre um problema: se a memória parece ser em si criação, como lançá-la, então, em um processo criativo? Quando grupos e artistas dizem utilizar-se da memória (singular, coletiva, social, histórica) em um espetáculo ou um processo criativo cênico, que tipo de material é utilizado? Será que não existe uma contradição interna ou mesmo um pleonasma entre a utilização de uma memória pessoal e uma memória que é recriada? Quando a memória pessoal passa a ser um material artístico, já que ela – a memória – é criação *a priori*?

Acreditamos que o passado enquanto tempo-lembrança, ou a memória pessoal no sentido estrito, tem pouco ou nada a ver com a criação teatral ou mesmo a artística. Já nos colocam Deleuze e Guatarri:

O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo, e sobretudo, em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com

lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires criança³ do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: ‘Memória, eu te odeio’. (1992, p. 218).

Não é a macro-memória-lembrança que interessa na construção de uma cena. Essa é a memória odiada acima e de que a arte não necessita absolutamente. Mas o que interessa é o mecanismo de como essa macro-memória punge, ativa, processa uma AÇÃO que se cria no aqui-agora e se atualiza em intensidade presente de tal maneira que transborda a potência cotidiana de memória-criação, e se lança em fluxo aberto de potência extra-cotidiana. Isso poderia ser dito de outra forma: “a luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 265).

O importante é buscar compreender como essa macro-memória lança o corpo em um campo de experimentação, em uma espécie de devir-lembrança que fabula, “ficcional”, “sensacional”. Essa macro-memória como “estopim” que lança o ator na ação-sensação, o escritor na palavra-sensação, o músico no som-sensação. A criação está no limite, na fronteira da macro-memória. Uma atualização de macro-memória-lembrança atualizaria somente uma ação macroscópica passada: não é imitar ser criança novamente, mesmo que essa criança esteja alicerçada em uma lembrança forte. Esse é todo o equívoco de como se compreendeu a memória emotiva de Stanislávski. A lembrança, quase sempre, não traz nenhuma sensação ou mesmo ação-orgânica para o atuator, a não ser macro-ações clichês.

A ação seria o atuator, por meio da macro-lembrança enquanto disparador de uma criança no presente, atualizar um devir-criança que se processa no agora. Não imitar a criança-lembrança, mas atualizar a criança-lembrança em um processo-fluxo de devir-criança presente. Acessar ou dispa-

rar a memória enquanto potência de memória de atualização/virtualização em fluxo e não enquanto possível lembrança passada. Não moldar o corpo à lembrança-criança, mas deixar a criança-lembrança lançar esse corpo-agora numa zona de experiência cujas ações – e muitas vezes não são ações de criança – atualizam ações-devir-criança que se processam em fluxo.

Mas como o atuator conseguiria isso? Quais os mecanismos de ação concreta e prática para tanto? A possível resposta a essa questão é uma pedagogia e também uma autopedagogia: o processo de criação a partir da memória é sempre um procedimento que não se dá no sentido da concretude do atual, mas de forças do virtual, e essa potência sempre como fronteira de possibilidades de recriação do atual. Portanto, a criação por meio da memória não pode se dar através de atuais, ou seja, macro-ações físicas miméticas baseadas em macro-lembranças passadas. A criação por meio da memória (que em si já é criação, mas falamos a partir de agora de um processo não cotidiano, construído, estético) se dá em uma zona de forças (in)constantes a que dei o nome de Zona de Turbulência. Nesta zona, as macro-ações ou macro-lembranças são lançadas em um limite de micro-ações que maquinam, induzem, projetam micropercepções não sensíveis, porque afetam naquilo que poderíamos chamar – paradoxalmente – de experiência inconsciente. Alguns chamam de consciência ampliada. Mas gostaria de afirmar que nem experiência inconsciente ou consciência ampliada liga-se a, ou torna-se, algo místico ou mágico. Existe uma espécie de empirismo não sensível, ao qual Deleuze, em seu suposto último texto, chamou de empirismo transcendental. Acredito que tanto a arte como a busca de uma ação física mora nessa zona. A experiência estética de uma ação física é sua zona de turbulência não sensível que se produz na força, em uma zona pré-sensível, não consciente. Uma zona pré-percepção e pré-comunicação no sentido estrito e clássico desses dois termos. A experiência inconsciente de um corpo atuante que acontece em uma zona de fronteira.

Numa palavra ‘os fenômenos de fronteira,’ referem-se, antes de mais nada à fronteira que separa, sobrepõe consciente e inconsciente. [...] há uma especificidade do inconsciente que não se pode traduzir apenas numa diminuição dos traços psicológicos da consciência (clareza, consciência de si), mas que, no nosso entender, não se resume também, ao deslocamento do problema, semiotizando as funções do inconsciente [...] (GIL, 2005, p. 12).

Ou ainda:

O que é então a percepção da obra de arte? Nem um misto de prazer e de cognição, nem um ato que visa um fenômeno particular, visível, e cuja descrição deverá remeter necessariamente a conceitos clássicos da teoria do conhecimento; mas um tipo de experiência que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar no outro tipo de conexão (que não é uma comunicação) com o que vê, e que o faz participar de um certo modo na obra. O que requer todo um outro campo de descrição desse participar, dessa dissolução do sujeito. [...] Não deve, todavia, ser descrita com utensílios psicológicos, fenomenológicos ou semióticos. [...] Curiosamente, a experiência estética não corresponde a nenhum objeto ou signo visível, e não visa um sentido. [...] Sabemos, desde Kant, que o prazer que proporciona não é empírico, mas desinteressado; e desde Merleau-Ponty, que não é a experiência de uma consciência pura, sendo, porém, os olhos que vão, na filigrana do visível, procurar um modo de aparecer singular do ser e do espírito: uma certa visibilidade do invisível. Mas de que invisível? (Idem, *ibidem*, p. 13-23).

Essa dissolução da percepção talvez seja a pedra base que faz Paul Klee nos advertir que “a questão das artes plásticas nunca poderia realizar uma obra capaz de reproduzir o visível, mas sim, tornar visível algo que estaria invisível no visível” (ONETO in LINS, 2007). Mas devemos tomar

cuidado com o fato de que esses autores estão falando claramente da recepção da obra de arte. Uma pedagogia está no “como fazer” o que leva a uma práxis, um conjunto de práticas em afinidade com conceitos redimensionados de memória, zona de turbulência, experiência inconsciente; e inconsciente deve ser entendido aqui como uma instância que não é nem “estrutural, nem pessoal; não imagina, tal como não simboliza, nem figura; máquina: é maquínico. Não é nem imaginário, nem simbólico, mas é Real em si mesmo, o real ‘impossível’ e sua produção” (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 55).

O inconsciente deve ser entendido aqui como uma zona de produção e não de resíduos psicológicos reprimidos. Inconsciente como zona real de experiências de impossibilidades. O inconsciente produz em um plano outro. Tocar o limiar consciente-inconsciente, como sugere Gil acima, seria adentrar em uma experiência não perceptiva no sentido fenomenológico, não sensível no sentido psicológico e não significativa no sentido semiótico. Seria, entretanto, adentrar em uma experiência estética que necessita, justamente, outros parâmetros conceituais e de reflexão, além de reconstruções constantes de todo um conjunto de práxis, que sejam nem fenomenológicos, nem psicológicos, nem semióticos ou semiológicos, mas artísticos.

Devemos, portanto, deslocar essas questões importantíssimas levantadas pela questão da recepção da obra de arte para a relação prática com o fazer do atuator. Tarefa difícil, mas bastante instigante. Como atingir essa experiência pré-consciente não verbalizada ou ainda essa zona de forças invisíveis, de dissolução da percepção, como nos coloca Gil acima? Como utilizar a memória-lembrança para lançar o ator nessa zona de turbulência criativa? Como lançar o atuante na fronteira ou zona de experiência? As perguntas do “como” nos lançam a processos práticos de trabalho. Porém, esse processo requer, assim como na problemática da recepção da obra de arte acima descrita por Gil “[...] todo um outro campo de descrição desse

participar, dessa dissolução do sujeito”. A reflexão desses “comos” também necessita de outro campo de descrição e análise conceitual.

A memória, como re-criação, presente e atualizada no corpo-memória na forma de duração de potência virtual, deveria levar o atador a esse campo de fronteira criativa; a essa zona de experiência pré-consciente; não zona atual de macro-ações ou macro-percepções, mas a zonas de turbulência micro-perceptiva e micro-afetiva na dimensão do “como”.

A dimensão do como:

Em trabalhos e experiências recentes realizadas por mim no LUME e também em aulas, na possível busca de um corpo-subjétil⁴, lançar um corpo cotidiano em corpo-subjétil – corpo-nômade-em-arte que poderia também ser chamado e corpo-memória-em-arte ou fluxo criativo de memória – e, portanto, gerar um território de fronteira, pode passar por dois elementos que se completam entre si: o paradoxo e a micropercepção. Neste artigo abordaremos somente o primeiro deles: o paradoxo.

Um corpo em busca de corpo-subjétil dança em sala de trabalho. Dança uma música, o silêncio, as percepções, ou simplesmente dança a sensação de vazio que também não deixa de ser percepção. Agora o responsável pelo trabalho pede ao corpo: exploda a densidade, mantenha a suavidade, ou em outro momento: exploda a suavidade, mantenha a densidade. Em outro momento: suavidade no abdômen, densidade no resto da musculatura, ou ao contrário: densidade no abdômen, suavidade no resto da musculatura. Não dançar suavidade ou densidade, mas dançar suavidade e densidade. Dançar também suavidade com densidade, ou, ainda, densidade com suavidade.

O corpo cotidiano do senso-comum está repousado e passivamente pontuado no território do OU. Homem OU mulher. Velho OU criança. Ativo OU passivo. Dança OU teatro. Por que não lançá-lo em fronteira (velocidade) no território do E: homem E mulher, velho E criança. E ir além: lançá-lo no território da experiência: homem e ve-

lho e criança e mulher tudo em zona de vizinhança, em peste. O paradoxo – o E – pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência. Outras potências, percepções, sensações, afetos.

Palavras de uma experiência 1: “Primeiras palavras do caderno: ‘zona de experiência’, ou ‘linha de fuga’, ou ‘tudo que tira o corpo do eixo’. Assim, ligadas com ‘ou’. Mais para frente, a ideia do paradoxo como estado corporal que possibilita a linha de fuga para essa zona de experiência. Trabalhamos o suave e o denso ao mesmo tempo no corpo, e então entendi uma coisa grande, dessas que carregarei para a vida: qualidades distintas de movimento podem coexistir no corpo, e elas CONVERSAM. Pois eu havia estudado muito esse lance da simultaneidade de qualidades opostas no corpo; afinal estudei Laban muito, muito, muito, com o olhar atento da Valerie Preston-Dunlop, que me dava uma atenção generosíssima, mas até na aula do Renato eu pensava no corpo fragmentado como espaços isolados. E agora mudou: esses muitos centros têm, na realidade, linhas de comunicação entre si, ou seja, o corpo se torna uma grande teia. Seria isso uma ideia rizomática?”⁵

Palavras de uma experiência 2: “Durante as aulas, as experimentações perpassaram por universos imaginários, deslocando o sujeito a uma nova perspectiva da realidade, colocando o corpo em ação, um corpo dinâmico; ou seja; coexistindo em relação aos elementos pertencentes ao momento vivenciado. Dentro desta ideia, Renato trouxe o conceito que chama de ‘Zona de Experiência’ em que coloca o sujeito/objeto (Corpo-Subjétil) numa condição de instabilidade, gerando através dos conflitos e paradoxos as incertezas deste corpo, disponibilizando novos caminhos a serem explorados.”⁶

Palavras de uma experiência 3: “A instalação daquilo que ele nomeou ‘zona de experiência’ foi concretizada de várias formas. Uma de suas ocorrências se deu por meio da exploração do componente de movimento peso e de suas qualidades expressivas básicas (denso e sua-

ve, como por ele instruído). Buscando atingir uma atitude interna ‘paradoxal’, Ferracini propôs que investigássemos diferentes gradações do fator peso (ora de forma isolada ora simultânea), evoluindo pelos diferentes níveis espaciais (baixo, médio e alto) e pelo espaço geral da sala. É interessante notar que o fator peso está relacionado a um aspecto mais físico da personalidade, informando o que do movimento, a sensação e a intenção de realizá-lo. Sabemos que agindo sobre a organização gravitacional estaremos agindo sobre a carga expressiva do gesto e acionando ao mesmo tempo os níveis mecânicos e afetivos da organização do indivíduo. O bom domínio da organização gravitacional e de suas modulações é o que nos permitirá acionar simultaneamente diferentes níveis de expressão e, portanto, atitudes corporais opostas, dissociadas ou distorcidas. Essas informações nos auxiliam a compreender a trajetória percorrida por Ferracini em sua intenção de nos conduzir ao ‘estado de estranhamento’ (paradoxo) desejado. A partir desse princípio provocativo – conquistado de maneiras variadas no decorrer do processo –, estabeleciam-se novas redes de conexão entre os participantes, que sob instruções do diretor conseguiam produzir soluções cênicas *sui generis* e imensamente criativas.”⁷

Inicialmente, a possibilidade inovadora e instigante do E coloca o atuante em um local desconhecido, sem modelos, sem parâmetros. Nesse novo horizonte o atuante passa de um estado perdido pela ausência de um fio condutor preciso para um estado criativo e singular. Assumir os paradoxos faz, talvez, o atuante se colocar em zona de fronteira, em campo desconhecido e preenchido de um fluxo permanente. A solução da suavidade com densidade e vice-versa não existe, não é possível compreendê-la racionalmente e, justamente por essa impossibilidade, o corpo é lançado a criar em constante pulsação.

Assim, esse paradoxo – o E – pode levar a uma sensação corpórea de confusão, de não controle. Dançar densidade E suavidade ao mesmo tempo

pode reconstruir uma possível consciência plástico-corpórea do que seja racionalmente densidade ou suavidade. O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção. É assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a literalmente tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”. Acredito que nesse momento...

[...] a consciência torna-se “consciência do corpo”, os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de ‘corpo da consciência’: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (GIL, 2004, p. 108).

Esse possível corpo da consciência – ou uma consciência plástica – está focado em suas próprias micropercepções e microarticulações, ou seja, numa zona absolutamente sutil. O foco da consciência deixa de ser exteriorizado e colocado em um objeto externo, ou, ainda, deixa o território do OU e passa a ser autogerador corpóreo forçado pelo território de fronteira; a consciência transborda para o corpo e o corpo plastifica a consciência, ambos, um só, mergulhados no espaço de Escher – espaço paradoxal, de dupla seta na qual não sabemos qual mão desenha o quê.

O corpo da consciência é, literalmente, o corpo integrado – corpo-subjétil – que pensa, que gera pensamento. O corpo que pensa e, portanto, cria, é microscópico. O corpo-subjétil é, virtualmente, invisível a olho nu. Está na fronteira, no platô de forças. O corpo-subjétil na fronteira, na pele, na fronteira-pele, no paradoxo entra no turbilhão de atualização, emitindo e absorvendo partículas virtuais em uma dinâmica temporal infrapensável, incerta e instável deslocando a consciência do corpo das macropre-

cepções para o corpo da consciência das micropercepções. O corpo-subjétil – lançado na fronteira pelo paradoxo – transborda micropercepções invisíveis que afetam numa zona de fronteira, ou, o que dá no mesmo, numa zona empírica que transcende o próprio empírico e o próprio sensível. Um empírico transcendental. Uma zona de arte. E como nos ensina Álvaro de Campos na pele de Fernando Pessoa (ou seria o contrário?): “Ver as coisas até o fundo... / E se as coisas não tiverem fundo? / Ah, que bela superfície! / Talvez a superfície seja a es-

sência / E o mais que a superfície seja o mais que tudo / E o mais que tudo não é nada (2002:266).”

E, talvez, uma pedagogia do ator deveria, ao menos, buscar essas questões ou, ainda, realizar algumas perguntas nesse caminho: como fazer? como incluir o “E”? como atingir essa zona de força e depois recriá-la a cada noite, a cada espetáculo na potência da superfície da pele? Essas perguntas e reflexões oriundas seriam apenas o início, a ponta do iceberg de uma possível pedagogia do ator. ☆

Notas

- 1 O virtual é uma noção importante aqui. Ele se realiza, primeiramente, como uma parte constituinte do objeto real, criando um duplo atual/virtual presente no objeto. Sendo assim, o próprio corpo é formado por virtuais que o atravessam e também por atuais que o realizam. Em segundo lugar, o virtual não deve ser confundido e nem colocado em oposição ao real. O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”, e simbólicos sem serem fictícios (DELEUZE, 1998 (1), p. 335). O virtual também não deve ser confundido com o possível. O possível não possui uma realidade; ele é latência antes de ser real, potência a ser real no futuro e, portanto, inexistente enquanto realidade. O virtual, ao contrário, é uma instância real, na memória contraídos todos no presente do corpo que se atualiza. O corpo, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais. Este par atual-virtual também não deve ser apresentado como uma dualidade fixa. Eles se perpassam e se permeiam, coexistindo no presente. Em outras palavras: o corpo, enquanto um atual é rodeado por uma “névoa de virtuais” e de “círculos sempre renovados de virtualidades” (DELEUZE in ALLIEZ, 1996(1), p. 49).
- 2 Os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela propuseram, no nível biológico, que um sistema vivo se caracteriza por essa circularidade autoprodutora: um sistema que se autogere, autossustenta: “Naquele momento, também percebi que não é o fluxo de matéria ou fluxo de energia como fluxo de matéria ou energia, nem nenhum componente particular como componentes com propriedades especiais, o que de fato faz e define o ser vivo como tal. Um ser vivo ocorre e consiste na dinâmica de realização de uma rede de transformações e de produções moleculares, de maneira tal que todas as moléculas produzidas e transformadas no operar dessa rede fazem parte da rede. [...] Percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar e no operar. Das diferentes classes de moléculas que o compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam como uma rede fechada de câmbios e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão” (MATURANA e VARELA, 1997, p. 15). Maturana e Varela deram o nome a esse sistema um sistema autopoietico e definiram os seres vivos como máquinas autopoieticas. Máquina, aqui, não deve ser entendida em sua relação meramente mecânica, mas como uma unidade funcional determinada pela inter-relação de seus componentes. Ou ainda, como o conjunto da inter-relação de seus componentes, independentes de cada componente (VARELA apud GUATTARI, 1992, p. 34).
- 3 Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado como em Jung ou Bachelard. [...] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna (DELEUZE e GUATTARI, 1997(1), p. 18). No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se, antes, no devir de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil de explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas, também, o contrário de regredir, retornar à infância ou a um mundo primitivo (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 39).
- 4 Corpo-subjétil: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada Enlouquecer o Subjétil, essa imagem “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e também se autoatinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. Para maiores detalhes Café com Queijo: corpos em criação, de minha autoria.

- 5 Trabalho final de Juliana Moraes para a disciplina de pós-graduação – AT-006-A – Laboratório II “Experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer” – Artes – Unicamp ministrada em conjunto por mim (Renato Ferracini), Prof. Dr. Fernando Villar (UnB) e Profª. Dra. Verônica Fabrini (Unicamp) no primeiro semestre de 2007.
- 6 Trabalho final de Daniela Gati, *idem*, *ibidem*.
- 7 Trabalho final de Sílvia Gerardi, *idem*, *ibidem*. Recentemente publicado na Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná – FAP: www.fapr.br/index.php?Ym05MGFXTnBZU3dzZG1sbGR5d3hNalk9

Referências bibliográficas

- ALLIEZ, E. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, v.4.
- _____. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjéctil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- FERRACINI, R. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *A Imagem-nua e as pequenas percepções*. s.l.: Relógio D'Água, 2005.
- GUATTARI, F. *Caosmose; um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LINS, D (org). *Nietzsche e Deleuze. Arte e Resistência*. Rio de Janeiro, Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- MATURANA, H; VARELA, F. *De máquinas e seres vivos – Autopoiese – A organização do vivo*. Trad. Juan Açuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- PESSOA, F. *Poesia/Álvaro de Campos*. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SERRES, M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados 1*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

★ O CAMPO DE VISÃO E O CORPO-PERCEPTIVO

Marcelo Lazzaratto

Doutor em teatro, ator, diretor e professor da Unicamp

Resumo: O Campo de Visão é um sistema de improvisação que tenta estabelecer, por meio da ação, uma comunhão entre os conceitos *techné* e *psyché*; procedimento e método; corpo e alma. Baseado na investigação realizada com alunos do Célia Helena Teatro-escola e com atores da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, o texto apresenta uma linha reflexiva sobre este sistema, em desenvolvimento desde o ano 2000.

*O que apenas imita, que nada tem a dizer
Sobre aquilo que imita, semelha
Um pobre chipanzé que imita seu treinador fumando
E nisso não fuma. Pois nunca
A imitação irrefletida
Será uma verdadeira imitação.*

Bertolt Brecht ¹

Palavras-chave:
*Campo de Visão,
ações físicas,
impulsos sensoriais,
formação do ator*

Talvez por força de meu ofício que se desdobra em três instâncias da Arte Cênica, pois sou ator, diretor e professor de teatro, admire em igual medida a busca de procedimentos para o ator que Stanislávski e Grotóvski sistematizaram e a “paixão” que extravasa dos textos de Artaud, Peter Brook e Pina Bausch. Inspirado nesses grandes artistas de teatro, hoje talvez possa afirmar que o Campo de Visão, que é um exercício de improvisação que tem apenas uma única regra e que faz com que o ator vibre e pulse, contamine-se e contagie através de sua ação, seja a minha tentativa de comunhão entre procedimento e conteúdo, entre *techné* e *psyché*, entre corpo e alma. Porque antes dos resultados me interessa a latência, os impulsos, os mistérios que gestam e anunciam a vida. A expressão viva, a expressão da vida é que motiva o meu fazer. Se arte será, deixemos para depois, pois trago a sensação de que a arte como estamos acostumados a entendê-la, só adquire seus contornos no futuro e não no presente da experiência.

O Campo de Visão é o sistema improvisacional que ao longo dos anos vem me oferecendo os maiores subsídios para estabelecer tal comunhão. Nas salas de ensaio do Célia Helena Teatro-escola encontrei espaço e interlocutores que muito me auxiliaram a elaborar e em seguida aplicar, pouco a pouco, os critérios que serviriam para alicerçar a sua futura sistematização. Desde 2000, eu e os atores da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico² trabalhamos sobre ele incansavelmente e cada vez mais me convenço que o que ele propõe, em seu princípio e desdobramentos, é essencial para que o ator faça de seu corpo um corpo-perceptivo, sinta que o espaço cênico é um espaço de afecção, que acesse suas substâncias intrínsecas e as coloque à disposição das substâncias latentes dos “personagens”.

Mas o que é o “Campo de Visão”?

Trata-se de um exercício de improvisação teatral coral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo

de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática.

Trata-se de uma improvisação conduzida, cabendo ao condutor a difícil tarefa de interferir apenas nos momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores. Tarefa difícil, pois o condutor, sendo um olhar de fora, deve também estar em profunda sintonia com os participantes para que a sua condução não bloqueie o movimento criativo. Improvisação que exige dos atores um apuro em suas faculdades sensoriais, abrindo espaço para as suas intuições e para as cancelas de seus inconscientes para acessarem uma nova dimensão criativa, fora do espaço-tempo convencional. Expansão da consciência do “self” em busca de uma consciência coletiva sem que se abra mão da individualidade.

Por ser uma improvisação coral em que se estabelece de maneira indireta uma relação coro/protagonista (na primeira fase da sistematização)³ que se movimentam pelo espaço de acordo com suas escolhas e com os estímulos que recebem por parte do condutor, o Campo de Visão desenvolve no ator noção espacial, ativando e articulando um estado de concentração poética em que Razão e Sensibilidade se interseccionam livremente.

Assim, através dessa primeira e mais importante regra (o ator só se movimenta quando algum movimento entrar no seu campo de visão) o ator estimula sobremaneira sua visão periférica para depois ampliar sua percepção sensorial em 360°.

O Campo de Visão, na verdade é um primeiro passo para que o coletivo atuante no jogo improvisacional, adquira e trabalhe sobre um Campo de Percepção. E esse campo só é instaurado quando, através do jogo Campo de Visão, o grupo de atores entende que suas ações, movimentos e gestos são motivados e movidos pela afecção. Ao mesmo

tempo, a afecção só ocorrerá se o ator fizer do seu corpo um corpo-perceptivo, o que nos faz voltar ao Campo de Visão que é um procedimento que foi por mim desenvolvido para esse fim. Ou seja, procedimento técnico e conteúdo se entrelaçando a ponto de não mais podermos divisar suas fronteiras.

O ator em seu exercício diário deve abrir seus canais sensitivos para impregnar-se de toda e qualquer experiência. Porque não há trabalho de ator sem afecção. É de seu ofício sensibilizar-se a toda e qualquer manifestação, real ou poética, para redimensioná-la posteriormente em sua criação. Os sentidos aguçados aproximam o ator de experimentar a experiência plenamente, colaborando para que não hajam juízos pré-estabelecidos, nem moralidades compartimentadoras e nem noções estéticas previamente planejadas para serem conquistadas. Ou seja, viver na intensidade, na ponta do instante, na pura experiência.

Para isso, o Campo de Visão exercita seu corpo e o transforma em um corpo-perceptivo, um corpo aberto às impregnações. Impregnar-se de tudo no mesmo tempo em que se impregna em tudo. Porque para o ator antes é preciso impregnar-se das coisas do que tentar dominá-las, retê-las através de qualquer instrumento alheio a ele. Seu corpo é um corpo vivo e é próprio da vida operar através de trocas de substâncias, sejam elas internas ou externas ao organismo. Desse modo, na construção poética seu corpo deve impregnar-se dos “materiais” que a vida lhe oferece e também pelas “coisas” da intimidade.

É interessante notar que o ator é um artista que necessita compreender as coisas através de seu corpo. Seu comportamento artístico tem que levar em conta sempre a ação seguida de uma reflexão e por sua vez de uma nova ação. Sua reflexão deve acontecer depois que uma ação marcou sua sensibilidade. O ator, mesmo o ator-pesquisador deve iniciar sua viagem sob o signo do fazer. Pois é a prática que corporifica a experiência, que ativa suas memórias, que faz com que seu corpo transpire seus vícios e renove sua potencialidade.

Assim, sua reflexão deixa de ser imitativa ou meramente reprodutiva e se encaminha para se estabelecer em um lugar de legitimidade. Sua elucubração começa a formar um discurso próprio a respeito das coisas. Ele passa a compreender as fases do ato criativo em seu próprio corpo. E esse discurso, antes de ser somente lógico-retórico, se constituirá a partir da intersecção entre razão e sensibilidade. Ele percebe-se com uma consciência-emocionada. Sua expressão, ou seja, a sua nova ação, a partir daí, passa a ser genuína porque integrada à sensibilidade daquele indivíduo singular.

O eu poético do ator, aquele eu que atua em um espaço-tempo não comezinho, no exercício Campo de Visão tem o “outro” (e esse outro pode ser qualquer elemento que não o constitua em uma primeira instância, tal como um outro ator, uma música, um objeto, um figurino, um texto, um personagem) como parceiro profundo em um processo de interdependência atávica. Exercita-se assim uma troca de estímulos profunda e dinâmica em um processo de interpenetração para a construção poética em que não percebemos mais a real origem daquele “gesto”, não distinguimos ao certo a “mente” que o articulou, porque não é isso o que importa e sim a experiência integradora. Um corpo-perceptivo integrando as coisas de dentro com as coisas de fora, a forma ao conteúdo, *psyché* e *techné*.

Assim, o ator no Campo de Visão faz o exercício da alteridade, pois ele leva em consideração o “outro” que acaba mesmo por defini-lo. Suas escolhas passam a acontecer em uma dimensão ao mesmo tempo mais profunda e ampla da consciência. Ele se liberta de seu eu apequenado que o conduz à unilateralidade. Ele não somente interpreta, ele passa a compreender e agir *não* através de seu *pon-to de vista*, mas de acordo com seu *Campo de Visão* que tem o “outro” como um dos seus elementos constituintes.

Sabemos que os cinco sentidos somados à intuição são os verdadeiros aliados do ator em seu processo criativo. Quando digo que o Campo de Visão na verdade se transforma em um Campo de Percepção é porque o ator, quando a dinâmica se

estabelece após intenso treinamento, passa a perceber em 360°. Nesse momento não é somente a Visão que processa as informações apreendidas. Os outros sentidos, na medida em que o treinamento se desenvolve, vão se aguçando, colaborando com o ator, que cada vez mais deles necessita para se fortalecer no jogo cênico.

A Audição, o Tato, o Olfato e o Paladar juntamente com a Visão, todos em igual nível de importância, são estimulados pelo meio e estimulam o ator. Ou seja, no Campo de Visão desenvolve-se um corpo sensível que se torna sujeito e objeto de si mesmo. Somente com esse corpo sensível é que o ator abre instintivamente as válvulas da intuição, que passa a ser uma grande companheira dos sentidos. Todo o seu corpo se torna uma antena de recepção. Recepção não apenas dos estímulos externos captados pelos sentidos, mas também recepção dos estímulos internos, advindos das sombras arquetípicas, veiculados pela intuição.

Aos sentidos e à intuição soma-se a imaginação. É por ela que o ator acessa a irrealidade que dinamiza suas forças criativas. A coisa imaginada, a bela imagem, a imagem ideal, nos mobiliza e também instiga os sentidos. A imaginação nos sensibiliza. Por ser um produto da mente ela é pura criação. E não há quem afirme que ela não seja verdadeira. Nela acreditamos, por ela transitamos e encontramos transcendência. O ator age na ação da imagem. Ela o sensualiza, retira-o do lugar-comum, de seus maneirismos e caprichos. Instaura e instala novos ambientes, novas atmosferas, novas possibilidades de ação. “Ao lado dos *dados* imediatos da sensação é preciso considerar as *contribuições* imediatas da imaginação” (BACHELARD, G.)⁴.

Assim, em busca do corpo-perceptivo, o Campo de Visão é um sistema que estimula a imaginação. Ali os atores criam seus contextos, depuram seus “personagens”, visualizam seus ambientes durante a realização do exercício, através de seus imaginários que se contaminam com as ações dos outros atores. Pois o Campo de Visão não tem como princípio norteador trabalhar a concretude da circunstância dada de um texto dramático, por

exemplo. Nele não se constroem cenas específicas e com estruturas já elaboradas. O que nele é concreto são os atores com suas ações, seus movimentos, seus gestos e vocalizes que se auto-estimulam e auto-alimentam através das regras do jogo.

Além disso, o Campo de Visão ajuda a tornar palpável algo abstrato, algo que só existe na mente do ator sob a forma de pensamento e imagem. Esse algo encontra nele um dispositivo de ser expressado fisicamente. Dessa expressão surge não só sua compreensão orgânica, mas também a descoberta de um possível caminho para reativá-la quando necessário. Nós atores sabemos o quanto é difícil recuperar o que foi conquistado no decorrer do processo e das apresentações.

É por um caminho subjacente, subliminar, cheio de desvãos e indícios que o Campo de Visão atua. Nada ali é pré-determinado, nem muito menos pré-concebido. Pois ele é um caminho ao mesmo tempo imaginado e físico, um caminho que leva em consideração o instante que presentifica a experiência com seu impacto revolucionário e transformador sobre a consciência; um caminho em que o “eu” só existe em diálogo com o “outro”, um caminho da imaginação onde a intuição e a sensibilidade passeiam livremente, oferecendo à consciência, ao mesmo tempo apreciadora e condutora do processo, chaves estranhas para fechaduras que antes não existiam.

O Campo de Visão ensina-me a cada dia que o trabalho artístico só tem sentido quando endereçado a alguém. Aguçamos nossos sentidos, aperfeiçoamos nossa técnica, instrumentalizamos nosso corpo psico-físico, construímos sentidos, criamos estruturas, enfrentamos o desconhecido, tudo para tentar compreender essa massa corpórea cheia de pensamentos, sentimentos e emoções que é o Homem. Só compreendo meu trabalho, minha investigação como meio decifrador desse enigma.

Pouco importa os caminhos enveredados, inovadores ou tradicionais; não vivemos mais o tempo da originalidade, da busca irremediável pela novidade. Vivemos, isso sim, um tempo em que é necessária a busca pelo que trazemos de genuíno.

Interessa muito mais a genuinidade do que a originalidade. Que as manifestações artísticas aconteçam mediante tal paradigma, é o meu desejo. Um novo paradigma, que na verdade é antigo, tão antigo e perene, e que sempre existirá quando algum artista exprimir-se genuinamente. Que os artistas busquem de maneira verdadeira o que existe de genuíno em suas opções estéticas. Que elas se orientem por ele.

O Campo de Visão exercita essa idéia. Ele coloca o ator frente às suas particularidades em relação ao mundo e obriga-o a optar de acordo com sua sensibilidade, verdadeira e genuína. Por ser um exercício de improvisação coral ele exercita artisticamente a escolha. O saber escolher, saber optar. É na opção que o ser humano encontra a liberdade. O físico Amit Goswami, especialista em Física Quântica e que se dedica a estabelecer uma ponte entre Ciência e Religião, além de estudar a questão da criatividade a partir da mecânica quântica, em seu livro *“O Universo Autoconsciente”*, no capítulo “Escolho, logo existo” fala sobre a questão do livre-arbítrio. Em relação aos condicionamentos impostos ao ser humano por nosso mundo determinista ele diz:

Nossas opções criam contextos para nossos atos e, portanto, a possibilidade de um novo contexto surge quando optamos. E é justamente essa possibilidade de saltar para fora do velho contexto e entrar em outro, em um nível mais alto, que nos dá a liberdade de escolha. (GOSWAMI, 1998.)⁵

A opção cria. Depois de feita, ela instantaneamente instaura o novo. Novas possibilidades para novas escolhas. E essa escolha deve ser genuína, sempre feita a partir de si. Você em relação com tudo que há de exterioridade e interioridade. Sabendo-se inserido em algo maior, uma supra-consciência onde você, ao mesmo tempo, exerce a liberdade de escolha e trilha caminhos que parecem já traçados. Um paradoxo.

O Campo de Visão exercita o convívio com os paradoxos. Mais do que conviver com a relativida-

de das coisas, ele nos conduz a conviver com a relatividade nas coisas. Nele somos ao mesmo tempo a parte e o todo. Metonímia e metáfora. Somos sujeito e objeto. Ele ajuda a entendermos que a relação indivíduo X coletivo não é contraditória e sim paradoxal. E é um aprendizado conviver em paradoxos.

O Campo de Visão acredita no ator. Não somente no ator, isolado, manifestando sua vontade e seus caprichos, mas no ator em relação aos outros atores, à essencialidade de sua arte, às coisas da vida. Por isso, seu grande objetivo é conduzi-lo à impregnação através de um corpo-perceptivo. Porque a esse corpo-perceptivo também é atribuída à percepção do lugar que ele ocupa no mundo. Quais seus deveres e responsabilidades. Do jogo Campo de Visão podemos extrair relações diretas com a vida cotidiana que ele expõe em sua simples estrutura. O diálogo constante que ele propõe entre indivíduo e coletivo, uma vez que está em sua

base ser um exercício coral em que há troca constante de protagonistas está, sem sombra de dúvida, no cerne de minhas inquietações de artista de teatro. Ele ao mesmo tempo se estabelece como uma Estética contendo uma Ética que vivifica a idéia de que o ser humano está inserido em algo mais amplo e que precisa saber disso para se compreender como sujeito, como indivíduo e ser responsável pelas suas opções, que necessariamente afetarão o todo. Que só compreenderá seus problemas humanos levando em conta o outro e tudo que o cerca. Nas palavras de Bachelard o “*Não Eu Meu*”⁶. Ele nos revela que a coletividade não pode ser tratada de maneira impessoal, muito pelo contrário, que ela só se estabelece como coletiva porque composta de individualidades que compreendem sua importância e tudo fazem para que ela abarque todas as necessidades, todas as alegrias. ☆

Notas

- 1 BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 2 Esta companhia de teatro foi criada em 2000 a partir de uma turma de alunos que se formou no Célia Helena Teatro-escola com o espetáculo *Maratona Mundial de Dança*, de Alexandre Mate e que teve minha direção.
- 3 A primeira vez que pude testar e verificar essa peculiaridade do exercício aconteceu em 1999 quando encenei Hipólito - uma tragédia, de Eurípidés, com uma turma que naquele ano se formava no Célia Helena Teatro-escola. Para saber mais de sua sistematização ver a dissertação de Mestrado – Lazzaratto, M. R. “O Campo de Visão: exercício e linguagem cênica”. Campinas: Unicamp, 2003.
- 4 BACHELARD, G. *A Terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo, Martins Fontes: 1990.
- 5 GOSWAMI, A. *O Universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.
- 6 BACHELARD, G. *A Poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes: 1996.

★ O CAMINHO DO HOMEM AO ATOR E O RETORNO

Antonio Januzelli

Doutor em artes, pesquisador, ator, diretor e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP

Resumo: O presente texto relata algumas das experiências desenvolvidas no Lince – Laboratório do Ator do Departamento de Artes Cênicas da USP. A pesquisa tem como procedimentos metodológicos o trabalho do ator na prática cênica.

*Será preciso que um dia um ator entregue
seu corpo à medicina, que seja aberto,
que se saiba enfim o que acontece
ali dentro, quando se está atuando...
Não se sabe ainda. Seria preciso abrir.
Quando ele está atuando.*

Valère Novarina

O Lince, Laboratório do Ator do Departamento de Artes Cênicas da USP, instituído por mim e pelo Prof. Eduardo Coutinho, é o espaço onde os professores da área das disciplinas de Interpretação, Improvisação, Corpo e Voz podem explorar e integrar suas pesquisas específicas. A nossa investigação aborda as práticas envolvidas na formação e preparação cotidiana do ator. Implícito nela há o projeto de criar o Centro Latino Americano das Práticas do Ator. Este pretende envolver profissionais de diversas áreas no objetivo comum de investigar as vivências do ator, lembrando que o século XX é um marco avançado na exploração de caminhos sobre a expressão cênica no teatro e na dança.

Entre os anos de 1999 e 2000, eu e Juliana Jardim, atriz e doutoranda em teatro na Escola de Comunicações e Artes da USP, desenvolvemos no Lince a pesquisa intitulada “Metodologias das Práticas do Ator – Primeiras Investigações”. Nosso projeto mais amplo pesquisa os diversos proce-

dimentos metodológicos de trabalho do ator na prática cênica, a partir de nossas próprias atividades docente e artística e dos procedimentos utilizados por especialistas, professores e profissionais de teatro e de outras áreas que contribuam para o aprofundamento desse ofício, como uma ciência específica. A base para o aprendizado e formação do ator contemporâneo constitui-se por meio dos processos de treinamento e de criação cênica. Esses processos, que se realizam no tempo e no espaço, são atividades que não devem sofrer interrupção, pois são experiências vivenciais, que precisam ser registradas, reveladas e intercambiadas numa relação contínua, como o é a permanente transformação da expressão e comunicação humanas em seus diversos níveis.

Palavras-chave:
*homem-ator,
treinamento,
ação,
escala dramática*

Nossa experiência

Comecei a fazer teatro oficialmente quanto integrei, de 1958 a 1966, o TEC – Teatro do Estudante

de Campinas, fundado por Carlos Magno. O interesse pelo tema dessas práticas como objeto de estudo foi despertado em 1967, quando participei, por mais de um ano, da montagem *O & A*, do TUCA/São Paulo, com dramaturgia de Roberto Freire e direção de Silney Siqueira. O espetáculo, criado sem palavras, testemunhava a repressão que se vivia no período da ditadura, e serviu-se, por esse motivo, de uma experiência instigante de trabalho corporal expressivo conduzido por Maria Esther Stockler. Esse interesse reforça-se em 1968, quando entrei na Escola de Arte Dramática – EAD, e fui convidado para dar aulas de teatro na Escola Estadual Dom Pedro I, em São Miguel Paulista, e para dirigir um grupo de alunas no Colégio Assumpção, em São Paulo. Essas duas últimas atividades traçarão o norte da minha vida nas décadas vindouras. Tanto nas aulas como nos ensaios, eu, sem experiência nenhuma nessas duas funções, tinha que me virar com o que houvesse à mão. Foi um início quase solitário. Por um lado, desesperador, por outro, me possibilitava um campo enorme de liberdade em buscar saídas para que os alunos não debandassem das aulas ou ensaios. Dessas experiências floresce o que vai se delineando como um processo empírico de trabalhar a expressão humana.

Em 1977, iniciei minha docência na EAD e no Curso de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP – ECA, onde permaneço até este ano de 2009, quando me aposento. Por função do cargo na ECA, que solicita o trabalho de pesquisa do docente, comecei a resgatar minhas experiências firmando-as como foco de meu interesse principal.

Passados mais de quarenta anos, há um saldo que forma um corpo de vivências, reflexões e indagações sobre *O ofício do ator e o estágio das transparências*, título da minha tese desenvolvida na ECA.

O ofício do ator – desalojar-se de si para tornar-se outro.

Quais os exercícios que conduzem o ator a desalojar-se de si?

Quais os exercícios que o conduzem a tornar-se outro?

Estágio das transparências – é a meta que traçamos no caminho que conduz esse homem que deseja tornar-se ator a ser ator.

Da lição dos mestres

Considero mestres aqueles que durante nossa vida nos clareiam sendas. Meu cachorro Simbá é um deles. Ensinou-me o aspecto humano da sua animalidade. Avisa-me quando vem alguém, fala quando tem fome ou quer fazer xixi, me lambe se o agrado com minhas massagens e sempre me procura para massageá-lo. Desnorteia-se de alegria quando chego, mesmo que eu chegue em casa três ou sete vezes por dia. Minhas netas de sete anos e oito meses de idade me ensinam diariamente, e deixam-me derretido como manteiga no calor não só pelo amor que sinto por elas, mas pelas lições que com elas aprendo, e que devem ser as aprendizagens do homem desde sua origem. Joseph Chaikin ofereceu-me um clarão quando afirmou que o homem só aprende por meio de exercícios. Óbvio. Mas, disso nos esquecemos. Só aprendo a amar amando. Quanto mais amo, mais refinada se torna a minha qualidade de amante.

Quais os exercícios que levam o homem a se tornar ator? Gurdjieff diz que a diferença entre o homem e o homem-ator é que este faz tudo mais intensamente. Nas duas últimas décadas chegamos a uma equação que nos ampara para nos nortear e nos indagarmos constantemente sobre esse ofício: A existência de (i) um caminho, (ii) dois corpos, (iii) três centros e (iv) uma escala.

Um Caminho – o caminho que leva o homem a tornar-se ator. Com o clarão que Chaikin deixou, sabemos que esse caminho é feito de exercícios. As charadas que temos que decifrar: quais os exercícios? E em que momento praticar cada exercício?

Dois Corpos – o corpo físico e o corpo sutil. O globo ocular é corpo físico, o olhar é corpo sutil. A mão é corpo físico, o toque dela é corpo sutil. Figuras de envergadura em suas especialidades

afirmam que o último refúgio do homem, hoje, se encontra no continente das artes. Penetrar a ciência do corpo sutil. Espaço que necessita ser sondado antes de entrarmos, pedir permissão, se não é invasão, estupro. Como penetrar profundamente nessa região? Desenhamos o laboratório dramático do ator para tangenciá-la, sempre com a máxima cautela: Laboratórios da Chegada, do Aquecer/Incandescer/Desaquecer, do Brincar, do Improvisar, do Resgatar as Vivências, do selecionar os Embriões e Núcleos Dramáticos, do Articular esse material, do Repeti-lo, do Expô-lo, do Registrar a Experiência Vivida, do Refleti-la, do Adormecer, e do Recomeçar no dia seguinte, e tudo isso sem se apartar do nosso cotidiano no mundo.

Três Centros – o esclarecimento dado por Gurdjieff sobre três dos centros que comandam a conduta humana explicitou aspectos que vínhamos pesquisando em nossas vivências com atores e não-atores. O Centro Motor/Físico, o Centro Emocional e o Centro Mental. Sua revelação de que “se um homem quiser saber e compreender mais do que sabe e compreende hoje, ele deve lembrar-se de que este novo saber e esta nova compreensão virão a ele através do centro emocional, e não através do intelecto”.

Uma Escala – a escala dramática, a escuta da gradação dos nossos sentimentos e emoções exalados em nossos contatos diários, comigo mesmo e com o outro, pela vida afora. A acuidade que podemos atingir através do trabalho sobre os cinco sentidos que, amplificados, faz emergir o que denominamos o sexto sentido, que tem por princípio a intuição - o conhecimento humano que advém sem passar pelo crivo do racional.

Cuca e corpo, a divisão a que estamos submetidos se não acordarmos. Como reparar essa fissura? Eu estou onde estou? Como se estar onde se está, sem fissuras? Olhar, olhar mesmo; tocar, tocar mesmo. Na hora de comer, comer. Na hora de estar contigo, estar contigo. Jamais abandonar o “eu estar

comigo mesmo”. A cada instante. O real é o instante, único, sempre. Primeiro gesto – concentrar-se/co-centrar-se, entrar dentro de si. Quase sempre permanecemos do lado de fora.

O desalojar-se de si – o trânsito do ator entre ele e o outro, que ele assumirá, deriva do mergulho profundo em si mesmo. Quais os exercícios laboratoriais do ator para se aproximar dessa meta? Como o teatro é, por natureza, coletivo, esse mergulhar em si será um exercício junto a esse coletivo, e, por essa razão mesma, estar amparado por companheiros. Habitar-se em si mesmo e, só assim, conjugar-se realmente com o outro, outros. Mergulhado em si, sem desligar-se dos 360 graus em torno, é tornar-se homem. Não um homem: homem.

Alguns princípios/ações que norteiam a linha de nossos procedimentos de trabalho estão ligados às ideias de:

Silêncio – se você falar, eu não consigo escutá-lo.

Contar-se – para lembrar-se de si

Idade do Corpo – quantos anos tem esse corpo que te abriga?

Corpo Sutil – o olhar, o toque, o suspiro, o desânimo, a fúria, a ternura...

Contatos – nos outorga a dimensão do humano.

Percepção de Si e do Outro – só percebendo-me tenho condições de perceber o outro.

Anti-impulso – o tempo do movimento para resgatar a consciência integral da ação.

Energização – ativar a matriz energética, nosso cerne, sustentá-la e intercambiá-la.

Concentração – co-centrar-se, entrar dentro de si.

Compenetração – atenção nos 360 graus, foco de atenção, penetração no objeto focado.

Dramaturgização – a dramaturgia nascendo da ação laboratorial do ator.

Transições – entre movimentos e ações, como se o conjunto fosse manifestação de ondas.

Não Quebrar – a consciência de não romper o fluxo das ações.

Moto-contínuo – a percepção que nada é estanque.

Brincar – a atividade lúdica como centro da liberação da expressão.

Improvisar – exercício diário de expandir a expressão e as emoções.

Berlindas – os exercícios do ator colocar-se como indivíduo frente ao outro.

Aquecer – incandescer e saciar a fome do seu convidado com o ato de sua exposição.

Desaquecer - o tempo necessário para o ator aterrar-se após a incandescência, e, assim, alimentar-se da substância que produziu.

Não-tempo – o vórtice que se manifesta quando se atinge o estado incandescente.

Não Pensar – aquietar o monólogo automático do pensamento.

Não-anteparos – experimentar o real sem utilizar subterfúgios.

Rede de Segurança – o cuidado de preservar um espaço íntimo, protegido, para o ator lançar-se com o companheiro na autodescoberta.

Bruxo Pervertido – a atividade laboratorial, sob a rede de segurança, de se ir expondo.

Historiador – a atividade em que se resgata o que se expôs, visando sempre o lembrar-se de si.

Arquiteto – o que constrói castelos com o material selecionado do que se expôs.

Desconstrutor – o que desmonta os castelos para se poder brincar com a confecção de novos castelos.

Pessoalidade – a assinatura do indivíduo em suas opções e ações.

Teatralidade – a característica da ação cênica que faz com o espectador não se desligar da cena.

Atualidade – o tema e a linguagem inseridos na dinâmica do aqui e agora.

Repetição – um dos requisitos para apossar-se de algo

Expor-se – num mundo de espetacularizações, buscar o humano.

Embrião – a fagulha que pode tornar-se um núcleo.

Núcleo – o embrião que, expandido e verticalizado, torna-se cena.

Eixo – a coluna vertebral da cena.

Elo – o fator que liga as cenas e estrutura a encenação.

Desmecanizar-se – por meio do movimento em anti-impulso, tomar consciência das ações automatizadas, no palco e na vida.

Desprogramar-se – como exercício de ócio, autoventilação.

Três Eixos – o eixo do indivíduo-ator no cotidiano, o eixo do ator indivíduo no palco, o eixo do personagem ou figura cênica que ele cria.

O Estar em Cena – a presença do ator indivíduo no palco.

O Ser em Cena – a presença da figura na qual ele se transmuta.

Da Presença – o foco de luz que a preparação desse homem-ator produz em cena e na vida.

Da Transparência – o combustível que emana dessa luz produzida.

Das Chaves – a caça às chaves para abrir os tesouros surrupiados.

Das Fontes – localizar as fontes da preparação do ator e da criação cênica.

Do Mapa Mundi – que nos possibilita a visão do todo num único lance.

Do Livro – o registro das práticas vividas, nos laboratórios e no dia-a-dia. ☆

★ STANISLÁVSKI: ÉTICA, ESTÉTICA E GRAMÁTICA

Marco Antonio Rodrigues

Encenador teatral e professor da Escola Superior de Artes Célia Helena

Resumo: A formação do ator e o processo metodológico praticado pela Academia Russa de Arte Teatral – GITIS, uma das mais antigas escolas de teatro do mundo, sediada em Moscou. O texto ao mesmo tempo em que destaca os fundamentos artístico-pedagógicos para a formação do ator, traça um paralelo histórico, político e sócio econômico da Rússia atual.

Pensei em começar este escrito apoiando-me em uma série de citações de autores como Jerzy Grotowski e Peter Brook a respeito da contemporaneidade de Constantin Stanislávski para de cara situar meu ponto de vista, de forma a evitar ao leitor a perda de tempo com o assunto, caso discorde. Por outro lado, li recentemente uma primorosa entrevista do saudoso Milton Santos, em que ele fala justamente desse vício das aspas e citações nos artigos dos intelectuais brasileiros, como se o respaldo do citado protegesse o autor do risco de uma opinião própria. Não sou propriamente um intelectual, sou um prático, e, portanto, estaria livre da regra e à vontade para me escudar nos mestres. No entanto, como as grandes contribuições de Stanislávski estão na concretude da prática e não na distinção acadêmica, na observação da vida e não em sua edição, na coragem da disputa das ideias e não na manipulação delas, sua personalidade se torna também fonte de inspiração, estimulando o risco da socialização de algumas percepções empíricas e muito pessoais.

Estive duas vezes na Rússia, acompanhando um grupo de estudantes do Célia Helena Teatro-escola, para uma imersão de estudos na Academia Russa de Arte Teatral – GITIS, localizada em Moscou, a segunda escola de teatro mais antiga do mundo. O objetivo institucional era a otimização da

aplicação pedagógica dos princípios da gramática stanislavskiana, praticados no Célia Helena desde sua fundação. Nunca é demais lembrar que o Brasil fora beneficiário das duas Guerras Mundiais do início do século XX, contando desde sempre com o concurso de mestres europeus, nomeadamente poloneses e italianos na configuração dos primórdios do seu teatro contemporâneo. E, em especial, do russo Eugênio Kusnet, que se formara nos estúdios russos, migrara para o Brasil e transformara-se em mestre e difusor das buscas stanislavskianas.

Célia Helena

Célia Helena trabalhara muito próxima a Eugênio Kusnet no Teatro Oficina, fazendo parte dessa geração de atores que o russo ajudou a formar e que compreende a interpretação cênica como um ato de criação artística e não meramente como um trabalho de execução mecânica. Mais tarde a atriz fundou a Escola, que tem desde então um caráter de centro de investigação cênica não só embasada nas técnicas desenvolvidas no Teatro de Arte de Moscou, mas também na prática de investigação dos estúdios que Stanislávski criou ao longo da vida. Esses estúdios seriam fundamentais no desenvolvimento das pesquisas de alguns ex-discípulos, como por exemplo, Meyerhold e Vakhtangov.

Palavras-chave:
*formação,
escola russa,
Stanislávski,
análise ativa,
ações físicas,
super tarefa*

Como disse, os estúdios são centros avançados de investigação cênica, laboratórios de pesquisas, espaços de experimentação. Assim, a Escola aponta para um desenho que contempla uma sólida formação teórica e prática apoiada, como no velho modelo stanislavskiano, na reunião paradoxal da tradição e da ruptura como método pedagógico.

Ah, um cuidado que se faz necessário: falando em todas essas influências russas, polonesas, italianas, podemos inopinadamente distorcer a experiência histórica sugerindo tratar-se o Célia Helena Teatro-escola da época, de um reservatório risonho e passivo das influências colonizadoras do Primeiro Mundo. De fato, o estudo e a reflexão sobre o teatro brasileiro sempre tiveram destaque nas preocupações centrais dos conteúdos da escola. Principalmente o teatro contemporâneo e humanista de Guarnieri e Vianninha, de Dias Gomes e Lauro César Muniz, e de Plínio Marcos, além da dramaturgia histórica de Martins Pena, Silveira Sampaio, Arthur Azevedo.... Não esquecer que a atriz Célia Helena fazia parte de uma escola que compreendia a arte como força autônoma, com caráter libertário e crítico, com compromissos sociais claros e absolutamente imperativos. Mas ela também tinha convicção acerca de que as conquistas e descobertas stanislavskianas eram de cunho científico ou, mais precisamente, gramatical, como tecnologia aplicável a quaisquer formas e conteúdos; são basicamente um instrumento ativo de dissecação das relações entre homens observados em situação dramática, ou seja, envolvidos em circunstâncias extremadas que exigem deles uma energia extra cotidiana. Ou seja, a tecnologia como instrumento da excelência do trabalho que passa a ter, a partir de então, um nível de exigência e rigor incompatíveis com a tão celebrada espontaneidade verde-amarela. A antropofagia oswaldiana pode ser pensada como o decalque filosófico, pedagógico, fundamental e absolutamente singular na orientação desde o surgimento do Teatro-escola.

A Rússia

A imagem arquetípica da Rússia é a Praça Vermelha, a múmia de Lênin, o Ballet Bolshoi carcomido pelo tempo e, no máximo, as torres coloridas da Catedral Russa de São Basílio. Alguma coisa perdida no tempo, antiga, *démodé*. Este é um dos grandes signos culturais que a ditadura, a militar, patrocinada pela Guerra Fria, conseguiu plantar na cabeça da nação brasileira. Até hoje comunismo é uma prática associada psicofisicamente a canibalismo, coisa de bárbaro. Por denotação, mesmo os ícones universais cujos prenomes ou patronímicos tenham terminações em combinações alfabéticas esdrúxulas como *ich, ova, ak*, ou, por exemplo, *ski*, ainda que se trate de um Dostoiévski, produzem uma associação mental semelhante àquela gerada pela proto imagem do Homem das Cavernas. Esta é a impressão que desce com a gente dos ares quando se chega a Moscou, debaixo de uma neve pesada, em pleno fim de dezembro. Moscou é uma cidade com população equivalente a São Paulo. Nossa locomoção se dá do aeroporto ao alojamento, morosamente, amontoados em dois veículos muito velhos. O alojamento, a parte nobre dele, onde vamos permanecer durante quarenta dias, é constituído por uma cozinha coletiva, e menos de uma dezena de suítes para duas pessoas ligadas por um grande corredor.

Aulas pela manhã, de expressão vocal e movimento cênico. O período da tarde é reservado para interpretação, até às cinco da tarde. Aulas de segundas a sextas-feiras. As sessões de teatro acontecem todos os dias, às 19 horas. Quem quiser ir ao teatro tem que correr muito, porque o inverno é a alta estação do teatro russo, todas as salas ficam absolutamente lotadas, já que o teatro está para o russo mais ou menos como o futebol para nós. A organização do teatro russo é muito diversa da nossa. As companhias têm suas sedes, com um diretor artístico e um diretor administrativo. Cada companhia tem pelo menos uma dezena de espetáculos em repertório. Cada espetáculo é apresentado apenas uma ou duas vezes por mês, e os

grandes sucessos permanecem em cartaz por muitos e muitos anos. Obras clássicas de autores como Tchekhov, Shakespeare, Turgueniev, Gogol, Bertolt Brecht, Bulgakov, Büchner, Gorki, adaptações de Pushkin, ou de Dostoievski, ou contemporâneos como Alexander Galin e Vampirov, recebem duas ou três montagens na mesma temporada. O teatro russo, mesmo depois da queda do regime soviético, é fortemente subsidiado pelo poder público. Alguns de nós assistimos a mais de cinquenta espetáculos nas duas temporadas russas em que participamos da equipe do Célia Helena. Pelo menos uma dezena deles é absolutamente inesquecível.

A língua é um impedimento sério na compreensão de grande parte das obras, e como teatro é difícil em qualquer parte do mundo, torna-se evidente que há outras tantas obras inesquecíveis por outros motivos. De todo jeito, o que impressiona, comunique ou não o espetáculo, é o apuro técnico dos atores, nomeadamente vocal, e a maturidade cênica. Mesmo na escola, atrizes e atores muito jovens, em exercícios e estudos cênicos têm uma densidade adulta invejável, principalmente para um palco infantilizado como o nosso. O que acontece é que a atividade teatral na Rússia é ofício, é exercício que se professa vocacionalmente com estatuto social semelhante às atividades profissionais de forte exigência intelectual e tecnológica.

O Brasil

Aqui, ainda engatinhamos com isso, não tendo a arte valor autônomo, mas sempre agregado – ou como prática e instrumento da educação formal, ou da promoção social, não raro sendo também o último dique para a rebeldia social (o que pode ser facilmente comprovado nas esquinas, pela presença maciça dos mendigos-malabaristas formados nas oficinas de capacitação profissional do Estado ou das ONGs patrocinadas por ele). Hoje, no Brasil, ou mais especificamente em São Paulo, do ponto de vista do teatro profissional, estamos apenas começando a cumprir a pauta dos coletivos teatrais que o Teatro de Arte de Moscou consagrou

com tanta mestria a partir de 1898. Esta pauta diz respeito à luta pela consecução de núcleos artísticos estáveis empenhados na busca obsessiva da excelência e da investigação artística, ou seja, comprometidos com os grandes assuntos públicos e humanos. Esta pauta foi abortada à época da implantação da ditadura militar no Brasil. Tais coletivos constituem um patrimônio público imaterial que é por suas características, inviável econômica ou comercialmente, e justamente por isso, de interesse estratégico e orçamentário para um Estado que se pretenda humanista.

A questão da excelência artística é sempre um assunto de difícil debate. Por um lado, as condições de desemprego do país, por outro, o canto de sereia da fama proporcionado pelo maior monopólio privado de mídia eletrônica do mundo, são dois ingredientes de uma equação que atrai para as artes cênicas uma legião de indivíduos de classe média buscando solucionar as angústias da atividade profissional com talentos, dotes e habilidades não necessariamente artísticos. Parece que a mítica da espontaneidade é a melhor ferramenta profissional que atores e intérpretes podem desenvolver. Desta forma, podemos ter muito em breve um país onde todos desempenhem todas as funções cênicas, menos a de espectadores. Esta incrível percepção de que todos podem ser profissionais da cena porque se trata de um meio de “expressão inerente a todos os indivíduos” cai como uma luva nas pretensões governamentais, sejam da esquerda ou da direita. Com um mínimo de recursos pode-se agradar a muitos, trabalhando com a mística de que o parco quinhão de hoje se transformará no estrelato de amanhã. A atividade cênica no Brasil pode ser compreendida então em dois aspectos. O primeiro, absolutamente hegemônico, configurado pelo mercado de entretenimento sem quaisquer consequências que não as do âmbito da mercadoria; o segundo, num campo expressivo, onde se misturam amadores, vocacionados, semi-profissionais etc., e não necessariamente caracterizado dentro de um rigor técnico ou estético que o defina num âmbito de atividade socialmente rele-

vante ou minimamente existente no cotidiano das pessoas.

Embora existindo com alguma presença mais expressiva nos últimos vinte anos, os grupos estáveis com conjuntos de intérpretes, encenadores e técnicos que realizam um trabalho mais consequente do ponto de vista da cena, dialogando em igualdade de condições com estruturas e conjuntos do mundo inteiro, não têm conseguido as reais condições de institucionalização deste modelo. Por mais que esteja provado que o referencial artístico que interessa é o produzido pelo trabalho dos grupos estáveis, seja por seu comprometimento com a investigação cênica, seja por sua articulação com o dia-a-dia do mundo e do tempo em que atuam, a questão avança publicamente a passos de tartaruga, e institucionalmente este segmento não chega a se constituir como uma terceira via. Resta lembrar que o trabalho dos grupos têm semelhanças com o modelo dos estúdios stanilavskianos, constituindo-se, pois, por seu caráter laboratorial, numa estrutura ideal de articulação com escolas de teatro e estruturas pedagógicas semelhantes, além de ser disseminador da cultura teatral junto à população, já que o trabalho tem, em geral, um caráter reflexivo que reúne várias áreas afins, como a filosofia, a política, a sociologia e demais áreas humanas, e, por último, da perspectiva histórica, uma vez que, por suas preocupações de documentação e publicação é onde se reúne o registro detalhado das experiências cênicas. Estruturas permanentes e referenciais fortes ajudam a qualificar inclusive o entretenimento ligeiro e toda aquela vertente teatral ligada à expressão espontânea.

O trabalho de formação de atores que o Célia Helena Teatro-escola desenvolve tem como horizonte a formação de artistas criadores, com comprometimento ético. A preocupação central é como, através da assimilação técnica, instrumentalizar o trabalho de criação de um artista que não é mero executor do fazer cênico ou mão de obra especializada em shows e afins. O tempo de convívio no âmbito da escola – três ou quatro anos, num meio em que, uma vez formado, o espaço de

trabalho e a figura do empregador inexistem – terá efeitos concretos se complementado por oportunidades de prática em estruturas artísticas com preocupações éticas semelhantes àquelas provocadas pela escola.

Por contraste, é isto que a organização russa nos sugere: há quase que uma passagem natural da condição de estudante recém-formado às estruturas profissionais representadas pelos teatros-estúdios e pelas companhias teatrais.

A escola russa

O rigor na formação profissional do ator russo, ao menos na Faculdade de Interpretação da GITIS, a Academia Russa de Arte Teatral, é grande. Tivemos oportunidade de assistir a exercícios finais de interpretação de todos os anos, e eles guardam algumas peculiaridades eloquentes. Por exemplo, os primeiros exercícios, que são individuais ou em duplas, são realizados com suporte dramaturgicamente exclusivamente a partir do material pessoal dos intérpretes. Estes exames são assistidos apenas pela banca de professores da escola. Nos anos subsequentes, a evolução do estudo vai obedecendo também a uma graduação cumulativa. Isto acontece seja no que diz respeito ao material dramaturgicamente com que se lida, passando pelos espaços de exibição dos exercícios de final de período até as apresentações públicas, de forma que apenas no exame de final de curso o estudante participa dos procedimentos integrais de preparação de um espetáculo teatral, cumprindo então uma temporada no próprio teatro da escola. Como no Célia Helena, há uma preocupação central de esclarecimento, quando se tratam de exercícios com plateia, do estágio em que o estudo se encontra. Estas são observações relevantes porque denotam uma preocupação de clareza na comunicação com a sociedade, não exclusiva das escolas de teatro, mas extensiva à questão institucional do teatro como um todo: há boas publicações com material referencial de todos os espetáculos teatrais em cartaz; em geral as bilheterias dos teatros prestam informações amplas da

temporada; é possível distinguir claramente entre espetáculos comerciais, experimentais, de companhias tradicionais, de caráter amador etc.

Em suma, o teatro existe como instituição onde se articulam ações e atividades de várias áreas, seja no campo do conhecimento, da economia ou da cultura. Não é uma instituição existente apenas a partir da sua viabilidade econômica ou mercadológica: se existe em função de algo, é a partir da reflexão sobre a própria sociedade, que por sua vez, vai, no teatro, procurar se referenciar. Ou seja, a impressão que se tem é de que o teatro existe de fato como atividade social e como profissão com responsabilidades equivalentes àquelas sobre as quais recaem as maiores exigências éticas, como a medicina, a advocacia e a engenharia. É um ofício que exige dedicação ampla e formação específica.

Teatro mundano

Todo mundo sabe que a origem do teatro latino-americano é religiosa. As ordens usavam a cena como forma de catequizar a população local, impor os valores cristãos, usando o palco como forma de aculturação, de esclarecimento. Em suma, a barbárie civilizadora, de batina e crucifixo. Até hoje, boa parte do nosso teatro, à esquerda ou à direita, tem a boca torta por este vício: quer sempre dizer alguma coisa, levar luz ao gentio, ditar regras. No íntimo, corre-lhe o sangue jesuíta nas veias e quer doutrinar, ensinar, fazer ver.

O teatro russo tem uma origem totalmente diversa. Pagão e eslavo nasce contra a vontade da Igreja ortodoxa, que o vê como jogo diabólico. Este teatro é uma grande brincadeira de servos, que depois vai ser apropriada pela aristocracia. O grande nome do teatro russo no século XVIII é um servo alforriado. A relevância destas origens mundanas é que elas abrem caminho para uma arte que, uma vez misturada com o mundo, vai naturalmente retratar a sociedade, inspirando-se na natureza e na vida. Na origem de seu teatro contemporâneo, os atores eram simples demais para representar numa chave clássica, precisando, portanto, encontrar um

caminho próprio: primeiro exploravam o papel com todos os recursos intelectuais, só depois se deixando levar por sofisticções, sejam de gênero ou de estilo. Para Stchepkine, o ex-servo, assim poder-se-ia representar talvez menos bem, mas sempre com exatidão!

E por isso o realismo aqui é muito mais forma gramatical de procedimento do que propriamente uma escola estética. À retórica, ao discurso, às moralidades e mensagens padronizadas pelo teatro religioso, contrapõem-se a ação, o jogo, a lógica do teatro mundano.

Esta é a origem do realismo russo que não se manifesta só no teatro, mas na pintura, na música e na literatura, uma arte inspirando e se alimentando da outra, numa simbiose realmente espetacular. É o que Stanislávski percebe com acuidade singular: a observação da vida, da natureza, do homem em ação é a pedra fundamental do seu teatro. Aliás, ação é o conceito que arma toda esta propositura cênica. O que é que está acontecendo nesta cena? O que é que tal personagem está fazendo? O que é que quer, com sua ação, neste momento, modificar em seu antagonista? A preocupação central do ator, do encenador diz respeito aos acontecimentos, às ações, às tarefas que o personagem procura cumprir naquele momento, costurando sua trajetória em direção aos seus objetivos. Não faz parte das preocupações do trabalho do ator procurar entender emoções ou sentimentos em qualquer etapa de seu trabalho, simplesmente porque não há como controlar emoções, porque elas não dependem da vontade. O “que é que é preciso fazer” deve substituir o “que é que eu devo sentir”, tão sedutor para os atores. Para “tornar visível o invisível”, “tornar materialmente evidente o sentido profundo da obra” é preciso penetrá-la a partir de sua superfície, compreendendo todas as circunstâncias que a cercam. A matéria a ser investigada é muito objetiva, concreta: os atores agem mais ou menos como quem procura pistas e evidências de um crime cometido; qualquer adjetivação ou “achismo” pode levar a uma pista errada, portanto, a formulação das

hipóteses depende da alimentação objetiva com que se proceda. Assim, não dá para estudar uma obra dramaturgica de um ponto de vista genérico, encená-la por um suposto valor cultural ou museológico, justamente porque o teatro é uma arte de vida tão intensa quanto curta, e a dramaturgia é apenas uma parte do teatro. Quero com isso dizer que todas as circunstâncias precisam, articuladamente, ser levadas em conta na abordagem de uma obra: por que montar hoje uma obra escrita em outro continente, quatrocentos anos atrás? Quais são as semelhanças entre os dois tempos, o que exatamente tem a ver com a equipe que está fazendo, com o espaço em que vai ser levada, com as características do público a que se destina?

Quais são as interrogações que propõe, de forma a que tenham validade neste nosso contexto específico? De um jeito muito simplista, entendo que o valor autônomo real da arte é a capacidade expressiva de materializar uma angústia. De alguma forma a imaginação é consequência direta da angústia, é uma projeção utópica de saída, de solução. Portanto, toda obra de arte baseada numa percepção do real, na análise de circunstâncias, das mais amplas às mais pessoais e específicas, tem um caráter progressista. O grande valor de Stanislávski para o teatro é que libertou-nos de uma alienação sufocante em que andávamos metidos, perdidos num teatro de belos protagonistas e nobilíssimos sentimentos, trazendo-nos de volta a praça pública, o meio da rua, o homem comum, as relações cotidianas, enfim, a vida.

O ator, artista criador

O problema todo trazido pelo método stanislavskiano é que não trata de um receituário, de um manual de procedimentos, de um conjunto de normas. Pode-se, sim, pensar que todo o sistema se baseia no desenvolvimento máximo do indivíduo como criador, dentro de estruturas coletivas de criação. Este aparente paradoxo, implantado no Teatro de Arte de Moscou em 1898 pelo próprio Stanislávski e por Nemiróvich-Dánchenko, constitui-se até

hoje numa das mais ricas aventuras da história do teatro mundial. Não basta ao ator com essa formação o domínio das técnicas, truques e mágicas que fazem a fama de um bom artífice. Por um lado, é preciso trabalhar duramente no sentido da compreensão de si mesmo, por outro, para o intérprete, cada trabalho é um risco novo porque implica na compreensão daquele universo proposto naquela obra como único e como um mistério a ser decifrado. Para a escola realista russa, não existem personagens fixados dramaturgicamente: existem papéis. Os personagens são o resultado do encontro entre aquele intérprete desempenhando as tarefas que compreenda e execute a partir das ações sugeridas através do papel. Quanto mais pessoal e ao mesmo tempo concreta seja sua capacidade de compreender o mundo, maiores e melhores instrumentos ele terá no sentido de uma criação genuinamente viva. Esta não é hoje uma tarefa fácil: as versões dos fatos impostas pelas mídias a serviço da indústria cultural e o empobrecimento e a uniformização ficcional que resultam diretamente das características da sociedade de massas tornam comum a absorção de clichês de comportamento, pensamentos formatados em ordem unida, num verdadeiro saque ao imaginário. Se para os cidadãos comuns tais danos já são desastrosos, para o ator é uma condenação. É óbvio que todo o assunto a que este longo escrito se refere diz respeito ao teatro enquanto arte, não levando em consideração as exigências de performance na televisão, até porque não há qualquer tipo de conhecimento específico a conformar um campo de estudo para um intérprete de televisão.

Então, voltando ao que interessa, chamaram-nos sobremaneira atenção dois conceitos, entre muitos, trabalhados exaustivamente pelos mestres russos, em particular por Valentin Tepliakov, o decano da Faculdade de Interpretação da GITIS, com quem o Célia Helena Teatro-escola, aqui e em Moscou, tem o privilégio de privar da companhia e dos ensinamentos nos últimos seis anos.

Os conceitos dizem respeito ao último período de pesquisas de trabalho de Stanislávski, sistematizando e atualizando o trabalho de toda uma vida.

O princípio de análise ativa que compreende o método das ações físicas é um instrumento incrível de compreensão e exposição cênicas.

O cunho racionalista da arte russa vai determinar a obsessão de Stanislávski no sentido da pesquisa por uma arte cênica de resultados tão verossímeis que magnificasse a singularidade da manifestação viva que o teatro é. O trabalho dele será determinante para encenadores tão diferenciados como, por exemplo, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski. Aliás, talvez as melhores definições de ação física tenham sido formuladas por Grotowski, que afirma textualmente que todo seu trabalho, tão eloquente com relação ao corpo e à memória física, se inicia a partir do ponto em que Stanislávski o deixa. E com certeza todo o trabalho analítico do teatro épico brechtiano que põe a nu estruturas e comportamentos relativizando-os como produtos históricos, é claramente complementar aos métodos de trabalho de análise ativa que Stanislávski vai desenvolver junto a sua trupe. Outros tantos discípulos “opositores” como Vakhtangov e Meyerhold vão empregar as estruturas analíticas do velho Constantin na construção de uma cena re-atualizada que incorporasse recursos expressivos de outras artes além de tecnologias de reprodutibilidade técnica à época recém-descobertas e dominadas na busca de uma contundência seminal, e em compasso com as perspectivas socialistas recém-conquistadas.

A análise ativa

Meyerhold pensava que, em volta da mesa, o máximo que se poderia conseguir seria um bom acordo. A piada joga por terra a trilha segura estabelecida pelos ensaios de mesa, em que todo o material dramaturgico é examinado exaustivamente, como parte integrante de um primeiro e longo momento de montagem do espetáculo. Como o trabalho todo de Stanislávski se baseia na observação obsessiva dos princípios que regem a vida e a natureza (sem deixar de levar em conta aspectos históricos e geopolíticos, seja do período

em que a obra está sendo escrita, seja do momento em que está sendo encenada), o trabalho de análise de texto se dará por meio de estudos de fragmentos do texto, procurando os elementos de ação que o texto contém. Assim, os atores trabalham não como personagens, mas eles próprios nas circunstâncias propostas (ou similares), ou seja, aquelas estabelecidas no texto dramaturgico. Nestes primeiros estudos, trabalham com suas próprias palavras. Não devem atuar exclusivamente com as palavras, mas a partir da manifestação física, tomando a palavra como consequência. O que se está tentando compreender é o estado psicofísico da personagem naquela situação. Esta compreensão não é teórica, literária, psicológica ou filosófica: é concreta, existencial. Mais do que isso, ela é adquirida a partir da experiência e do temperamento dos atores. Trocando em miúdos, mesmo procedimentos rudimentares em análise ativa acabam por levar o ator a compreender a situação por dentro dela, sem qualquer julgamento de valor.

No sentido de preservar o frescor da obra, muitas vezes são propostos exercícios criados pelos próprios atores a partir do seu material pessoal, em situações semelhantes àquelas propostas na dramaturgia que vão enfrentar. Tepliakov insiste muito na necessidade de que quaisquer exercícios dentro deste caráter sejam pensados a partir da normalidade, do que é comum à maioria, e não da exceção, que como um peso de gravidade sempre atrai o ator. Explicando: é comum, para o estudo de uma situação cotidiana, a criação de circunstâncias melodramáticas como “sou um paciente terminal, acabo de ser abandonado por minha mulher, que saiu de casa no mesmo dia em que perdi o emprego. Para meu desespero, me distraí por um momento na banca de jornal e meu filho de um ano e meio desapareceu...”. Ou seja, todo este acúmulo de desgraças que o ator cria supostamente para se motivar, acaba por atraí-lo para sentimentos e emoções e desviá-lo da concretude da ação que precisa estudar: a procura do filho desaparecido. Todo o exercício, na verdade, tinha como objetivo

a procura do filho que se desvia da vista do pai num momento fortuito de distração, e o estudo da situação, das ações e dos estados psicofísicos a partir daí criados. Uma tarefa aparentemente muito simples, mas que trará, se estudada com a profundidade que exige, material emocionalmente rico. Toda a fantasia e complexidade que se possa sobrepor a tais circunstâncias já começam a criar dificuldades sobre-humanas no exercício da tarefa. A tendência, então, será uma atuação falsa, sobrecarregada de clichês de emoções que acabam por desviar o intérprete do real objetivo do exercício: a compreensão existencial da situação dramaturgica com que trabalhará.

Existem muitas abordagens na tentativa da compreensão profunda de um pedaço, trecho ou segmento de uma peça. O estudo por segmentos é que vai ajudar na compreensão do todo. A memória afetiva ou emocional, um dos conceitos mais conhecidos do trabalho stanislavskiano, é de domínio público justamente por se tratar de um conceito desenvolvido no princípio de sua pesquisa sobre o trabalho do intérprete. Não me parece que o conceito seja de grande uso já no final da vida, quando trabalha mais detidamente sobre análise ativa e ações físicas. De certa forma, os materiais pessoais da memória são utilizados pelo intérprete somente na tentativa de compreender ativamente desde as ações mais corriqueiras de uma personagem até as mais complexas. Mas é só. A memória é um instrumento a mais da compreensão existencial em análise ativa, mas não pode ser utilizada na cena no momento em que se compreende que a fisicalização da ação só pode existir a partir de sua presentificação. Ou seja, a memória pode ser utilizada como instrumento de compreensão de situações na obra, não em sua exposição.

Ações físicas

O texto dramaturgico precisa ser esmiuçado para que as palavras revelem as ações contidas em seu interior. Literatura e teatro são linguagens absolutamente diversas, portanto, o texto teatral tem que ser

olhado com suspeição, até porque, como na vida, as palavras têm por objetivo muito mais esconder do que revelar. Os enigmas propostos precisam ser decifrados: ou seja, o período de compreensão, de investigação de uma questão artística, vai demandar muito mais tempo do que sua exposição. Aliás, quanto mais profunda for a compreensão, mais precisa será a exposição. É bom insistir com este assunto: nós aqui gastamos o tempo ao contrário, em geral filosofa-se muito, e o tempo dedicado à compreensão ATIVA é muito pequeno.

Não foi só Tchekhov a reclamar do perfeccionismo de Stanislávski na busca da compreensão de situações de forma a tornar o teatro irremediavelmente vivo. Shakespeare se fosse seu contemporâneo provavelmente ficaria surpreso com a sua proposta de *mise-en-scène* para *Otelo*. Já perto do fim da vida e em tratamento de saúde em Nice, Stanislávski envia ao Teatro de Arte de Moscou notas minuciosas para a encenação que estava sendo realizada. Curiosamente, não há notas para o quinto ato da tragédia. Fico pensando em como resolveria a cena em que Otelo entra no quarto e sufoca Desdêmona. Bons atores amigos meus, em seu estudo deste fragmento, chegaram a algumas conclusões preciosas: primeiro é uma cena longa que tem como desenlace o suplício de Desdêmona depois de um comprido solilóquio de Otelo observando-a apaixonadamente a dormir, seguido por interrogatório sobre o destino do lenço assim que ela desperta do sono leve no meio da madrugada. Otelo quer que ela prove sua inocência, não que confesse sua culpa, portanto, não entra naquele quarto para matá-la, mas possivelmente para, amando-a, reconciliar-se com ela. Esta não é uma solução mirabolante ou original para a cena: é um caminho encontrado através de uma lógica ATIVA, que tem nas palavras as pistas fornecidas para a realização da ação. Lógico que se o objetivo dramático é obter as provas da inocência de Desdêmona, a partir do seu testemunho, todo o comportamento psicofísico de Otelo é absolutamente diverso daquele do amante que invade o sono da pecadora para assassiná-la.

Supertarefa

Seria mesmo difícil esgotar as impressões e o efeito que um trabalho como este causou, nas duas oportunidades que tive de ir à Rússia e nas inúmeras outras tantas que pudemos trabalhar aqui no Célia Helena com o Valentin Tepliakov.

Por isto é que tento centrar esta exposição nas impressões mais fortes que a experiência causou do ponto de vista técnico: análise ativa e método das ações físicas. Como pedagogo superlativo que é, Tepliakov acabou por instigar toda nossa escola ao aprimoramento do método stanislavskiano. Muitos paradoxos cênicos de ordem estética, aparentemente muito distantes dos materiais investigados pela escola russa, encontraram caminhos e soluções justamente nas propostas de Stanislávski. O método elege as *ações* como o seu campo de reflexão privilegiado, uma vez que, ao ser épico, dramático, pós-moderno, cômico ou trágico, é com ações que o teatro fala, já que, desde os gregos, teatro é o lugar onde se vê. Ações não são sinônimos de movimentos, de gestos, de mímica. Ação física no caso stanislavskiano constitui o conjunto de circunstâncias, acontecimentos, relações, pensamentos, palavras e objetivos que conformam um trabalho cênico. A ênfase no físico, quase adjetivan-

do o substantivo ação, é porque deliberadamente o autor indica a vida concreta como ferramenta de trabalho. Lembrando, não se pode controlar sentimentos e emoções, mas podem-se executar ações. De acordo com a necessidade absoluta de agir, ou seja, de acordo com a energia que vai demandar, uma ação passará a ter característica dramática, porque é vital, envolvendo todo o ser em seu comportamento psicofísico.

O concreto, os acontecimentos, as circunstâncias, as relações, em suma, são o conjunto motivador de ações que determinam um estado ou atitude psicofísica, ou emocional e não vice-versa.

Agora percebo porque me ocorreu o exemplo da cena de Otelo. Provavelmente, se Otelo raciocinasse com o sentido ético e cientificista de um bom ator stanislavskiano, não se deixaria enredar por Iago e por toda a corte veneziana e talvez vivesse feliz para sempre com sua Dêsdemona e com o povo a que deu combate, que afinal era o seu povo. De certa forma, Otelo é um contraexemplo: a autonomia criativa do ator alimenta sua independência e é aí que seu talento pode crescer, porque desenvolve um olhar crítico sobre o mundo, uma percepção estética pessoal, uma perspectiva utópica. Porque para revelar o invisível, é preciso perceber aquilo que visivelmente se esconde. ☆



P

ROCESSOS
COLETIVOS

★ O PROCESSO COLABORATIVO COMO MODO DE CRIAÇÃO

Antônio Araújo

Doutor em artes, encenador e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP

Resumo: O processo colaborativo como modo de criação a partir da conexão entre o binômio método e modo. A horizontalidade das funções criativas: atuação, dramaturgia e direção para a permanências de um teatro construído de forma coletiva e democrática.

Palavras-chave:
processo colaborativo,
ator-criador,
criação coletiva

Antes de entrar no tema propriamente dito, gostaria de manifestar minha satisfação de contribuir para o primeiro número da revista do Célia Helena Teatro-escola, que, agora, alça a condição de curso superior. Antes de eu mesmo ingressar nas trilhas da carreira acadêmica, tive a oportunidade de trabalhar nessa escola durante vários anos, experiência esta que foi de grande importância na minha formação enquanto professor. Assessorado e “inspirado” pela saudosa Célia Helena – que além de atriz era uma pedagoga de enorme talento –, e por um corpo de professores comprometido com a construção do diálogo entre o “criar” e o “transmitir”, pude amadurecer minha prática no trabalho de formação de atores. Dado o rigor da experiência didática ali praticada – e levada avante com igual seriedade por Lígia Cortez – parecia natural que a escola ampliasse seus horizontes e alçasse v s maiores. Que esse “passo acadêmico” construa uma trajetória de longa continuidade!

Como alguns dos meus parceiros artísticos no Teatro da Vertigem vieram justamente do quadro de alunos desta escola, pareceu-me oportuno tratar de certo modo de criação compartilhada, praticada pelo grupo em seus processos de ensaio.

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constituiu-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas espe-

cíficas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico.

De maneira geral, tal processo é visto como um método, tanto por profissionais da área quanto por estudiosos de teatro. Ora, se os métodos são caminhos, diretrizes operacionais, que podem ser rígidos ou abertos, enquanto os modos são a maneira de colocar em diálogo, de inter-relacionar os diferentes elementos na construção da obra, será que não seria revelador pensar o processo colaborativo também a partir do seu modo de fazer? Ou melhor, estudá-lo à luz desse binômio método e modo?

Tal perspectiva pode nos ajudar a entender por que alguns artistas advogam que processo colaborativo e criação coletiva são denominações distintas para uma prática que seria a mesma. Talvez a defesa da equivalência desses dois termos esteja baseada em um tipo de visão que os pensa enquanto método. E, de fato, por seu fazer coletivizado, por sua diretriz dialógica, pode-se, sem incorrer em erro, pensá-los de forma geminada.

Contudo, se olharmos para essas duas dinâmicas pelo viés do modo, perceberemos que o como se opera a inter-relação entre os diferentes elementos de criação produz, aqui, processos distintos. Por exemplo, o diálogo ocorre entre funções já definidas e assumidas desde o início. O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir desse pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de um consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e a habilidade dos integrantes ou convidados. É claro que, em muitas das funções, tal decisão nem se faz necessária, na medida em que é comum a permanência e a continuidade dos colaboradores, de um projeto para o outro.

Se, em relação às personagens, não é rara a existência de uma etapa, durante os ensaios, em que todos os atores exploram todos os papéis, o mesmo não ocorre em relação às funções. Ou seja, não há um período em que todos os integrantes experimentam todas as funções – ou em que elas são deixadas em aberto por um tempo – para, só então, haver a definição de quem fará a cenografia ou a dramaturgia. Sabemos, por exemplo, que em algumas práticas de criação coletiva, quando ocorria algum tipo de definição de atribuição, ela só se estabelecia muito tempo depois de iniciados os ensaios.

Além disso, da forma como praticada pelo Vertigem até agora, a criação não tem se caracterizado por uma mobilidade de funções. Porém, nada impede que isso aconteça. Pois, se essa mobilidade ocorrer de um projeto para outro – e não dentro de um mesmo espetáculo – não há uma descaracterização do processo colaborativo. Por exemplo, não haveria nenhum problema de um ator do grupo, numa determinada peça, vir a se tornar o dramaturgo ou o diretor na montagem seguinte.

Nem mesmo a simultaneidade ou conjugação de funções dentro de um mesmo projeto, apesar de se constituir numa situação mais complexa, inviabilizaria a prática do processo colaborativo. Tudo iria depender de quais funções seriam assumidas pela mesma pessoa e da capacidade do grupo em gerenciar uma situação assim.

Se a horizontalidade das funções é uma regra básica de funcionamento desse sistema de criação, é inegável a revalorização do ator como um criador em pé de igualdade com o dramaturgo e o diretor. A sua função autoral, muitas vezes encoberta ou restrita à execução técnica de uma determinada personagem, fica potencializada no processo. Na prática, no instável equilíbrio de forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem “perder”



seu caráter de onipotência e onisciência, abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes.

Outro aspecto importante diz respeito à síntese final. Se, na criação coletiva, a autoria individual – quando ela ocorre – deve estar submetida à vontade grupal, aqui ocorre um tensionamento ao limite entre estes dois polos. Isto porque o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto, é claro, de que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo todo – durante o tempo que for necessário –, porém, no caso de algum impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele.

Aliás, toda essa dinâmica de negociações é causa principal da dilatação do tempo de ensaio. Gasta-se – e não “perde-se” – muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reco-

BR-3. Teatro da Vertigem. Direção: Antonio Araújo. São Paulo, 2006. Foto: Nelson Kao

nheçam. A criação se torna mais lenta e distendida, o que pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, em longo prazo. Por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via.

A existência de um conceito individual forte cria um importante polo tensionador em um processo marcado por inúmeras interferências e contribuições. Ele tanto favorece a filtragem e seleção do vasto material produzido quanto funciona como um eixo aglutinador das proposições grupais. Se, por um lado, age como uma barreira, um limite, uma fronteira, por outro, facilita e estimula a interlocução e a expansão das zonas de colaboração.



BR-3. Teatro da Vertigem. Direção: Antonio Araújo. São Paulo, 2006. Foto: Nelson Kao

Esse polo criador individual – por paradoxal que pareça – acaba também acirrando o posicionamento grupal. Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral que este tem do trabalho – ainda que por via da crise e do conflito. Por outro lado, as individualidades também saem fortalecidas por essa dinâmica de confrontos, diálogos e negociações, presentes dentro do processo.

Aliás, poder-se-ia pensar a “crise” não apenas como uma consequência à qual o grupo está necessariamente fadado, mas como um mecanismo implícito e impulsionador em processos desta natureza. Ou seja, a sua deflagração pode ser vista não

como uma reação espontânea e indesejada, mas como uma ação transformadora, produzida pelo próprio processo.

É possível ainda analisar o processo colaborativo à luz dos elementos de subordinação e coordenação. Em um teatro mais tradicional, com hierarquias rígidas e bem definidas – muitas vezes, inclusive, demarcadas por cláusula contratual –, as relações internas de trabalho estão submetidas a uma pirâmide de subordinações. Por exemplo, o ator se submete às indicações do diretor, que por sua vez se submete às indicações do dramaturgo e, todos juntos, se submetem aos parâmetros do produtor. Ou, se ao contrário, o espetáculo orbita em torno de um determinado ator, essas linhas de dominação se invertem.

Já em um caso diametralmente oposto a esse, o da criação coletiva, o que se estabelece – ou se procura estabelecer – é um plano de horizontalidade máximo. Ou seja, ninguém subjuga ou direciona ninguém. Todos estão em pé de igualdade, o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação. Daí que, nos casos em que tal dinâmica – e o projeto utópico nela embutido – tenha funcionado efetivamente, presenciamos uma estrutura baseada num sistema de coordenação.

No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra. Por exemplo, a definição do projeto, dos colaboradores, das técnicas a serem experimentadas (treinamento físico e vocal, tipo de exercícios etc.), é toda decidida ou endossada coletivamente – não raro por meio de votação, em caso de impasse. Ou seja, essa etapa ocorre sob a égide da coordenação. Em outros momentos, como a distribuição dos papéis está a cargo do diretor, a definição final do texto, a cargo do dramaturgo, ou o desenho da luz, a cargo do iluminador, por mais que ocorram debates e confrontos, o grupo acata a decisão de quem é responsável por aquela função. Isto é, trabalha sob um regime de subordinação.

É claro que tais definições não “caem de pa-

raquedas”. Ao contrário, são fruto de muita experimentação, de um longo amadurecimento e de constantes negociações entre os integrantes. São consequência, ainda, da complexa rede de interdependências que marca todo o processo. É muito comum, por exemplo, haver contínuas mudanças de opinião e de posicionamento em razão desses embates criativos. O ideal, porém, quando se opera numa sistemática de subordinação, é que ela não ocorra no âmbito mesquinho da luta de poder ou da mera demarcação de território.

Além disso, o exercício de acatar uma definição artística alheia parte de uma escolha anterior e criteriosa realizada por todo o coletivo em relação a esse “outro” com o qual se estabelece uma parceria. Ou seja, trata-se de uma subordinação que é decorrência de uma prévia dinâmica de coordenação. O grupo escolheu com quem quis trabalhar e não simplesmente foi contratado para realizar um espetáculo com uma equipe pré-definida.

Por outro lado, os colaboradores convidados pelo grupo também não atuam como simples executores. Eles participam e contribuem para a definição do conceito-geral do trabalho (vale a pena observar que há uma grande diferença entre “exercer uma função” e “ser funcionário” – subentendendo aqui, no caso deste último, uma submissão passiva e burocrática). Dessa forma, os colaboradores-convidados vão se inserir também nessa dinâmica fluida de coordenação-subordinação.

E, por fim, é importante perceber que esses regimes podem ocorrer sucessivamente, num jogo de ir-e-vir, dentro de um mesmo momento da montagem. Por exemplo, no âmbito da direção, a materialização das marcas e das movimentações ocorre desta maneira. Os atores propõem gestos ou deslocamentos, o diretor seleciona e produz uma partitura, os atores, então, reconfiguram aquele primeiro desenho; o diretor, por sua vez, determina uma segunda formalização, e assim por diante.

Em todos esses casos, pode-se identificar a existência de uma atitude artística autoral, marcada por um intrincado jogo de dependência-independência, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidade e porosidade. O que é diferente, em um processo desta natureza, de ser “Maria-vai-com-as-outras” ou, no polo oposto, de empacar e não arredar pé antes mesmo do início das discussões.

Por todos os exemplos acima referidos é possível perceber que o que está em pauta não é a presença ou não do elemento dialógico ou participativo, mas de como ele se estabelece. Nesse sentido, pelo viés do modo, processo colaborativo e criação coletiva não são a mesma coisa, não traduzem a mesma experiência. E a referida distinção – entre método e modo – é capaz de nos ajudar a entender a discussão, muitas vezes polêmica, que cerca esses dois conceitos teatrais. ☆

★ AUTORIA COLETIVA

Rosyane Trotta

Doutora em teatro, diretora, autora, ensaísta e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: Este texto apresenta uma análise reflexiva sobre a observação, entre o anos de 2005 e 2007, da estrutura organizacional de grupos de teatro. Análise do processo colaborativo a partir de três recortes texto/cena, o funcionamento do grupo e a função do encenador.

Palavras-chave:
processo colaborativo,
teatro de grupo,
autoria coletiva.

Na última década, o teatro de grupo se tornou não apenas uma modalidade expressiva no panorama artístico brasileiro como passou a merecer festivais e eventos próprios, editais específicos, estudos acadêmicos. O chamado processo colaborativo se disseminou entre os mais diversos segmentos teatrais e, de certa forma, ultrapassou os limites de seu meio de origem: nem sempre é em um grupo que ele se realiza. Qual a relação entre este modo de criação e a organização de grupo? Se o que define tais processos é a criação conjunta do texto e da cena ao longo dos ensaios, é possível falar em coletivização da autoria, independentemente da existência de uma estrutura de grupo?

Entre 2005 e 2007, observei diferentes estágios de ensaio a partir de três recortes: a relação texto/cena; o funcionamento do grupo; a função do encenador. Da observação e da análise, o que emergiu foi a diferença entre o grupo e um outro tipo de organização a que chamei de “coletivo ausente”. O presente texto foi extraído dos capítulos de conclusão da tese *A autoria coletiva no processo de criação teatral*.¹

Idealmente o processo colaborativo, tal qual a criação coletiva, investe no risco, na cooperação e no embate do processo. Ao mesmo tempo, não consegue fechar as portas à subjetividade agregada à função do ator na sociedade de consumo daí a dificuldade de formar e manter grupos capazes de constituir o campo de forças necessário para estabelecer a alteridade. Se, no primeiro momento, o grupo é um interessante espaço de atuação, e no

segundo, pelo eventual êxito do espetáculo, um interessante espaço de projeção, no terceiro, ele já parece restrito. A perspectiva da carreira individual, a ansiedade por novas e diversificadas experiências e o projeto de ascensão social são alguns dos fatores que trazem para dentro dos grupos a rotatividade como elemento constitutivo, em uma concepção paradoxal que define o grupo pela relação solitária que o diretor cultiva com o seu projeto, mais do que pela consolidação de uma parceria artística com o elemento humano que funda a cena. A descontinuidade caracteriza tanto a estrutura do grupo quanto seu sistema, que reduz a prática coletiva a ensaios e apresentações, não se concebendo teatro fora do trajeto de construção e distribuição do espetáculo. Para o diretor de um grupo descontínuo e de um teatro constrito, o processo colaborativo oferece a possibilidade de tomar o método como a matéria-prima. Segundo a atriz Miriam Rinaldi, do Teatro da Vertigem, neste processo...

[...] é necessário um corpo coletivo com potencialidades além daquelas específicas em sua área de atuação, além de desejo propositivo. [...] é igualmente indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade nas relações grupais e a confiança de que as melhores escolhas serão feitas em prol do trabalho, acima de qualquer vaidade ou visão pessoal. Nesse sentido, podemos dizer que o processo colaborativo demanda uma qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra (RINALDI, 2005, p. 21).

O ator precisa se interessar por todos os componentes da linguagem teatral, colocar-se diante deles como autor e trabalhar em benefício da obra e não de si mesmo. É interessante notar que Miriam Rinaldi não trata de conflitos em sua dissertação, ela procura descrever as etapas do processo em perspectiva linear, ou seja, suprime a desconstrução, o dia-a-dia, e escolhe um ponto de vista por sobre o processo. Como as necessidades apontadas pelo texto só podem ser verificadas no decorrer do trabalho, e não *a priori*, pode-se supor que elas emergiram do conflito e das dificuldades que a equipe teve que superar para prosseguir. Tais necessidades aparecem justamente porque o ator não dispõe a princípio de determinadas qualidades: interesse além da função específica, desejo propositivo, maturidade nas relações grupais, visão da obra acima da vaidade e do papel individual. Necessárias à criação em coletivo e ao mesmo tempo ausentes na formação do ator, estas qualidades terão que ser elaboradas no processo. Em outras palavras, o maior desafio do processo colaborativo é eliminar, no ator, os vícios arraigados pela descontinuidade do coletivo e pela falta de contato com o teatro fora do âmbito do intérprete: alienação, individualismo e competição. A poética do teatro e a ética das relações de criação se apresentam ao ator no percurso de preparação do espetáculo.

O modo de criação pela via da autoralidade apresenta diversos aspectos que, numa tentativa de síntese, podem ser agrupados na polaridade entre dois movimentos antagônicos. Tanto as questões estéticas e metodológicas quanto aquelas relacionadas ao funcionamento do coletivo parecem transitar na tensão entre o grupo e a sociedade, entre a construção de um paradigma ético-estético e a resultante circunstancial das contribuições individuais. Isso porque – e a pesquisa de campo tornou claro este aspecto – o fazer teatral em grupo é eminentemente ideológico: quem se propõe a criar na relação com o outro, propõe uma forma de organização destas relações. O coletivo ausente, a invasão do público pelo privado, o individualismo, a competição, coerentes com o sistema da produ-

vidade que caracteriza o evento teatral, se plantam em coletivos cujo processo promove a dilatação do tempo dedicado à criação, a redução de elementos previamente definidos, a rarefação das fronteiras funcionais. E, segundo as entrevistas, isso acontece à revelia do desejo e da consciência dos participantes, que frequentemente não conseguem explicar determinadas atitudes.

Ao analisar o processo teatral do ponto de vista da autoria, consideramos que, se por um lado, o tea-

Gabriel Miziara em
Loucura, Cia.
Elevador de Teatro
Panorâmico.
Direção: Marcelo
Lazaratto.
Foto: João Caldas



tro reflete o mundo em que está inserido, por outro lado pode – e deveria – ser um dispositivo renovador das subjetividades, na medida em que coloca a autoelaboração individual em uma dimensão coletiva, superando a dicotomia entre indivíduo e sociedade. “A verdadeira liberação significa conhecer a si mesmo e, frequentemente, só pode ser realizada por intermédio de um grupo, seja ele qual for” (FOUCAULT, 1994, p. 678). Mas por que esta função se mostra tão difícil de ser exercida? Depois de me fazer esta pergunta um sem número de vezes, arrisquei constatar que a maioria dos artistas se recusa a admitir que vive numa sociedade de controle da subjetividade e, mais, insiste em acreditar que seu

Gabriel Mizziara
em *Loucura*, Cia.
Elevador
de Teatro
Panorâmico.
Direção: Marcelo
Lazzaratto.
Foto: João Caldas



trabalho resulta de uma total liberdade de escolha. No entanto, ao ser progressivamente questionado, ele acaba dizendo “eu preciso sobreviver” ou “o mercado é assim” – o que no fundo significa que abriu mão da liberdade possível. E nem é preciso perguntar sobre a responsabilidade de sua função social.

O direito à autoria faz parte da história das lutas pela liberdade. Não importa a cor política de um líder: se o projeto não visa o processo de formação do indivíduo o que inclui a instrumentalização e a autonomia do grupo não existe acesso à liberdade. No contexto de processos de autoria coletiva, soa estranho, por exemplo, que um dramaturgo ou um diretor justifique o pouco aproveitamento do material que surge em sala de ensaio pela baixa qualidade. A perspectiva do processo visa a construção de um sentido estético próprio, a partir do estudo, da prática, da discussão, da reflexão, enfim, do aprofundamento. A prevalência de uma opção cênica ou dramaturgicamente justificada com “porque eu gosto”, “porque é bom”, “porque é minha a função”, substitui o processo pelo resultado imediato, que só pode ser obtido pela recorrência ao senso comum ou ao gosto pessoal. Negar a subjetividade alheia ou ocultar a própria endossa a ausência do coletivo e a consequente retenção da autoria. Neste caso, a presença do dramaturgo garante que o diretor possa delegar a outra função aquilo que não consegue operar no processo e, involuntariamente, desenha o retorno à anterioridade do texto em relação à cena: os atores recebem no papel cenas inteiramente desconhecidas. Delegar ou tomar para si são duas tentações irmãs. Parece necessário, ao dramaturgo em processo colaborativo, o prazer de impregnar-se das motivações do outro, tanto quanto compartilhar as suas próprias motivações. O coletivo se forma pela relação e não exatamente pela soma das ações. Um entrevistado diz que o coletivo necessita de indivíduos fortes – que, conluo, são aqueles que não se perdem, mas se encontram na diferença do outro. E quando isso acontece, a autoria individual não se estranha, pelo contrário. Por isso é necessário o tempo

do vazio, que não significa inação, mas ação perceptiva, ação receptiva e ação reflexiva. Por mais antagônico que pareça, a resistência do artista em abrir as fronteiras de sua função para o coletivo se origina menos da confiança em si e mais do medo de se perder no outro. Se a defesa da pluralidade não é apenas um discurso, deve-se estar disposto ao diálogo e à mudança. Enrique Dias, da Cia dos Atores (RJ), afirma que o grupo cria a liberdade, e a liberdade, por sua vez, gera a fricção. E não há como empreender um processo colaborativo sem estas prerrogativas.

Se considerarmos a criação coletiva e o processo colaborativo não como atributos de tempos históricos distintos, mas como concepções distintas para o processo criativo, constatamos que a pesquisa de campo aponta uma tendência à criação coletiva, com algum hibridismo que resulta da ênfase na função da direção. Por outro lado, a improvisação parece ter sido generalizadamente substituída pelo *workshop*, em que um único autor concebe a dramaturgia e a concepção de uma cena e, com a participação dos colegas, a executa, ainda que sem ensaio. Isso parece significar que os grupos procuram dar ao processo alguma sistematização, orientando-o para uma criação consequente. Embora os grupos analisados tenham se revelado tão diferentes e específicos em suas prerrogativas, algumas características se mostraram comuns aos processos:

A primeira é que não há separação entre texto e cena: não apenas porque a função do dramaturgo é assimilada pelos integrantes, mas também e principalmente porque o texto vem da cena ou passa pela cena antes de se tornar visível à equipe, o que permite dizer que não há anterioridade de um elemento em relação ao outro. Quando um ator propõe uma composição ou *workshop*, ele parte de uma ideia cujo desenvolvimento agrega elementos da dramaturgia e da encenação.

A segunda consiste em que a criação se dá por fragmentos. Quando o trabalho começa, não há uma narrativa definida e, em alguns casos, sequer uma história, sequer os personagens. Mas o proces-

so não parte desta questão: na fase inicial, o objetivo é levantar e revelar aspectos sobre o tema, ideias de conflitos, personagens, formas etc. Quando o foco da história começa a ficar claro, as dinâmicas de criação são conduzidas, saem do campo temático e estético para se concentrar nos personagens e nas possibilidades de trajetória. A construção da narrativa faz parte do trabalho final e, por isso, a estrutura final não é linear, conduz a uma leitura cumulativa e associativa.

Estes procedimentos identificam a perspectiva cenocêntrica da autoralidade, que envolve longos períodos de uma dedicação intensiva e lida com o “espaço vazio” (conceito de Peter Brook) como gerador de dúvidas e conflitos, antítese de valores e conceitos como segurança, estabilidade, êxito, produto. Ele desapropria territórios, especialidades e autonomias. (A noção de cenocentrismo surge, ao longo da tese, a partir da observação dos processos criativos que, embora muitas vezes tomem uma ou diversas fontes literárias como ponto de partida, elegem como matéria-prima o espaço, o corpo e o universo temático, deixando as questões relativas à composição do texto como etapa posterior.)

Fala-se com frequência em “crise da dramaturgia”. Até mesmo diretores que se dedicam ao processo colaborativo acreditam que a medida de qualidade do seu teatro estaria nas peças que produzem e sentem-se insatisfeitos se não podem apresentar ao público uma grande obra literária. Craig nos chamou atenção para a evidência de que aquilo que podemos apreciar no livro não é o texto de um espetáculo; cinquenta anos depois, a expressão “escrita cênica” procurou dar conta deste campo que não cabe no papel. E Brecht acrescentou a isso que o texto de hoje precisa ser modificado amanhã. Parece que não há como produzir “bons textos” senão pelo trabalho solitário e espontâneo de um dramaturgo, enquanto que a dramaturgia colaborativa produzida por um grupo nasce da relação com o espaço, com sua própria história, com o público, com a sociedade. Possivelmente, quando apontamos uma insuficiência em tais espetáculos,

nos referimos, mesmo sem saber, a um mecanismo instaurado na “cultura de grupo”.

Contrariamente ao que constatamos sobre os encenadores modernos – cujos fundamentos técnicos visavam primordialmente a construção de uma ética coletiva – a pesquisa de campo nos trouxe um fenômeno particular, em que o diretor, ao mesmo tempo em que acumula funções de produção, já não se apropria dos meios de produção da subjetividade, não pretende ser um formador de sua equipe e sequer desempenha de fato uma liderança artística. Na observação do trabalho em sala de ensaio, combinada às entrevistas, identificamos, contudo, que nem sempre a ausência do coletivo se explica por uma disposição consciente do diretor em não constituir-lo. Sua fala afirma uma convicção, enquanto algumas de suas ações dizem o contrário. Podemos considerar que, em alguns casos, o diretor almeja idealmente o coletivo, mas não sabe como construí-lo e não percebe que certas atitudes apontam uma centralização, retêm o poder decisório e delimitam o espaço do outro. Neste contexto, não é de estranhar que o ator se recuse a ocupar funções e desempenhar tarefas fora do campo da cena. Observamos dicotomia semelhante no ator: ele se diz um colaborador autoral, mas resiste à participação extracênica; ele critica o modo como o processo é conduzido, mas se acomoda; afirma o prazer da criação em grupo ao mesmo tempo em que analisa seu papel em termos de visibilidade e protagonismo. (À pergunta sobre sua ausência na produção e na elaboração de projetos para o grupo, um dos atores que entrevistei afirmou que tinha muitos projetos, mas que não havia espaço no grupo para eles. Pedi um exemplo e ele me apresentou o projeto de um monólogo.)

Na ausência de um campo definido de identidade artística que funcione como critério primeiro na elaboração e no desenvolvimento de projetos, é natural que a motivação da autoria resida no espaço pessoal. Por outro lado, a ausência deste fator unificante corresponde à noção de liberdade que alimenta o imaginário dos artistas. Pode-se reconhecer que a minimização da instância pública

entre grupos e companhias parece enraizada nos valores e no modo de vida dos indivíduos, sendo a origem da ausência de uma cultura de grupo. O coletivo permanece subjetivamente desejado, embora com uma prática estrangulada por um conjunto de fatores que vão desde a dificuldade de decidir em conjunto e de negociar os próprios objetivos até o estreitamento do fazer teatral em direção ao espetáculo.

Nos grupos que investem na formação da subjetividade e da ética coletivas, esta cultura própria funciona como uma força centrípeta que aglutina os integrantes pela identificação e faz frente à força centrífuga que emerge toda a vez que a relação entre o indivíduo e o coletivo desencadeia um conflito explícito ou não. Em outras palavras, a identidade que o integrante reconhece entre si e o projeto do grupo possibilitam que ele trabalhe para os objetivos comuns, que ele toma para si. Na falta desta identidade, quando os valores centrífugos invadem a sala de ensaio, o diretor não tem mais o que fazer senão reagir ou escapar a eles, mirando o espetáculo.

Identificamos, entre os grupos estudados, três modos distintos da autoralidade, que designamos por pronomes pessoais para traduzir a espacialização e a dinâmica do processo: eu (o indivíduo), nós (o conjunto dos indivíduos), ele (o grupo). Os nomes dos grupos e dos integrantes são omitidos para que o foco sejam os procedimentos e não os autores.

O “nós-autores” aparece no artista que cria o grupo, participa de todo percurso que envolve o espetáculo, discute e decide em diálogo com os demais; ele tem a perspectiva de criador da cena, da dramaturgia e do grupo, sendo este um resultado da interação entre as individualidades; tal concepção parece relacionada com a experimentação que corresponde aos anseios autorais dos participantes. O grupo, como entidade artística, se flexibiliza às motivações de seus componentes, transformando-se ao longo do tempo e da experiência. Os projetos são pensados para as pessoas que integram o grupo, e não para o grupo como

sujeito. O espetáculo nasce de uma busca pessoal. A autoria parte de um centro e, pela frequência do diálogo, coletiviza-se desde a concepção. Mas é, sobretudo, da cumplicidade que a experiência em conjunto cultivou junto aos integrantes que surge a noção de coletivo. Com frequência eles podem ver a si mesmos como uma família, unida por laços de história. Como exemplo, um trecho do discurso de um ator entrevistado:

Eu gosto de estar com eles. Apesar de todas as questões, discussões e eventuais brigas e tudo mais. [...] Já houve momentos em que tive vontade de sair mesmo, como um casamento, você briga e “não aguento mais vocês”. [...] Eu gosto muito, pelas pessoas, porque a gente briga, mas se ama.

O “ele-autor” ou “grupo-autor” funda um espaço público em que a função de integrante define o artista e até mesmo o indivíduo, antes mesmo de sua especialidade e função no espetáculo; esta concepção funde a motivação artística e o caráter laboratorial da construção do grupo. Discute-se cada passo da encenação com base na identidade artística e ideológica, solidificada através de uma longa trajetória, que, em alguns casos, pode ultrapassar a contribuição dos indivíduos. Os projetos são pensados para o grupo e não para as pessoas; o processo de fato atravessa os autores, que não assumem individualmente a função protagonista de sujeito. O grupo não se constitui como interação de desejos individuais, e a relação com o outro se vincula a um território: o coletivo emerge de um projeto em comum que ultrapassa o tempo e o espaço e se estabelece como uma utopia a ser diariamente conquistada. O grupo-autor vê a si mesmo como instância pública e coletiva a que cada artista envolvido dedica seu trabalho e sua criação. Como exemplo, um trecho do discurso de um ator entrevistado:

[...] [o grupo] é muito maior do que eu, começou muito antes de mim, e eu sou antes de tudo uma admiradora deste trabalho que hoje eu ajudo a construir. E eu fico muito preocupada com que a minha

contribuição seja à altura do que eu acho que é esse trabalho.

O “eu-autor” coincide com o artista que integra o grupo em caráter circunstancial e está no espetáculo em uma perspectiva de criador da cena e da dramaturgia; sua autoria se restringe ao espaço dos ensaios e ele não se envolve com as demais questões do espetáculo e do grupo; esta concepção parece atender a uma perspectiva do teatro como campo profissional. Existe uma pluralidade autoral que resulta da afirmação de cada indivíduo em sua função específica. Para o exercício desta função, o ator parte de si mesmo, de seu contato autônomo com o material ou a proposta que lhe encaminha a direção. Se uma cena do espetáculo resultante tem criadores distintos, isto se dá pela seleção dos fragmentos apresentados ao longo do processo, de que se colhem as células de maior empatia, força dramática, graça, teatralidade. Os critérios de seleção não obedecem a um projeto, concepção ou ideia coletivamente discutida. A noção de grupo se concentra no núcleo de produção, na razão social que constrói um currículo, acumula prêmios, forma uma imagem. Os atores reunidos para o espetáculo não atuam pela mobilização de uma identidade artística ou pela delimitação de fronteiras e relações de pertencimento e, no espaço da sala de ensaio, as contribuições individuais são selecionadas e somadas em direção ao espetáculo. A autoria individual demarca territórios e, se a criação avança além do personagem, é em consequência deste ou em busca de seu espaço. Ainda assim, é possível, pela prática colaborativa, obter uma dinâmica coletiva pela atuação do diretor, na medida em que sua função seja a de fomentar e balizar as autorias, encaminhar aos atores todas as questões relativas à construção da obra e discutir na sala de ensaio os objetivos, os desejos, os gostos, as opções. Emanam justamente deste ponto os conflitos pela posse: sem identidade entre si ou com o grupo, as divergências ideológicas convertem em embate pessoal. Como exemplo, dois trechos de depoimentos colhidos juntos aos atores:



Cia. Elevador de
Teatro Panorâmico
Foto: João Caldas

Tinha reuniões em que a gente participava e a gente tinha que decidir, e tinha reuniões de que a gente não participava e ficava sendo comunicado. [...] a gente não sabe se é da companhia. Eu agora estou brigando pelo meu personagem. Mas é que... eu achava que na outra peça ele ainda tinha uma trajetória [...] Mas... tudo bem, você tem que pensar no espetáculo. Eu acho que cada ator tem que tentar defender o seu personagem até o final.

O ator defende seu personagem quando não o vê como parte de uma história que se deseja contar, de uma questão que se deseja discutir, de um projeto norteador das escolhas. E também o grupo, na ausência de um projeto estético, fica à mercê de um gosto ideal e alheio, como sugere o seguinte trecho:

[...] tem também uma questão do teatro que é de querer agradar, de querer ser diferente, você sempre tem que ter um diferencial. [...] Estou cansado disso de sempre você ter que ser *cult*, sempre você tem que ser o acontecimento.

Da ausência do coletivo e de um projeto artís-

tico identitário emerge a dissipação do espaço comum, a que chamar de “o grupo”, e da formação de público. Quando os entrevistados desta categoria falam em “reconhecimento” não se referem à resposta que se origina de uma escolha sobre a qualidade da recepção, mas à projeção junto à mídia, aos especialistas da área e a um público ao mesmo tempo restrito e quantitativo. Em última instância, o teatro perde a possibilidade de se configurar como espaço antitético, pela própria impossibilidade de formar e transformar o artista que o elabora.

Em 1981, o crítico Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*, denuncia este quadro no artigo “Está fácil demais fazer teatro”, em que constata que o teatro amador deixou de ser valorizado e de representar uma fonte de renovação estética, uma vez que todo o conjunto de jovens artistas que se organiza já nasce como grupo profissional. E o objetivo da profissionalização significa em grande medida o engajamento no modo de produção comercial. Se a preocupação primordial de um ator em processo criativo continua a ser o tamanho do seu personagem, parece que voltamos às vésperas do teatro moderno e às companhias de vedete. É infinitamente

mais rápido o caminho de criar uma encenação do que aquele de mudar as mentalidades, nem que sejam apenas aquelas envolvidas no processo.

Em julho de 2007, fui convidada a assumir a dramaturgia de um espetáculo em processo colaborativo, com data prevista para maio de 2008, o que supostamente fornecia o tempo necessário à elaboração de uma autoria coletiva. No entanto, em função da agenda de apresentações do grupo e de compromissos profissionais dos integrantes, o processo de criação, naquele ano, ficou restrito a três encontros semanais durante cinco semanas. Por necessidade de trabalho remunerado, o período não remunerado de criação foi reduzido. Por outro lado, o fato revela que o grupo se define por seus autores e por isso os espera, colocando-os à frente dos objetivos metodológicos e produtivos. O teatro de grupo vive sob pressão externa, abriga dicotomias internas e se constitui ele mesmo como o paradoxo de um corpo estranho que necessita se integrar e se adaptar, sempre no limite da autodestruição.

Os fatores conjunturais influenciam o artista, o grupo, as instituições de teatro. Na formação do ator, valoriza-se a técnica do desempenho individual em detrimento da construção coletiva, como reflexo sem filtros de uma sociedade midiática que explora rostos e nomes. A formação de um diretor, nas escolas, se baseia na encenação de textos e na construção do espetáculo. Os conhecimentos de um diretor de companhia – sobre organização, planejamento, condução de processo, pesquisa técnica e estética etc – são adquiridos com a prática, e frequentemente a lacuna de formação nesta área se reflete no grupo, no teatro que desenvolve e nos

espetáculos que produz. Por outro lado, por mais precária que seja a prática da autorialidade coletiva, não se pode negar o investimento dos artistas na apropriação dos meios e dos modos de criação. O cenocentrismo e o processo decisório coletivo reforçam, segundo as entrevistas, a certeza de que “todo mundo é dono”. E parece que, no contexto atual, esta apropriação autoral pode ser interpretada como uma tentativa de escapar à alienação e às fórmulas teatrais.

No dia 12 de maio de 2006, o jornal *O Globo* publica a crítica “Atores de Laura não atingem objetivo”, em que Bárbara Heliodora, comentando o espetáculo *N.I.S.E.*, afirma que “após uma série de espetáculos cuidados e interessantes” os diretores “desviaram-se de seu caminho de montagem de bons textos para cair no engano da criação coletiva, de pouco saudosa memória”. Impressa no jornal de maior circulação no país, a crítica mostra uma visão do teatro como lugar aonde se vai para ouvir bons textos. Na contramão desta concepção, os grupos procuram inventar seu próprio teatro e, engajados em uma vertente artística de questionamento, tradição inaugurada pelo teatro moderno, continuam afirmando a possibilidade, a necessidade ou o desejo de liberdade. Este objetivo não impede, contudo, que habitem em seu fazer dicotomias, e é justamente a presença destas dicotomias o sintoma de sua tentativa de independência, uma vez que aceitemos que nenhuma autonomia no campo da inserção social é realmente possível. A criação coletiva, neste caminho, seria então uma pedagogia da máxima autoria possível. ☆

Nota

- 1 TROTTA, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Rio de Janeiro, 2008. Programa de Pós-graduação em Teatro – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio).

Referências bibliográficas

- BROOK, P. *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*. Trad. Carlos Porto. Porto: Asa, 1993.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits*. v.4, Paris: Gallimard, 1994.
- RINALDI, M. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11*. São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA.
- TROTTA, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Rio de Janeiro, 2008. Programa de Pós-graduação em Teatro – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Uni-Rio.



T

RABALHOS
DE MESA

★ A MESA PARA A CENA?

Ricardo Kosovski

Doutor em comunicação, encenador, professor do Teatro Tablado, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e membro de corpo editorial da *Cadernos de Teatro*

Resumo: O trabalho de mesa como etapa de preparação da cena. Lugar de apontamentos e criador de potencialidades estéticas. A análise coletiva do texto teatral. Espaço de mediação que busca aprofundar a construção dramática do texto e os laços pessoais da equipe de criação e elenco. Breve reflexão acerca das ações prioritárias para o processo de construção teatral e suas respectivas ênfases: texto ou cena? A mesa como acento na prática reflexiva da montagem.

Palavras-chave:
trabalho de mesa,
textocentrismo,
cenocentrismo.

O trabalho de mesa como abertura do processo de encenação de uma peça teatral é um procedimento que se afirma a partir do princípio do século XX, com a modernidade, junto à instalação do encenador como organizador principal e mentor da escrita cênica. É um momento bastante importante, sobretudo no que diz respeito às montagens que se baseiam em dramaturgias previamente escritas. É um recurso anterior à sala de ensaios onde trocas se estabelecem, de modo a provocar estímulos que subsidiarão a *mise-en-scène*. Funciona como lugar de apontamentos, criador de potencialidades estéticas. É onde se reflete, se imagina, se projeta. Espaço de ajustes, acordos, experimentos, questões, ideias. Tudo no entorno de uma mesa, criando-se uma ambiência em que resoluções futuras, na sala de ensaio propriamente dita, serão amparadas por essa etapa pré-encenatória.

Exerce papel fundamental para o elenco de atores, pois é onde pode ser praticada a gênese da atuação, convencionando tempo, lugar e a busca de compreensão dos personagens na ação dramática. Através de leituras, os atores ativam pistas de significados possíveis. Com tentativas de vocalização, como processo de aprendizagem do texto antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas, estabelecem progressivamente os primeiros passos para a construção da partitura vocal. Pode-se também intentar experimentações

que nada têm a ver com o compromisso de atingir o “tom correto”, a maneira adequada de dizer o texto ou qualquer preocupação com o acerto. Essas leituras constituem uma série de tentativas de fala, que privilegiam a materialidade do texto durante os primeiros contatos. São exercícios de embocadura. Experimentam-se oposições de ritmo, de articulação, de nível sonoro, lê-se depressa, devagar, grita-se, sussurra-se, tentam-se novas acentuações etc. Esse tipo de exercício do ator constitui “entradas” no texto criando familiaridade com as palavras.

O trabalho de mesa também exerce sua vocação como uma profícua convergência cognitiva entre os realizadores cênicos (diretor, atores, produtor, cenógrafo, figurinista, aderecista, iluminador etc.). É um ponto de encontro da equipe, em suas partes ou em sua totalidade. Lugar de perguntas ao invés de respostas. Uma espécie de ensaio para o ensaio.

Tradicionalmente, tem como ênfase a análise coletiva do texto. A leitura deste pressupõe um trabalho imaginário de situações dos enunciadores verbais: circunstâncias, diálogos, ação, personagens, ideia. Lugar de tonalização que esclareça a construção dramática, a apresentação da fábula, a emergência e resolução dos conflitos. A leitura em torno da mesa é feita buscando-se mentalmente a espacialização dos elementos dinâmicos do drama, para colocação em relevo do esquema diretor da ação.

É um instrumento que lida não exatamente com a encenação concreta, e sim com a situação dramática na qual o texto toma forçosamente sentidos, posto que já está tensionada em uma série de pontos de conflito. A interpretação do texto, em uma reflexão coletiva preliminar, desencadeia processos que liberam energias e acontecimentos que, posteriormente, se reconhecerão na representação.

O trabalho de mesa varia de acordo com os procedimentos de montagem adotados em um dado tempo/espaço. Dependendo do processo de trabalho que acentue mais ou menos a prática direta no palco em detrimento da busca da racionalidade que a análise de texto proporciona, pode ter seu valor de importância diminuído ou aumentado como fator de ingerência na construção teatral.

Por outro lado, mais do que procurar no texto a única fonte da realização cênica possível – posição que equivale a fertilizar o texto e a fazer dele uma garantia de uma suposta boa encenação é preferível tentar sobre as palavras escritas várias opções de sentidos. Não é que o texto teatral aceite uma encenação preferencialmente à outra, o que há são hipóteses dramáticas e cênicas concretas que questionam o texto, provocando revelações surpreendentes.

A questão que se coloca é a seguinte: o que é mais deflagrador num processo de montagem: o texto ou a cena? É claro que as respostas variam segundo momentos históricos estabelecidos e/ou processos de encenação adotados. É frequente considerar-se que a encenação decorre diretamente do texto, no sentido de que a cena atualiza elementos contidos nos diálogos. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”, em que se colocam em cena elementos que acabaram de ser extraídos e visualizados a partir do texto lido. Neste sentido, o texto é concebido como um depositário de sentidos que a representação tem como missão decodificar e traduzir.

Para Hans-Thies Lehmann, a encenação é uma prática artística estritamente imprevisível pela perspectiva do texto. Tal posição nega qualquer ligação de causa e efeito entre texto e cena, atribuindo

do à encenação o poder de decidir soberanamente suas escolhas estéticas. E, de fato, é assim que agem numerosos encenadores, que preparam texto, música, cenografia, atuação, de maneira autônoma e efetuam a mistura desses elementos na finalização do processo de montagem. Nesse caso, a dramaturgia não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade, sendo mais um dos materiais de representação, sem o privilégio de centralizar e organizar os signos não-verbais da cena.

Independente de qualquer julgamento de valor em relação ao texto teatral, no trabalho de mesa se pode depreender, de um modo ou de outro, sentidos que postulem proximidade ou afastamento entre texto e cena.

Associa-se, em alguns casos, a mesa, no processo de montagem, a uma identificação com certa tradição teatral acadêmica, o que faz muitos diretores, hoje em dia, desconfiarem deste procedimento. Na preparação da passagem ao palco, as redes de sentido que o trabalho dramático estabelece e entre as quais é preciso escolher, a mesa sugere, segundo essa linha de pensamento, um risco de fechamento, de pré-determinação, como uma limitação da representação futura em razão da instalação de demasiados anteparos. Para esse tipo de visão de direção, o trabalho físico-ativo no palco implica outro olhar sobre o texto: o de uma prática imediatamente preocupada com o espaço e o corpo, cujas descobertas remetem posteriormente ao texto. Muitos diretores renunciam à mesa, a essa premissa dos ensaios que parte de leituras e reflexões. A proposta é a passagem automática à realização cênica. Agir antes de pensar.

Essas práticas modificam a ideia que se faz da ordem imutável da abordagem do texto e sublinham a existência de uma relação direta entre texto e palco, afirmando que nem sempre o palco necessariamente vem depois do texto, como prolongamento, mas que as tentativas de sua apreensão podem ser feitas num mesmo movimento.

De maneira geral compreende-se a encenação hoje não mais como um processo exclusivo de passagem do texto à cena. Aceita-se bem sua potência

como “instalação”, ou seja, uma apresentação de diversas práticas cênicas (luz, artes plásticas, improvisações), sem que seja possível estabelecer uma hierarquia entre elas, e sem que o texto faça o papel de polo de atração para o resto da representação.

Outra atitude, também comum na prática contemporânea, é a recusa, por vezes até radical, do texto verbal. Neste caso, o teatro reside inteiramente na cerimônia que se realiza diante dos espectadores. O texto é mais um dos elementos da representação, geralmente de menor valor. Trata-se de experimentações híbridas em que as possibilidades e investigações ocorrem de modo livre e espontâneo. Os inúmeros espetáculos que se auto-denominam esteticamente como “performances” são os exemplos mais diretos deste fato teatral.

Por outro lado, para encenações cuja leitura e conhecimento prévio são imprescindíveis (ou por adotarem textos reconhecidamente clássicos ou por serem baseados em personagens, situações ou narrativas de conhecimento notório e público), a tese de Lehmann é mais dificilmente sustentável, pois o espectador não deixará de se interrogar sobre as relações entre a prática artística e o texto, mesmo que apenas para se perguntar como a cena pode a esse ponto ignorar o que sugere para ele (público) como texto. Neste caso, a tarefa do diretor é a de se utilizar do trabalho de mesa como uma etapa de mapeamentos previamente percebidos no texto, para que ali se afirmem ou se transformem. A dramaturgia, nestes casos, é a origem da encenação.

Para Anne Ubersfeld (2005), a atitude clássica, “intelectual”, que privilegia a dramaturgia, vê a representação como expressão e tradução do texto literário. Tal atitude supõe a ideia de equivalência semântica entre texto escrito e representação. Ela faz uma crítica explícita a essa ideia de equivalência, afirmando que o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, cenógrafo, músicos, atores, constitui uma pluralidade de sentidos que vai além do conjunto textual. Ubersfeld sugere que, dentro desta poética, criada a partir dessas injunções sógnicas formuladas, muitos signos desaparecem ou se aderem a outros criando uma

terceira coisa, ou simplesmente não podem ser captados, apagados que estão pelo sistema próprio da representação.

Creemos que não há sentido em querer prender a encenação em elementos potenciais ou sugestivos dos textos, mesmo encontrando um índice textual no qual a encenação pode legitimamente se apegar. Não há “pré-encenação” previamente inscrita no texto dramático. Daí decorre que a postura interessante para o encenador e equipe é a que não intenta um desvendamento dramatúrgico, do ponto de vista de um possível cânone autoral, e sim a que busca um olhar de apropriação da matéria textual, tomando-se para si a tarefa de compreendê-la naquilo que ela toca o artista-criador em sua percepção sensível. Este posicionamento particularmente nos agrada, por transformar sempre em novidade o mais clássico dos textos, por conta de o processo de apropriação ser sempre uma leitura original de camadas ocultas e/ou indeterminadas da escritura dramática.

O trabalho de mesa, para além de posturas textocêntricas ou cenocêntricas, na perspectiva analítica do texto, não deve ignorar como centro de irradiação a palavra como fonte de apropriação interpretativa, pois ali residem certamente pistas prováveis para um processo de construção mental acerca da montagem a ser efetivada. A encenação não é ditada exclusivamente pela compreensão do texto, mas, por outro lado, tal leitura sugere a colocação experimental e progressiva de situações de enunciação às quais propõe perspectivas para procedimentos de cena. A grande revelação que pode produzir é justamente o anteparo epistemológico entre a palavra e a encenação possível.

É bem verdade que a representação imediata do texto no espaço à revelia do trabalho de mesa desvenda dimensões que escapam à abordagem analítica. Esta, em contrapartida, revela redes de sentidos e particularidades que não serão todas ativadas pela representação, seja porque esta não as escolheu, seja porque não teve meios de percebê-las, pois às vezes o texto também escapa ao palco. Essas duas abordagens se completam ou se con-



Antonio Petrin,
Ângela Dip e
Gabriel Miziara.
*A balada de um
palhaço*, de Plínio
Marcos, 2003.
Foto: Joana Mattei

tradizem, e não obedecem forçosamente a uma ordem cronológica padronizada. O trabalho de mesa, em certo sentido, busca a construção de um palco imaginário e a ativação de processos mentais ordenados num movimento que apreende o texto a caminho do palco. O texto teatral não fala sozinho, mas pode-se imaginar que “responda” às proposições do diretor, elenco e equipe de criação que constroem seus sistemas de hipóteses e teses.

Como finalização, reiteramos que o trabalho de mesa, independente de ênfases dramaturgias ou cênicas no processo de criação teatral, é um aplicativo que projeta a encenação, criando devires. Funciona, conforme já indicamos anteriormente,

como apontamentos para a montagem, vestígios de caminhos encenatórios, procedimentos de ensaio, estratégias de ações para o processo, garimpo de ideias, estudos estéticos, ponto de catalisação e de encontro da equipe. Em síntese: o trabalho de mesa é um acento na prática reflexiva da montagem nas camadas objetivas e subjetivas do texto e da encenação que podem, a partir daí, ser previamente questionadas, organizadas e amadurecidas em suas potencialidades expressivas. O entorno de uma boa “mesa” pode se constituir num importante instrumento de estudos teatrais, e numa etapa fundamental de vivência do processo de criação e montagem do espetáculo teatral. ☆

Referências bibliográficas

- DE TORO, F. *Theatre semiotics: text and staging in modern theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- HODGE, F. *Play directing: analysis, communication and style*. Nova York: Prentice Hall, 1971.
- LEHMAN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, P. A *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROOSE-EVANS, J. *Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brook*. Londres: Rotledge, 1989.
- RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise teatral*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

★ O TRABALHO À MESA NA CASA-GRANDE DE NELSON RODRIGUES

Newton Moreno

Diretor, ator e dramaturgo

Resumo: O lugar do trabalho de mesa no processo de investigação sobre a memória e a obra ficcional, desenvolvido pelos atores da Companhia Os Fofos Encenam. A construção dramaturgic e cênica no trabalho colaborativo. Este recorte foi realizado durante a criação do espetáculo *Memória da cana*, baseado no texto *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, e inspirado na visão da família patriarcal brasileira extraída do romance *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre.

Palavras-chave:
trabalho de mesa,
pesquisa de campo,
memória,
criação de
personagem,
processo
colaborativo,
memória foto

Escrevo algumas observações colhidas de dentro da sala de ensaio do processo *Memória da cana*, que o grupo Os Fofos Encenam. O mote proposto é o lugar do trabalho de mesa nesta nossa investigação sobre memória em conexão com uma obra ficcional, o *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, e leituras sobre a família patriarcal brasileira, mais especificamente, o livro *Casa-Grande & Senzala* de Gilberto Freyre.

Fica claro aqui que se trata de um projeto de fontes híbridas, atravessando as reminiscências dos atores e uma construção textual acabada e incensada como uma das grandes criações de nosso maior dramaturgo. O texto de Nelson Rodrigues serve como portal para nos transportar às nossas memórias nordestinas, do mesmo modo que devolvemos o autor a sua terra natal, matriz de sua memória primeira. Construimos assim a casa-grande de Jonas e Senhorinha e toda sua prole.

Também é relevante informar que os atores envolvidos nesta busca têm origem e/ou parentes nascidos no eixo Pernambuco-Alagoas-Paraíba (parte da zona canavieira da região), com exceção de uma atriz que explora o lugar da estrangeira, a que não tem o mesmo sangue. A partir do trabalho com fotos e narrativas das famílias dos atores, aplicamos dinâmicas que exploraram algumas figuras,

as quais chamamos de ‘construções de memória’. Estas figuras foram provocadas com o objetivo de levantar um material que pode vir a ser base para personagens, construção ficcional, constituindo assim o nosso ninho em meio ao canavial nordestino.

Antes de avançar nas questões específicas deste projeto, acho saudável dividir minha experiência em trabalhos anteriores com a dinâmica do estudo à mesa. Afirmo sua relevância como tempo de prospecção da obra de vários autores em processos de montagens. Lembro que, a cada leitura, nos concentrávamos em alguma cena, personagem e aspecto do texto, e, como aos poucos, os encenadores discorriam sobre sua ideia de espetáculo. Pouco a pouco, a montagem se desenhava ainda à mesa, como um jantar que era preparado à nossa frente. Havia uma certa atmosfera de preparação para organizar o salto nos improvisos posteriores, armava-se uma rede de segurança para os riscos do jogo dos trapezistas.

Não é necessário ir muito longe para advogar que este espaço de leitura de mesa permite um contato com os conceitos do diretor e da montagem, um acesso ao imaginário dos outros atores e uma percepção de como a obra os afeta, um exercício de análise de texto que nos aproxima do autor e seu universo e, até mesmo, de alguns voos criativos que

os artistas se permitem, talvez protegidos pela não exposição do movimento e desenho corporal.

Acho que esta etapa nos forçava a eleger uma ideia do personagem, uma leitura, um conceito em nossa abordagem que nos dava bases sólidas para o investimento nos improvisos. Um pré-estudo do personagem em direta relação com os conceitos daquela encenação.

Com a chegada dos processos do colaborativo, presenciei outro modo de relação com o texto em trabalho de mesa. A estrutura do colaborativo pressupõe que antecipemos um momento de discussão de temas e conceitos para que, *a posteriori*, possamos propor cenas e só então permitir que o dramaturgo organize sua leitura de todo o material. O trabalho à mesa com o texto se deu após o levantamento de material prático, esboços de cenas, personagens, experimento de linguagem. Quando o ator e equipe retornam à leitura de mesa é quase como reconhecer e reencontrar “velhos amigos” já experimentados na cena, agora desenhados no papel.

Num modelo de criação ou em outro, em algum momento, essa conversa à mesa para estudar os caminhos do trabalho e analisar o texto (ou roteiro) com o qual estamos trabalhando, será sempre saudável para equacionar os encaminhamentos de qualquer montagem. Não tem sido diferente com nosso atual projeto.

Voltando à *Memória da cana*, podemos dizer que realizamos três tipos de aproximação com a ideia de “trabalho à mesa”. Como temos três eixos, nossas memórias, o texto de Nelson Rodrigues e os estudos sobre família patriarcal, vivenciamos três movimentos de leituras e estudos.

Não partimos inicialmente do texto do Nelson, mas sim da teia de lembranças dos atores. Sem conseguir fugir ao trocadilho, mas valendo-me dele para justificar nossas opções de encaminhamento, tenho que dizer que o trabalho inicial se deu na mesa. A mesa de jantar, da cozinha de nossos pais, em seus silêncios e rezas, em suas festas e banquetes, em reuniões familiares e em momentos de crise,

*A vida que eu pedi,
Adeus, de
Sérgio Roveri.
Foto: João Caldas*



a mesa, o ninho. Identificamos este lugar, de força mítico-evocativa nas lembranças de muitos atores, como nosso tronco, nosso eixo de discussões sobre e na família. Na mesa, então, começamos a

LUME, levantamos nossa primeira família em relação direta com as lembranças –álbum de fotos de cada ator. A base do trabalho com as fotos se referenda no conceito de *punctum* de Roland Barthes².



Memória da cana,
de Newton
Moreno. Estudos
com o grupo de
atores de Os Fofos
Encenam.
Foto: arquivo do
grupo

desfolhar nossos segredos familiares. Fotos, narrativas, segredos revelados, coincidências, pequenos grandes ritos de passagem (casamentos, primeira comunhão, festas, lutos), objetos pessoais, análises de cômodos e suas características e de primeiras moradas, enfim, despejamos tudo nesta ceia santa e profana. Escavamos até onde nos foi possível. Jorge Luis Borges, no conto *Funes o Memorioso*, mostrou que lembrar tudo é impossível. Funes, personagem central, pode recordar até o último detalhe um dia inteiro de sua vida, mas, para fazê-lo, requer outro dia inteiro de sua vida, o que lhe parece impossível.

Na mesa, começamos a criar o nosso “álbum de família” que deveria povoar a cena. Após este levantamento, queríamos acionar um corpo não-cotidiano, um corpo vibrando de memória e temporalidade pernambucana. Um corpo-memória. Um corpo com saudade de casa. Dentre as fotos que foram acessadas durante o “trabalho na mesa”, escolhemos fotos da infância e de parentes mais velhos de cada ator para iniciar uma prospecção de figuras/personas familiares. Contando com uma oficina ministrada por Renato Ferracini, do grupo

Punctum quer nomear um detalhe na foto que atrai o olhar, que se destaca, que afeta, que punge:

[...] punctum é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também um lance de dados. O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala) (BARTHES, 1980. p. 35).

Este detalhe funciona como um portal para aquele que vê a foto adentrar o processo, o fluxo criativo, acionar o imaginário e pesquisar um estado corporal em relação com a foto. Agindo sobre este detalhe, aos poucos, o ator constrói um corpo com memória familiar, o que chamamos “personas”. As “personas” surgem como matrizes que resultam deste somatório de acessos à memória de cada intérprete. Esta ação “escavada” em cada ator persegue uma sensibilização para micropercepções de seu estado corporal. Estas micropercepções são como microafetações que são percebidas na musculatura sutil do ator. Este terreno é acionado em constante provocação de

paradoxos aliados a um exercício de memória ativada pelas fotos. Corpos dançam lembranças em dinâmicas densamente leves ou levemente densas. Jogam o corpo para um lugar de experiência, de sensações na fronteira e o mantêm em constante investigação como um fluxo rizomático. Acionar as micropercepções já que toda macropercepção é instável, ou melhor, é uma ilusão de estabilidade. Ou como afirma Renato Ferracini, “o corpo se percebe o tempo todo”.³

Assim, a memória-foto e suas membranas de recordação vão se potencializando em cena em sugestões de “personas”. Estas associações nos permitem uma primeira divisão de “personas”. Permitem, por exemplo, também um leve trânsito entre o personagem Edmundo da peça *Álbum de Família* e seu depoimento pessoal sobre a perda de sua mãe, como está ilustrado no quadro esquemático do ator-pesquisador Carlos Ataíde, a seguir.

a sua própria narrativa pessoal sobre a perda da figura materna. Mas todas estas investidas cênicas têm por base suas memórias, sua mitologia pessoal, seus familiares. Tudo surge de uma investigação do seu “álbum de família”.

Com as figuras apontadas, mergulhamos em leituras do *Álbum de família*. Dita “obra maldita” de Nelson, pertencente ao seu teatro desagradável, a peça nos surpreendeu principalmente pela possibilidade de reconhecer em suas pulsões de amor e ódio dentro do universo familiar o que nos aproximava de nossas narrativas pessoais. Este retorno à mesa se deu com o foco de associar as figuras aos personagens de Nelson. A atriz Luciana Lyra encontrou de imediato uma conexão entre as matriarcas de sua família pernambucano-paraibana e a força de Senhorinha, matriarca da obra de Nelson. Investimos um bom tempo em aproximar as figuras dos personagens e, parte desta ação, tratava-se

| | | | | | | |
|---|---|--|---|--|---|-------------------------------------|
| Ação sob fotografia do ator quando criança. | = | Personagem Edmundo da peça <i>Álbum de família</i> . | + | Narrativa pessoal sobre a mãe do intérprete. | = | Persona: filho com saudade de casa. |
|---|---|--|---|--|---|-------------------------------------|

Ou seja, o ator Carlos Ataíde pode defender, a partir de sua “persona”, o personagem Edmundo na adaptação de *Álbum de família*, dar corpo e voz

também de encontrar esta voz do canavial, este sotaque, este encontro dos personagens com o cenário da zona da mata do Nordeste.



Nelli Sampaio,
Cleyde Yáconis,
Mário Borges,
Mila Ribeiro
e André Diaz.
Mambembe, de
Artur de Azevedo.
Direção: Ruy
Cortez, 2003.
Foto: Joana Mattei

| | | |
|--|--|---|
| Jonas Descrição do personagem ficcional de Nelson Rodrigues. | Senhor de engenho. Características presentes nas leituras da <i>Civilização do Açúcar</i> . | Diálogo com os patriarcas-figuras masculinas alagoanas da família do ator. Elementos de memória: loção de barba, fotos etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. |
| Senhorinha Descrição do personagem ficcional de Nelson Rodrigues. | Senhora de engenho. Características presentes nas leituras da <i>Civilização do Açúcar</i> . | Diálogo com as matriarcas-figuras femininas pernambucano-paraibanas da família da atriz. Elementos de memória: Naftalina, óculos, frases, músicas, fotos etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. |
| Tia Rute Descrição do personagem ficcional de Nelson Rodrigues. | Solteironas nos engenhos. Características presentes nas leituras da <i>Civilização do Açúcar</i> . | Diálogo com as solteironas, tias e vizinhas “eternas noivas” da família da atriz. Elementos de memória: fotos, narrativas da mãe etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. |
| Edmundo Descrição do personagem ficcional de Nelson Rodrigues. | Filhos destinados ao casamento e ao estudo. Características presentes nas leituras da <i>Civilização do Açúcar</i> . | Diálogo com a memória familiar do ator na relação com mãe e pai. Elementos de memória: colares, escapulário, fotos etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. |
| Guilherme Descrição do personagem ficcional de Nelson Rodrigues. | Filhos destinados à Igreja. Infância triste. Características presentes nas leituras da <i>Civilização do Açúcar</i> . | Diálogo com memória da infância do ator. Elementos de memória: música, fotos etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. |
| Glória Descrição do personagem ficcional de Nelson Rodrigues. | Sinhazinhas guardadas nos engenhos. Características presentes nas leituras da <i>Civilização do Açúcar</i> . | Diálogo com memória da infância da atriz. Elementos de memória: lençol, fotos, músicas etc... Foto desenvolvida na oficina de Renato. |



A vida que eu pedi, Adeus, de Sérgio Roveri.
Foto: João Caldas

A aproximação, contudo, só nos pareceu coerente e potente após as leituras das obras *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados & Mocambos* e dos estudos sobre família patriarcal da pesquisadora Fátima Quintas. Numa terceira etapa à mesa, realizamos uma prospecção dos temas mais relevantes

da obra, coincidências com a família descrita por Nelson e com nossas famílias. O que desse modelo familiar (econômico e social) ecoava nos outros materiais pesquisados. O mando patriarcal, os casamentos endogâmicos, a crueldade para com as mulheres solteironas não-produtivas, a infância prematuramente abortada, as sinhazinhas criadas como prisioneiras-produto, a proximidade quase indecente com os santos e mortos, o comportamento desta casa grande. Após seminários internos, levantamento de temas e conceitos que organizaram os *workshops* práticos, e depois desse mergulho em Freyre, iniciamos nosso terceiro olhar, ainda à mesa, para o texto de Nelson. O objetivo era promover uma organização destas três etapas: nosso manancial familiar e as “personas”, as correlações com Gilberto Freyre e a obra ficcional em questão. Juntos propusemos uma livre adaptação da obra, inserindo expressões pessoais que significam reminiscências pessoais dos atores, expressões

Zé Carlos Machado e Chris Couto. *Doce Deleite*, de Alcione Araújo, 2003.

Foto: Joana Mattei



e linguajar do Nordeste; e também algumas células experimentadas durante os *workshops* inspirados na obra freyriana. Ver o quadro que tenta resumir o mecanismo de trabalho, pensando os seis personagens centrais do Álbum de Família.

Após esta livre adaptação ser estudada, enfrentamos a cena e, aos poucos, estamos descobrindo o espetáculo. O trabalho de mesa, em nosso caso, foi dividido em etapas, dada a natureza híbrida de nossa pesquisa cênica. Especialmente, a ideia

é preparar a “casa” para receber o público nesse espaço-instalação interativo onde atores e público possam conversar com suas lembranças familiares, testemunhando nos cômodos desta casa patriarcal os segredos de família revelados por Nelson, por Gilberto e por nós. E simbolicamente, no centro da cena, está uma mesa. A mesa retratada como elemento fundamental para se entender as negociações entre patriarcas e matriarcas, entre memória e imaginação, entre a tradição e o contemporâneo. ☆

Notas

- 1 O conceito de punctum pode ser encontrado no livro *A Câmara Clara*, de Roland Barthes.
- 2 Observação do professor Renato Ferracini anotada em aula no Departamento de Artes Cênicas da USP, no dia 25 de setembro de 2007.

Referência bibliográfica

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 35.

★ O TRABALHO DE MESA ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1960

Luiz Fernando Ramos, pela revista Olhares, e Lúgia Cortez entrevistam Nydia Lícia e Maria Thereza Vargas sobre os primórdios do trabalho de mesa no Brasil e sistematização do processo de criação sob a condução dos diretores estrangeiros no TBC.



Olhares. Quando ocorrem as primeiras tentativas do chamado trabalho de mesa no Brasil?

Maria Thereza Vargas. Os antigos artistas, essa turma toda, não faziam trabalho de mesa. Eles não faziam. Nós começamos aqui em São Paulo como um grupo de teatro experimental, grupo universitário de teatro e grupo de artistas amadores, quer dizer, quando éramos amadores, ainda na década de 1940, com o Alfredo Mesquita, com o Décio de Almeida Prado e com a Madalena Nicol. No Rio de Janeiro começou com o Ziembinski... É porque

existem umas fotografias do pessoal antigo, eles reunidos e alguém lendo, mas era simplesmente pra tomar conhecimento do texto, porque as pessoas recebiam o texto com a última fala de quem contracenava com elas. Assim, se você dizia “ontem eu fui ao jardim, à cidade” e o outro tinha que dizer “aonde você foi?”. Então tinha a última palavra de quem estava falando com você. E você prestava atenção para você entrar. Se você falava a palavra “foi”, duas, três vezes, já era. (*risos*) Eu contei para Maria Clara, filha da Cacilda: “coitada da mamãe”.

(risos) Porque devia ser um terror. Isso você não pegou, né? (para Nydia)

Nydia Lícia. Não.

Olhares. Isso já era assim no tempo do Shakespeare.

Os atores só recebiam as suas linhas.

Maria Thereza Vargas. Eu acho que era em todo lugar. Não é que a gente era atrasada.

Olhares. Era uma tradição, uma coisa pragmática.

O ator tinha que saber só onde tinha que entrar.

Nydia Lícia. Uma coisa que era muito importante é que os atores principais, os grandes, não ensaiavam.

Quem ensaiava era o contrarregista, quer dizer, o diretor de cena, que dizia: você vai pra cá, você vai pra lá, e o centro da cena era deixado para o primeiro ator ou primeira atriz. Então, no ensaio geral, digamos, o ator chegava, dava uma olhada, via e, depois



À mesa, Dulcina de Moraes (ao centro), Nydia Lícia (à esquerda) e Myriam Muniz (à direita).

Foto: arquivo Nydia Lícia

de estreada a peça, se determinado ator secundário tivesse alguma frase mais engraçada e fizesse o público rir, muitas vezes, o primeiro ator dizia: “não, não, não, passa essa frase pra mim”. (risos) Então não havia um estudo de texto. Não havia. A gente ia assim aos trambolhões, quer dizer, os atores, as grandes interpretações eram do primeiro ator, sozinho. Procópio fazia a peça sozinho. Os outros eram moldura.

Olhares. Ele nem usava o ponto? Ou ele usava?

Nydia Lícia. Sim, até o fim da vida. Ele, o Jaime

Costa, Conchita de Moraes, todo mundo usava o ponto. O que não impedia de entrarem com os calos, cada um com os seus. E os outros que corresse atrás. Eu fiz no meu teatro, *Te ameí*, com a Dulcina. Dulcina já tinha feito a peça no Rio de Janeiro. Ela veio e montou a peça em 28 dias. Aquela coisa imensa e trouxe a Dona Conchita. Dona Conchita veio só no fim. Ela era... já estava muito debilitada e foi a última peça que ela fez. Tinha uma cena que ela fazia um monólogo em que descrevia uma corrida de cavalos, então ela dizia “olha, os cavalos

estão assim etc. e tal”, e tinha dias que essa cena durava dez minutos e o público adorava. Era uma atriz fantástica. Fantástica! Eles tinham uma capacidade de improvisar. Dulcina também. A Dulcina era assim, diretora de mão cheia. As duas eram grandes diretoras. Era outra conversa. Mas a Conchita fazia a cena sozinha, era aplaudida de pé. O público tinha uma espécie de veneração por esses atores. Porque eles eram muito mais próximos do público do que a nossa geração. A nossa geração já era formal, quer dizer, no sentido “nós aqui e o público lá”, entendeu? Mudou tudo, com os diretores italianos, quer dizer, primeiro o Adolfo Celi começou a levar mais a sério, fazer um teatro de equipe e não é que não tivesse estrela. Cacilda era uma estrela. Cacilda nunca fez um papel secundário. Mas todos os novos atores faziam. Ziembinski fazia, Sérgio fazia, Paulo (Autran) também. Na *Dama das camélias* ele fez o pai, que era secundário, mas era um grande papel para fazer. Depois disso, ele fez o Diretor dos *Seis personagens*, que também é um papel secundário. Os papéis principais eram do Sérgio (Cardoso) e da Cacilda. Mas depois disso ele só fez papéis principais. Mas nós todos fazíamos tudo. Eu fiz um papel mudo que adorei fazer no *Inventor do cavalo*, me diverti, tive críticas ótimas. Então, não quer dizer nada, entende? Nós éramos uma equipe.

Olhares. Agora, Thereza, quando você fala, dá esse exemplo da Cacilda e da Maria Clara – “coitada da mamãe” –, isso em que época que era...?

Maria Thereza Vargas. 1942.

Olhares. Ainda Teatro dos Estudantes aqui em São Paulo?

Maria Thereza Vargas. Não. Já Raul (Julian). Companhia profissional.

Olhares. Então ainda era assim. Não tinha trabalho de mesa?

Maria Thereza Vargas. Não tinha, não tinha.

Olhares. Era só receber as linhas...

Maria Thereza Vargas. Agora devia ser uma coisa que funcionava, não é Nydia?

Nydia Lícia. Porque tinha ponto.

Maria Thereza Vargas. Porque eles faziam teatro de repertório, não é? A peça era ensaiada de manhã,

à tarde, à noite. Já ia pro palco. Depois pegava o terceiro ato de uma outra peça...

Olhares. Era outro sistema...

Maria Thereza Vargas. Como é que podiam, na cabeça, ter tudo isso?

Olhares. Agora, Nydia, como era a trabalho de mesa no TBC, na linhagem dos diretores italianos que foram para lá?

Nydia Lícia. Olha, nós fazíamos o seguinte: nós ficávamos na mesa, às vezes, vinte dias, trinta dias, dependendo da peça. Nós montávamos a peça na mesa. Quando a peça estava pronta, a gente levantava. Aí o diretor fazia a marcação, passava a cena e ensaiava.

Olhares. Quando você diz pronta é o que? Os textos praticamente decorados?.

Nydia Lícia. Quero dizer compreendida, já com todas as inflexões definidas.

Olhares. Com as entonações?

Nydia Lícia. Entonações, tudo. Ziembinski mandava, realmente, que todo mundo repetisse a frase como ele dizia. Então, o Paulo (Autran), que durante muito tempo tinha trabalhado com a companhia da Tonia, pegou o sotaque do Ziembinski e levou muito tempo pra se livrar dele. (risos) Eu mesma, eu cantava, eu tinha muito ouvido, e pegava as coisas no ar, no ato, e Ziembinski me dirigiu num Tennessee Williams *Lembranças de Bertha*, e eu tinha que gritar: “chame a polícia, chame a polícia!”, e, na estreia, eu percebi que eu estava falando polonês, aquilo não era português – (com sotaque) “Chame a poliíciaa”. O que eu estou dizendo?! (risos) O Celi, o Salce, O Ruggero, quer dizer, os diretores italianos, não exigiam isso, mas exigiam a intenção.

Olhares. E eles preparavam essa leitura, iam com uma preleção inicial sobre o entendimento deles da peça e discutiam, ou era já uma leitura que eles fizeram e era aquilo que vocês tinham que ler?

Nydia Lícia. Era aquilo. No começo era aquilo, quer dizer, nós não podíamos discutir nada.

Maria Thereza Vargas. Nós não sabíamos nada, também.

Nydia Lícia. Não sabíamos nada. Então eles chega-

vam e diziam: a peça é esta, eu vou fazer isto, isto, isto, eu quero que vocês façam isso, isso, isso. Aí é que a gente ia trabalhar. Tentávamos construir uma vida para esse personagem, uma vida passada. Isso era a maior diversão. Começar a criar.

Olhares. Aí isso ia sendo apresentado na mesa?

Nydia Lícia. Na mesa.

Olhares. Nos encontros na mesa. Praticamente sem gesto, sem nada ainda...?

Maria Thereza Vargas. Tem uma fotografia do ensaio de uma peça no TBC. Todos estão em volta da mesa, mas alguns já tinham ali uns certos elementos, um chapéuzinho e uns aderecinhos. Não tinha isso? Já mais adiantado...

Nydia Lícia. É, às vezes, a gente marcava a peça e voltava para a mesa. Porque, às vezes, não estava ainda compreendido. Então se voltava para a mesa. Mas sempre nós todos achávamos que a aparência exterior era tão importante quanto a aparência interior. Porque aí então a gente tinha uma muleta. Por exemplo, “nessa hora eu pego a minha bolsa e vou pra lá”, então esse movimento ajudava. Mas eles não mandavam decorar logo. A gente lia, lia, discutia, discutia não, a gente engolia (risos), mas a gente perguntava. O Sérgio e a Cacilda já discutiam mais. Nós procurávamos não discutir muito. Ficar o mais quieto possível para fazer bem. Às vezes os personagens só apareciam depois da estreia. Nós trabalhávamos tanto, mas, às vezes, não chegava. Muitas vezes acontece isso, até hoje. Mas, em geral, quando nos levantávamos, nós ficávamos, eu ficava com o texto na mão para marcar. A marcação tinha que ser seguida. Com Ziembinski era assim: “põe o dedo mindinho aqui.” Era assim. Os outros diziam: “põe a mão aqui.”

Olhares. Isso já na fase de marcação...?

Nydia Lícia. De marcação.

Olhares. E essa fase de marcação era como? Apontava-se o lugar que vocês tinham que ficar e o lugar que vocês tinham que ir? Tinha que se fazer o que era traçado, ou tinha também um espaço para vocês poderem encontrar onde se sentissem melhor?

Nydia Lícia. Só depois. Primeiro eles davam a mar-

cação. Aí a gente começava a trabalhar e aí surgiam as dúvidas: será que eu posso fazer isso? E eles, muitas vezes, concordavam. Aí era mais aberto. Mas havia uma diretriz claríssima para todo mundo e não podia modificar. Depois de decidido, pronto, aceito, não mudava.

Olhares. E não tinha espaço também para o improvisado?

Maria Thereza Vargas. Não. Agora, uma outra coisa, Nydia, sobre os textos, muitas vezes vocês se permitiam dizer: “isto aqui não dá”; “essa frase não dá”; “eu preciso mudar”. Tanto que, na *Dama das Camélias*, a Gilda Mello Souza seguiu o ensaio e disse “tá muito bonito, mas eu não consigo dizer, não dá o tempo”. Então ela mudava. Era possível, porque às vezes... “tá muito bonito aqui, mas não dá...”

Nydia Lícia. Cacilda disse uma frase que era muito importante: “se você não consegue, por mais que você tente, dizer uma frase é porque essa frase está errada”. E, em geral, é verdade. Desde que seja um ator ou uma atriz que já tenham trabalhado. Mas, às vezes, havia também o problema dos italianos não falarem português tão bem. Então a gente se aproveitava um pouco. (risos)

Olhares. Como era isso?

Nydia Lícia. Por exemplo, Salce era o mais aberto. Luciano Salce era ator, muito bom ator, e ele era o mais espirituoso, o mais engraçado, não sei, eu me entendia muito bem com o Salce. Eu traduzi com ele *Summer and smoke* do Tennessee Williams. Eu disse também no meu livro. Sempre que saía um espetáculo novo nos Estados Unidos que fazia sucesso o Raimundo Magalhães Jr., que era da SBAT, já botava o nome dele como tradutor. Quer dizer, ele era o tradutor oficial de todos os sucessos da Broadway. Mas ele não tinha tempo de fazer, então ele dava pra um fulano qualquer traduzir. Então vinha cada besteira, eram coisas... Eu me lembro do *Smoke* – entra Rosa com seu vestido de flanela – Por que um vestido de flanela? Aí que a coisa começou. O Salce, na leitura: “vestido de flanela?” – ele disse – “estranho... Você tem o inglês. Então vamos ver”. Era vestido flamenco. (risos) Eu encon-

trei isso anos depois no *Boeing, Boeing*. A tradução do *Boeing* que o Celi dirigiu com o Jardel (Filho) e o (Francisco) Cuoco foi o primeiro grande sucesso popular do Cuoco. À direita: a poltrona. À esquerda: o jardim. Não pode ter jardim e não pode ter poltrona.

Maria Thereza Vargas. É “jardin”...

Nydia Lícia. “Côté jardin” e “côté fauteuil”...

Maria Thereza Vargas. As posições eram “Côté jardin” e “côté fauteuil”...

Nydia Lícia. Direita, esquerda. Agora, passou por todo mundo e ninguém viu, e a tradutora era mulher do Orígenes Lessa. Uma escritora importantíssima do Rio de Janeiro. Então, teatro tem essas coisas, você compreende. Tem que tomar cuidado enorme com as traduções.

Olhares. Agora, Nydia, você disse que no TBC os diretores italianos quase que esculpam já o espetáculo no trabalho de mesa. Agora, por exemplo, quando você e o Sérgio saem do TBC, naquela fase que vocês começam a trabalhar autonomamente, vocês continuavam preparando os espetáculos dessa forma. Como era a prática de vocês na construção do espetáculo?

Nydia Lícia. Idêntica. Todas as companhias que saíram do TBC se formaram nos mesmos moldes do TBC. A primeira foi a companhia da Maria (Della Costa) que já tinha companhia antes, mas esteve um tempo no TBC. O mesmo com as companhias da Cacilda e da Tonia. Todas as companhias começaram da mesma maneira. Estudando texto na mesa, fazendo um texto clássico, depois uma comédia, depois um policial, depois texto de vanguarda. Sempre grandes mudanças, mas tinha que estudar na mesa.

Olhares. Por exemplo, no caso do *Hamlet* do Sérgio (Cardoso), que é tão importante. Você lembra deste processo?

Nydia Lícia. Lembro.

Olhares. Como ele trabalhava isso?

Nydia Lícia. Na mesa, separadamente, com cada ator. Quando ele já tinha preparado cada ator, depois de trabalhar a Rainha, a Ofélia, o Polônio, aí é que começava a juntar. Primeiro se fazia a leitura

com todo mundo junto, mas depois o trabalho era individual. É bom lembrar que, ao mesmo tempo, Sérgio estava construindo um teatro. Então era muito mais que um simples ensaio de peça. A coisa era mais complicada.

Maria Thereza Vargas. E ele era um homem de teatro, também, né? Fazia figurinos e acessórios.

Olhares. E ele estava, pelo que se depreende de seu livro, revendo uma peça que já tinha conhecido muito jovem.

Nydia Lícia. Ele estudou a peça durante oito anos. Porque ele queria fazer um outro *Hamlet*. O primeiro *Hamlet* que ele fez conquistou crítica e o público pelos arroubos juvenis, isto é, pelo talento monstruoso desse rapaz que nunca tinha feito teatro, quer dizer, tinha feito antes um *Romeu e Julieta* e umas coisinhas com os padres. E ele estourou. Ele foi realmente um ator especial. Foi. Mas ele nunca estava satisfeito completamente com as coisas. Ele continuava lutando. Ele sempre quis voltar a ter uma companhia própria porque quando ele saiu do Teatro do Estudante com os colegas Sérgio Brito, Elísio de Albuquerque, Jayme Barcellos, Luís Linhares, essa turma toda, ele fundou o Teatro dos Doze. Teve grande sucesso. Ele fez então um segundo *Hamlet*, dirigido pelo Ruggero no Teatro do Estudante. Depois Ruggero dirigiu *Arlequim, servidor de dois amos*. Foi um grande sucesso. A terceira peça não foi um grande sucesso e, depois, perderam o teatro e a companhia foi fechada. Mas ele quis sair do TBC porque foi convidado para dirigir textos nacionais, que ele queria mais. Então nós fomos para o Rio de Janeiro com a Companhia Dramática Nacional – e o Sérgio estreou como diretor, ganhou prêmios, foi elogiadíssimo, e fez espetáculos muito bonitos.

Olhares. Agora, essa formação dele como diretor ocorreu intuitivamente a partir do contato com os italianos?

Nydia Lícia. Sim, sempre que podia, ele ficava como assistente. Acompanhava as montagens, acompanhava os ensaios. No ensaio geral, depois ele ficava para ver, fazer as luzes. Ele aprendeu o tempo todo. Ele deu aula de maquiagem, fazia ma-

quiagem incrivelmente bem e chegou a dar aula de maquiagem na Escola de Arte Dramática – EAD. Ele fazia, construía coisas, adereços de cena, as coroas, medalhas, tudo ele fazia, ele mesmo construía. Então isso, claro, foi fruto do contato com o modo sério como o teatro era feito no começo do TBC.

Olhares. É como se o Sérgio fizesse uma fusão dessa experiência do primeiro ator, que tinha sido trazida pelos atores mais antigos, Procópio, Jaime Costa, com os métodos “modernos” do TBC. Porque essa coisa, por exemplo, de maquiagem, era uma coisa do teatro mais tradicional, do séc. XIX.

Nydia Lícia. Eu tenho as fotografias do Sérgio, em cada papel é outra pessoa. A maquiagem dele era sempre extraordinária, ele ficava estudando. Ele era, de fato, desenhista, tinha trabalhado antes como tal.

Olhares. Ele desenhava o espetáculo?

Nydia Lícia. Fazia cenários. Fez alguns cenários. O Sérgio foi um ator completo, daqueles antigos, e foi também iluminador, cenógrafo, aderecista. Ele fez tudo.

Olhares. Quando você foi ter a sua própria companhia e teve muitas experiências de teleteatro, levou essa prática do trabalho de mesa?

Nydia Lícia. Sim.

Olhares. Você continuou fazendo.

Nydia Lícia. Até hoje.

Olhares. E como seria se você tivesse de sistematizar hoje, se tivesse que aplicar esse método?

Nydia Lícia. Acho que do mesmo jeito. Não há muita diferença não. Porque eu faço isso com os alunos ou com os textos. Às vezes, a gente pega um texto, mas outras vezes com poesias, com alguma coisa escrita...

Olhares. No caso da prosa.

Nydia Lícia. Para uma prosa normal, desde que sejam coisas boas, aquilo que eu mais insisto é que eles aprendam a ver. Se você não vê, você não entende. Você tem que ver. Se eu li um livro aos 12 anos, e nunca mais peguei esse livro, aos setenta quando eu o ler de novo me aparecerão todas as imagens que eu vi aos 12. Então, isto é o que eu ensino. Eles têm que ver. Se não vêem, não podem interpretar.

Olhares. Ver um pouco com a imaginação? É a capacidade de imaginar e visualizar?

Nydia Lícia. Mas ator sem imaginação é ator? (risos)

Olhares. Voltando para o TBC. Você já falou um pouco do Ziembinski, que era mais rígido, do Salce com quem você se entendia melhor. Dá para falar em estilos de trabalho de mesa diferentes?

Nydia Lícia. Muito diferentes. O Ruggero era uma coisa. Ele era o grande professor, um professor simpático, inteligente e culto. Ele fascinava o aluno. Em compensação, depois que a gente saía da mesa, parece que dava uma preguiça (risos) e ele não se interessava mais. Ele era o professor, o que não impediu que dirigisse muito bem *O mentiroso*, de Goldoni, que foi uma das peças mais lindas que eu vi. Quer dizer, quando ele queria, se apaixonava, tudo bem, se não ele era só diretor de mesa. Celi era mesa também, mas depois montava. O Celi era visceral, siciliano. É uma diferença básica.

Maria Thereza Vargas. De onde eles vieram, não?

Nydia Lícia. Pois é. Um vem do norte da Itália e o outro, do sul. É uma diferença muito grande. Por isso que eu me entendia mais com o Ruggero e com o Salce (risos) do que com o Celi.

Olhares. Você, Maria Thereza, que assistiu praticamente tudo, concorda que havia esses estilos diferentes de dirigir?

Maria Thereza Vargas. Acho que a Nydia disse bem: o Ruggero era inteligência, intelecto. O Celi, alguém já disse, dirigia como ele era, um homem forte, tudo dele era muito visceral. Aquela montagem de *Entre quatro paredes* que ele dirigiu era muito mais forte, vigorosa e física do que intelectual. Havia o existencialismo, mas, pelo que dizem, eu não pude ver porque a igreja proibiu de ver, mas (risos) parece que foi vibrante, não é uma coisa violenta.

Olhares. A Nydia conta que os atores foram liberados pela Igreja para a encenação. Por que você não pediu também liberação para assistir? (risos)

Maria Thereza Vargas. Porque já tinha pedido liberação para assistir *A semente*. Mas *Entre quatro paredes* nem ousei. (risos) Mas voltando, o Salce

era com certeza espírito. A graciosidade, uma coisa bem diferente do que os atores brasileiros faziam. A sutileza. E tem um, que eu acho que a Nydia não assistiu, que é o Bonini. Você assistiu?

Nydia Lícia. Ah, o Bonini eu assisti no *Ralé*.

Maria Thereza Vargas. Dizem que ele dava mais liberdade de criação, não é Nydia? Pelo menos é o que a Cleyde diz. Ela dizia: “eu posso fazer isso”. Ele dizia: “faça-me ver”. Deve ser uma coisa italiana, não é? Faça então pra gente ver.

Nydia Lícia. O Bonini já era assim meio “Actor Studio”, Stanislávski. Era um pouco mais moderno.

Olhares. Os outros não tinham essa referência?

Maria Thereza Vargas. Tinha, mas via Jacques Copeau e o mestre deles, não é? O Sílvio d’Amico, que também era discípulo do Copeau. Agora já o Ruggero (Jaccobi) tinha a influência do Bragaglia.

Nydia Lícia. Foi o Celi quem chamou o Ruggero. Ruggero estava no Rio. E ele dirigiu o Procópio. Ele já falava português muitíssimo bem e estava no Rio quando o Celi assumiu a direção do TBC. Nós estávamos ensaiando *A mulher do próximo* e *Pif-paf* de Abílio Pereira de Almeida, ainda como grupo de teatro experimental. O Celi foi ao Rio para convidar o Ruggero para o TBC. Mas, na Itália, havia grandes discussões entre eles. Não aceitavam muito bem o Ruggero porque ele não fez a Escola de Arte Dramática.

Olhares. Onde ele estudou?

Nydia Lícia. A escola dele eram os estudos que ele fazia...

Olhares. Ele era um autodidata.

Nydia Lícia. Então a turma de escola esnobava. Aqui é que eles perceberam melhor quem ele era. Afinal o Ruggero é um dos fundadores do Piccolo, de Milão.

Maria Thereza Vargas. Tenho a impressão de que foi o Ruggero que insistiu pra que se fizesse a *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Já tinha sido feita no Teatro do Estudante e tal, mas aí esqueceram que aquilo era muito ruim, e ele insistiu que se fizesse no quarto centenário, lembra?

Nydia Lícia. Tanto que eu e o Sérgio já tínhamos saído do TBC, e o Sérgio voltou como ator convi-

dado para fazer. O Ruggero sempre foi um animador, mas lutou pela dramaturgia brasileira, pelos diretores brasileiros. Ele sempre dizia: “nós estamos aqui de passagem, vocês é que têm que continuar, vocês é que têm que assumir”.

Olhares. Falando nisso, o Flávio Rangel e o Antunes Filho que vão ser os sucessores já naquela fase final do TBC. Eles copiavam esse método de trabalho de mesa desenvolvido pelos italianos? Você, Nydia, chegou a trabalhar com o Flávio, não?

Nydia Lícia. Eu trabalhei com o Flávio na televisão, e ele trabalhava a partir da mesa.

Lígia Cortez. A impressão que eu tenho do Antunes é de que ele trabalhava sozinho na mesa, tanto que no *Macunaíma* a gente não tinha nem texto. Ele vinha e já dava a marcação. Mas o Flávio, em *Amadeus*, trabalhou muito o texto com os atores, eu lembro bem disso. Essa escola também, foi a do Renato Borghi, a da Célia Helena...

Olhares. O próprio Zé Celso. A primeira fase do Oficina era basicamente de trabalho de mesa e até hoje é um ferramenta para ele.

Lígia Cortez. Até hoje, *Cacilda!* foi com papel no chão...

Olhares. Mapas, não é?

Lígia Cortez. Mapas.

Olhares. Maria Thereza, como era Cacilda no trabalho de mesa? Você chegou a acompanhar, a ver?

Maria Thereza Vargas. Não, mas ela era muito disciplinada e discutia muito. Em *Gata em teto de zinco quente* diz que ela quis dar uns palpites e, segundo o Maurice Vaneau me contou, um pouco antes de ele morrer, disse a ela: “cala a boca!” (risos)

Olhares. E ela calou?

Maria Thereza Vargas. Acho que calou.

Olhares. Outros tempos...

Nydia Lícia. Cacilda era muito metida. Não tinha uma grande cultura, então ela tinha que manter a posição dela. E ela, dentro dessa intuição, acertava incrivelmente. Mas quando errava, errava com tudo. Mas, quando acertava, era um negócio assim que eu nunca mais vi ninguém alcançar. Ela comia a personagem. Ela emagrecia num fim de semana. Fazia uma diferença de quatro quilos durante os

ensaios. Era uma coisa incrível. Mas ela procurava, pesquisava e ela tinha um raciocínio tão rápido e tão certo que ela ia ao ponto por outros caminhos, não intelectuais, porque ela não podia, mas ela disfarçava isso, fantasticamente.

Maria Thereza Vargas. Era muito inteligente, não?

Nydia Lícia. Muito inteligente.

Olhares. Aí tem uma coisa interessante, porque, de uma certa maneira, era como se do trabalho de mesa, que era uma coisa mais cerebral, ela avançasse, quando estava na cena, trazendo algo além daquilo a que tinha se chegado no trabalho de mesa?

Nydia Lícia. Não tem dúvida que ela fazia isso, mas já na mesa ela mostrava, discutia caminhos...

Olhares. Que não eram exatamente racionais, mas que eram intuitivos.

Nydia Lícia. O mais incrível é que eram racionais.

Maria Thereza Vargas. Sim, eram racionais.

Nydia Lícia. Ela era fria, num certo sentido. Ela ia até fundo das coisas. Eu vi isso a primeira vez que eu trabalhei com os dois, com Sérgio e com ela em *Entre quatro paredes*. Sérgio, um homem profundamente culto, também se modificava. Ele vivia os papéis e mudava. Em cada papel que fizesse, ele mudava, mas se deixava levar pela paixão, às vezes, e Cacilda, nunca. Ela raciocinava o tempo todo, se entregava, como eu disse pra você, emagrecia, ela fazia tudo, mas ela nunca deixou de usar a cabeça. Nunca.

Olhares. É interessante esse exemplo de *Entre quatro paredes*, uma peça assim tão cheia de especulações filosóficas...

Nydia Lícia. E na época fazer uma lésbica também não era fácil. Ela fez muitíssimo bem.

Olhares. O Celi que dirigiu?

Nydia Lícia. O Celi.

Olhares. E ele também com aquele estilo dele, vamos dizer, mais físico?

Maria Thereza Vargas. Acho que é mesmo físico o estilo dele.

Nydia Lícia. No *Entre quatro paredes* ele me dirigiu de outra maneira. Primeiro não deixou que ninguém assistisse aos ensaios. Nós ficávamos trancados.

Olhares. Mesmo durante o trabalho de mesa?

Nydia Lícia. Tudo. Não permitia nem aos colegas. Ninguém. Éramos nós e o Ruy Affonso Machado, que era o assistente dele. Nós fomos logo para o palco. Ficamos pouco tempo na mesa, porque são papéis claros, definidos, quer dizer, cada um de nós pegou rapidamente a peça. E nós fomos para o palco e ele começou. O papel estava decorado, já tínhamos feito a marcação e ele deu início: “façam a peça inteira sem dizer uma palavra”. Fazíamos a peça inteira só com gestos. Depois ele disse: “façam um bicho cada um de vocês”. O covarde, traidor, um rato. A lésbica, traiçoeira, uma serpente. E a infanticida, mimada, uma gata angorá. E nós fizemos a peça desse jeito. Ele inventava, eu me lembro, chegou pra mim e disse “faça uma bandeira”. (risos) Fazer uma bandeira, sabe? Fizemos esse tipo de trabalho que só poderia mesmo ter sido feito em ensaios fechados. Se tivesse gente na plateia, aí não dava pra fazer. Então foi trabalhado a fundo. Todos eles conheciam o método, conheciam estágios diferentes de trabalho. Foi uma escola pra nós. Foi uma escola. Cada diretor tinha seu método. Nós aprendemos tudo que podíamos aprender com eles.

Lígia Cortez. Pensando assim, parece que não foi uma opção. Quem utilizava o trabalho de mesa achava que era o único jeito de fazer teatro, principalmente os atores. Os diretores ainda podem optar por uma outra estratégia, mas o ator não. Porque o método é muito poderoso.

Olhares. Hoje, o método generalizado parte do oposto disso, que é pressupor qualquer tipo de elucubração, de raciocínio, atrapalhando e cerceando a espontaneidade e as potencialidades. Então seriam duas tendências completamente opostas?

Nydia Lícia. Acontece o seguinte. Os atores, hoje, tem uma naturalidade que nós não tínhamos. Éramos presos, encabulados, a educação toda burguesa, um terror. Acho que não precisávamos dar tudo. Só depois que a gente se soltou. Hoje em dia, não. Se você diz para alguém “planta uma bananeira”, “vai lá, tira a saia, fica de calcinha”, não tem o menor problema. É uma outra gente.

Olhares. Mas e na EAD, Thereza, o método de trabalho de mesa se desenvolve já desde o começo? O Alfredo Mesquita já trabalhava com isto? Ou vai ser uma coisa posterior, advinda depois dessa passagem dos diretores italianos pelo TBC?

Maria Thereza Vargas. Acho que não. O Dr. Alfredo era muito a cabeça dele. Ele entendia bem os diretores italianos, e escreveu, inclusive, sobre cada um deles, mas ele vinha de uma formação inteiramente francesa e, depois, um pouquinho norte-americana. Mas ele dizia que “nem a França, nem os Estados Unidos servem para mim, para a escola. Eu vou fazer uma escola minha... pros meninos brasileiros, pros estudantes brasileiros”. Tanto que não era exigido nem o colegial nem o clássico, porque ele dizia “quero me dirigir também aos atores de circo que queiram aprender”. De circo acho que não apareceu ninguém, mas apareceu gente muito simples, feirantes, alfaiates, protéticos, gente muito simples.

Olhares. Você chegou a acompanhar na EAD, algum processo em que o trabalho de mesa foi importante?

Maria Thereza Vargas. Olha, eu não tenho assim muita lembrança, porque a minha coisa ali era mais material, de fazer isso, fazer aquilo, correr, arrumar dinheiro, mas acredito que o método do Dr. Alfredo que a Nydia trabalhou no *À Margem da Vida* fosse assim, não tão intenso quanto o dos italianos, porque eles mesmos diziam que Dr. Alfredo, Décio, nós todos, gostávamos de teatro, mas nunca tivemos um ensino, então nós íamos um pouco pela nossa cabeça, pela nossa intuição...

Olhares. Mas, por exemplo, quem seria o professor da EAD que foi assumindo essa função?

Maria Thereza Vargas. D'Aversa, que fez *Bodas de sangue* nesse sentido. Também o Antunes, que já era muito mais moderno e fez *A falecida*. Ai, acredito, já beirando o que ele ia fazer mais tarde. Quem mais que dirigiu? O Gianni Ratto dirigiu *O demônio familiar* e Ionesco. Agora, essa preparação, sem dúvida, não estava lá. Engraçado, porque eu acho que pra ter esse ensaio de mesa, não sei se é bobagem minha, mas tem que ter um ambiente, não é? Tem

que ter uma sala, uma sala quieta em que você possa trabalhar. Quero sim me lembrar de como é que se fazia no Arena. Será que tinha, naquele espaço pequeno, uma mesa em que as pessoas estudavam? Eu acho que não. Eu não sei. Não lembro. É, eu não lembro, porque são ambientes muito abertos, tantas discussões que talvez eles não estivessem interessados. Discutiam, discutiam muito, principalmente o Vianninha.

Olhares. Eram questões mais sociológicas, políticas?

Maria Thereza Vargas. Vianninha inventava tanta coisa. Ai, como ele inventava. Ele, o Boal, o Guarnieri. Acho que era mais discussão. Mas antes, com o Zé Renato teve um começo que eu não sei, não vi, mas devia ser muito próximo do TBC e da Escola de Arte Dramática. Depois quando entrou o Boal, entrou o sistema americano do Actor's Studio, tanto que eles falam que os outros eram assim, assado, mas eles eram super americanos. Você vê *Juno e o pavão*, vê as fotografias, é puro Actor's Studio.

Olhares. Então ainda era trabalho de mesa de alguma maneira.

Maria Thereza Vargas. Pode ser, mas eu não lembro mesmo de trabalho de mesa no Arena.

Olhares. Não tinha mesa?

Maria Thereza Vargas. (risos) Não tinha mesa. Não lembro de ninguém em volta da mesa. Por exemplo, estou lembrando que eu fui assistente de *Juno* e não tinha mesa.

Lígia Cortez. No Oficina devia ter. No Oficina tinha.

Maria Thereza Vargas. No Oficina tinha. Mas aí tem lá aquela salinha que podia fazer mesa. Agora, no Arena, era aquela coisa de muita discussão e cada um com seu papel. Não era nada de deixa, claro, cada um com seu papel bonitinho, seu texto estudado em casa e discutido com Boal e o outro lá falando sem parar, o Vianninha.

Olhares. Discutia muito...

Maria Thereza Vargas. Muito!

Lígia Cortez. É que era um momento político, também, não é?

Maria Thereza Vargas. Muito político. O Vianninha não queria fazer o traidor de *Juno*. “Como é que eu posso entrar em cena traindo?” (risos) Já o Dr. Alfredo, fui assistente dele em um espetáculo do Feydeau no Arena, fez ensaio de mesa na EAD, numa salinha e só depois foi pro Arena fazer a marcação.

Lígia Cortez. Agora, o Fauzi Arap faz muito trabalho de mesa. E ele diz que onde ele mais aprendeu foi com o Boal.

Maria Thereza Vargas. Será que Boal...?

Lígia Cortez. Será? (risos) Pode não ser exatamente em relação ao trabalho de mesa, mas ao trabalho de ator.

Maria Thereza Vargas. Trabalho de ator, claro, trabalho de ator, todos eles tiveram muita influência do Boal. Porque ali tinha o Sadi Cabral que veio para fazer um personagem na *Juno* e tinha o Guarnieri, e os dois faziam. O Guarnieri fazia um velho.

Olhares. Mas o Sadi Cabral o que significava ali? Ele vinha com uma experiência profissional de mesa?

Maria Thereza Vargas. Vinha.

Olhares. Ainda da tradição antiga?

Maria Thereza Vargas. Da tradição antiga, mas, coitado, já com esta falha das pessoas que seguem o ponto e não desenvolveram a sua memória.

Olhares. Entendi. Dependente do ponto.

Maria Thereza Vargas. Para ele era muito difícil, coitado. Ele ficava tão nervoso, tão nervoso, que ele pedia pelo amor de Deus.

Olhares. Me dê um ponto!

Maria Thereza Vargas. Não, me ensaie, me ensaie! Ele achava horrível o ponto. Ele já sabia de Stanislavski, aquela coisa toda, desde moço. Mas a memória dele não ia. Não sei se no TBC, em *Eurídice* ele fez trabalho de mesa. Ele foi muito bem na *Eurídice*, muito bem.

Nydia Lícia. Aí ele já tinha feito também a *Geração de revolta*.

Olhares. E Flávio Império, ele também segue essa tradição de alguma maneira, não é? Ou não, você lembra?

Maria Thereza Vargas. Eu trabalhei com ele no último espetáculo com Walmor, não? Não teve ensaio de mesa. Foi no Leopoldo Fróes, caindo aos pedaços, todo mundo sentadinho assim, e umas invenções (risos), por exemplo, no texto do Fernando Pessoa pedia: “diga isso voando, faz favor, saia do palco e vá até a Rua General Jardim”. (risos) Eles pediam isso no TBC, Nydia? Pediam pra vocês saírem correndo na Major Diogo? (risos) Não, lá não tinha rua. Vocês faziam tudo lá dentro. A não ser umas moderninhas, como a Cacilda, que foi num prostíbulo para ver...

Olhares. A Nydia conta de uma experiência semelhante no livro dela.

Nydia Lícia. Eu fui de carro, escondida, pra fazer *Lembranças de Bertha*, para ter uma ideia da atmosfera...

Maria Thereza Vargas. Cacilda foi num prostíbulo e disse que uma moça lá comentou: “há quanto tempo não te vejo”. (risos) Ela foi para fazer a enteadada de “Seis personagens”. Quer dizer, essa saída de compor, como o Arena fez depois, observando o povo brasileiro, como andava, era rara no TBC. Lá era tudo muito na cabeça, não é?

Nydia Lícia. Depende da pessoa. Engraçado, o Sérgio tinha muito isto de andar na rua, seguia as pessoas, de repente “este velho tem alguma coisa do Pai dos *Seis personagens*. Ele seguia, olhava (risos). Celi fez isso com Paulo (Autran) e com Cleyde (Yáconis), na (Sra. Fromm?), mandou andar, dar volta pela cidade, olhar vitrine, tudo como a velha. Isso ele fez.

Olhares. E no TBC tinha uma sala que era a sala do trabalho de mesa? Tinha uma mesa? Ou não era assim?

Nydia Lícia. Não, tinha a sala de ensaio. Enquanto a gente lia, tinha a mesa. Quando acabava a leitura tirava e ensaiava. Era do tamanho do palco.

Maria Thereza Vargas. Era exatamente a dimensão do palco. Isso era importante, lembra? É que hoje é muito difícil porque as pessoas não sabem nem o teatro a que vão...

Nydia Lícia. Não sabem ler.

Olhares. Não é só que as pessoas não sabem ler,

mas também que elas não tem o prazer da leitura, porque esse processo pressupunha que os atores em casa lessem, não é? Degustassem, se preparassem. Mas hoje os alunos, praticamente, não lêem peças. Então a capacidade deles de trabalhar num sistema desses é muito baixa porque eles não têm esse prazer de ler.

Lígia Cortez. Para trabalhar o imaginário, o ver. O que a Nydia falou sobre o “ver” acho que é a chave. Fazer a imagem. Ela fez isto com os alunos aqui na escola em *Antígone*. Na primeira aula, lembro, a Nydia já trouxe todas as referências do texto: o que era, quando era, como era, então eu já lembro que no primeiro dia, você já criou na gente, que estava ali naquela mesa, professores e alunos, esse imaginário. Que é também criar o imaginário em conjunto. É diferente quando você estuda sozinho. Ela, há pouco, deu uma aula de como ler um texto pela primeira vez. Quantas vezes desprezamos conteúdos porque não temos inteira noção do que estamos falando?

Nydia Lícia. Não, o fato de eles quererem transportar tudo para a própria visão faz eles serem limitados. A própria emoção. Digo sempre: a mim, como público, não me interessa a sua emoção e sim o caminho que você vai usar. A mim interessa a emoção da personagem. Como você vai chegar à emoção da personagem é o verdadeiro problema. Se você vai usar as suas memórias, sua sensibilidade, isso é um problema seu, você vai ter que fazer esse trabalho. Mas a sua emoção não me diz nada. Zero à esquerda. Eu quero a emoção da personagem.

Maria Thereza Vargas. Agora, Cacilda, já no Teatro Cacilda Becker, tinha muita noção quando ela entrava em cena – você, Nydia, também provavelmente sabia – da receptividade do público. Esse é bom, esse é mau.

Nydia Lícia. Na hora.

Maria Thereza Vargas. Eu me lembro que ela entregava uma carta e saía dali a pouco dizendo: “tem um sujeito rindo errado, mas eu vou pegá-lo”. (risos) Quer dizer, ela conhecia, vocês conheciam, entravam e sabiam quem não estava gostando.

Nydia Lícia. Era mesmo uma coisa engraçada. No Teatro Bela Vista, eu entrava em cena, só batia e já sabia. Tem 420 pessoas. Eu não contava, não ficava olhando, só dava a primeira olhada. Depois desligava. Mas eu sabia quanta gente tinha. Isso na segunda parte, quando era empresária. (risos) Mas é terrível você entrar em cena, quando você é responsável pelo espetáculo, e saber: falta aquele refletor, ele entrou errado. No fim, eu parei de me preocupar. Pensei, estou misturando estações. Não entrava mais como atriz, entrava muito diretora. Eu cheguei a fazer uma peça, no Pinheiros, que eu tinha preparado vários atores e tinha uma atriz na plateia. Uma atriz muito boa, por sinal. Ela chegou pra mim, no intervalo, e disse “para de dizer o texto de todo mundo”.

Lígia Cortez. Fiquei curiosa com uma coisa. A gente tá falando de teatro, mas será que na Vera Cruz, eles faziam esse trabalho de mesa com os roteiros? Nydia Lícia. Eu sei que em *Caiçara*, o Celi escreveu o roteiro, e Cacilda reescreveu com ele, sentada, lendo, “não, olha esta frase é assim...”. Porque o Celi estava só há um ano no Brasil.

Maria Thereza Vargas. Eu me lembro da Eliane Lage indo à casa da Cacilda e a Cacilda a preparando, dando alguns exercícios. Provavelmente eram coisas que vocês faziam lá no TBC e não era nada de cinema.

Nydia Lícia. Ela não falava. Eliane Lage era linda, fotografava maravilhosamente bem...

Maria Thereza Vargas. Quem falava por ela era uma que tinha uma voz muito bonita. Foi a Cacilda quem indicou. Era da *Rádio Bandeirantes*, Gessy Fonseca.

Nydia Lícia. Mas o Celi deveria trabalhar com todos individualmente.

Maria Thereza Vargas. Com certeza.

Lígia Cortez. Minha mãe foi formada, um pouco, pelo Ruggero Jacobi na Vera Cruz. Ela disse que ele foi um grande mestre.

Olhares. Ela começou com ele na Vera Cruz?

Lígia Cortez. É, porque como ela só tinha 16 anos, não podia entrar na EAD. Então o Ruggero a chamou. O começo da carreira dela foi muito forte.

Nydia Lícia. Foi sim. A primeira coisa em teatro que ela fez com Cacilda e, no cinema, também com Cacilda e Jardel, foi *Floradas na Serra*.

Lígia Cortez. *Floradas na Serra* é um filme diferenciado em termos de interpretação.

Maria Thereza Vargas. Inclusive ele é meio teatral mesmo, não é? É bem teatral.

Lígia Cortez. Jardel também era um grande ator...

Maria Thereza Vargas. Mas Jardel já não era TBC. Veio dos Comediantes. Muito Ziembinski, mas escapou um pouco do Ziembinski. Pelo menos em *Floradas na Serra*.

Olhares. Os Comediantes trabalhavam com trabalho de mesa? Ou só depois do Ziembinski?

Maria Thereza Vargas. Não. Parece que eles já faziam antes.

Olhares. Com o Miroel Silveira?

Maria Thereza Vargas. Não, Miroel entrou depois, mas naquele comecinho acho que já faziam..

Lígia Cortez. Turkov?

Maria Thereza Vargas. Turkov também andou por lá. Esse era muito moderno, não é, o Turkov?

Olhares. Turkov vinha de Stanislávski?

Maria Thereza Vargas. Vinha e esse parece que era mais moderno do que o Ziembinski, não é o que dizem?

Nydia Lícia. Não sei, não me lembro. Se o assisti alguma vez foi só em uma peça, mas não me lembro.

Lígia Cortez. Agora, tinha um jeito diferente de falar no TBC?

Olhares. Era italianado?

Lígia Cortez. Tinha um jeito que não era brasileiro, que era um pouco assim...

Maria Thereza Vargas. Era mais Cacilda. Cacilda tinha uma voz própria. Ela dizia ter ganho essa voz. Isso depois a prejudicou muito. Mas era uma criação. Ela veio um pouco da Dulcina, também. Era uma mistura.

Olhares. Mistura de Dulcina com Ziembinski. (risos)

Maria Thereza Vargas. É, acho que era. Ela mistura Ziembinski, Dulcina e Turkov, que ela gostou muito de trabalhar com Turkov.

Nydia Lícia. Mas com Dulcina ela não trabalhou.

Maria Thereza Vargas. Não, mas ouviu muito, não é? A Cacilda foi do Teatro do Estudante. Então o Raul Julian foi assistir e gostou. O teatro brasileiro era muito assim. Ele também convidou a Sonia Oiticica. A família da Sonia Oiticica disse “não”, absolutamente. Você não vai trabalhar com este homem que é um devasso. A Cacilda, que era uma mulher de vocação, disse: “eu vou”. A Dulcina também a convidou e ela assinou dois contratos ao mesmo tempo.

Nydia Lícia. Não, ela já tinha assinado contrato com a Dulcina quando Julian a convidou. Ela largou a Dulcina e foi pro Julian. E o Miroel teve que salvar a situação. Dulcina ainda falou que ela estava



Maria Thereza Vargas e Nydia Lícia.
Foto: João Caldas

largando sua vida no teatro.

Maria Thereza Vargas. Depois ela explicou para as irmãs numa carta, “com a Dulcina eu não ia fazer carreira”. Porque ela era a dona do espetáculo e o outro, de qualquer forma, era mais moderno, dava mais chance para ela e para aquela outra, a Laura Suarez. As duas alternavam. E tinha o Sadi Cabral também. Ele foi muito bom pra Cacilda, pois era o *regisseur*, que fazia essas coisas de ensaio. Mas tudo dentro daquela coisa da última fala, a deixa. Era na verdade mais um ensaiador. ☆



D

RAMATURGIA
LATINO-
AMERICANA

★ DANIEL VERONESE: UM TEATRO DA FALTA

André Carreira

Doutor em teatro, encenador e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/
CNPq

Resumo: O artigo apresenta as linhas centrais do trabalho dramático do autor argentino Daniel Veronese, contextualizando-o dentro das dinâmicas históricas das últimas décadas, na cena argentina do século XX. O texto relaciona ainda a obra do dramaturgo com sua prática de direção teatral.

Palavras-chave:
*dramaturgia
latino-americana,
teatro argentino,
teatro da desintegração.*



*Mulheres sonharam
cavalos. Direção:
Daniel Veronese.
Foto: arquivo
Daniel Veronese*

O dramaturgo argentino Daniel Veronese (1955) começou sua carreira artística trabalhando como mímico e ator. Posteriormente, se dedicou ao teatro de formas animadas com uma passagem pelo tradicional grupo de Títeres do Teatro Municipal General San Martín. Em 1989 fundou com Emilio García Wehbi e Ana Alvarado, um dos grupos renovadores da cena *porteña* do pós-ditadura, o *Periférico de Objetos*. Em 1991, Veronese iniciou sua trajetória como autor com o texto *Crónica de la caída de uno de los hombres de Ella*, a partir de então ele tem sido reconhecido como uma das vozes mais importantes do teatro contemporâneo argentino tanto como autor como quanto diretor.

A obra dramática de Veronese pertence a uma



linha de tradição que nos remete aos momentos iniciais do absurdismo dos anos 60, movimento que representou uma ruptura com os modelos realistas que dominaram a cena de Buenos Aires desde meados da primeira metade do século XX, e continuaram sendo centrais ao longo dos anos 60 e 70. Suas peças representam um elemento fundamental do movimento de superação das escolas tradicionais do realismo social e do grotesco *criollo*, movimentos que se caracterizaram no teatro argentino como modelos de um teatro nacional e de resistência.

O processo de crise instalado com o final do regime militar no início dos anos 80, inaugurou o ressurgir de experimentações de linguagem no teatro argentino, e abriu um espaço que foi preenchido por uma ampla gama de autores entre os quais se pode citar, além de Veronese, a Rafael Spregelburd, Federico León, Javier Daulte, Alejandro Tatanian, Luis Cano, Patricia Zangaro, entre muitos outros. Neste grupo, Veronese foi um autor de referência. E constituiu para essa geração, senão um modelo, um elemento dinamizador que abriu espaços para uma nova dramaturgia que fundamentalmente herdou do autor e ator Eduardo Pavlovsky, segundo Ana Laura Lusnich, uma linha de escritura assentada na dissolução da estrutura tradicional da peça dramática, e na ascensão de formas próprias da literatura próximas ao conto e ao romance (2001).

O teatro de Veronese pode ser enquadrado naquilo que o pesquisador Osvaldo Pelletieri chama de “Teatro de resistência” que emergiu já no período da democracia e se apresentava como uma tendência antagônica à cultura oficial cujo movimento irradiador tendeu a absorver e discutir a modernidade marginal latino-americana (2000). Dentro deste campo teatral Veronese se destaca como um exemplo do Teatro da desintegração, que representa um momento da cena *porteña* que realiza uma leitura de um tempo que se dilata para além do processo de redemocratização. Período no qual as ilusões no projeto democrático tradicional entraram em crise pelo fracasso das políticas dos governos eleitos depois de 1983, e pelo constante emergir de histórias de terror dos tempos da ditadura.

A experiência de extrema violência da ditadura argentina, chamada de Processo de Reconstrução Nacional (1976-1983), deixou um rastro de 30 mil detidos e desaparecidos. O ciclo dos desaparecimentos, dos seqüestros e roubos de crianças pelos militares, os campos de concentração, o extermínio conformam com a frustração das promessas não cumpridas, uma plataforma que parece indicar nos anos 90/2000 a dissolução da idéia de nação e o fim das esperanças e eclosão de uma crise profunda no campo da política, da economia e da cultura. A desintegração da linguagem da cena proposta pelos personagens de Veronese parece coadunar-se com a falta de alternativas para a sociedade e com a existência, quase onipresente, de um passado de terror que insiste em se fazer presente. Seus personagens experimentam uma falta que produz a melancolia da qual, segundo o autor, se faz o teatro. Uma falta que não se preenche por nenhuma via, e que de alguma maneira reafirma a desintegração dos modelos, das formas de organização, as formas das relações e das falas artísticas.

Neste contexto, Veronese, assim como o pintor alemão Georg Baselitz, parece necessitar de um tema, de algo palpável; uma imagem real à qual se remeter no processo de criação de uma nova lógica para a cena. Sua abstração tem um elemento sempre palpável. Algo que nos faça pressentir a o que já não está. Mas, Veronese não constrói seus personagens a partir de uma estrutura canônica que será posteriormente invertida. Seu caminho de escritura cênica parte de uma imagem invertida sustentada por uma lógica que não é evidente, e que apenas explicitará seus mecanismos no processo concreto da encenação.

Dentro destes procedimentos a ironia é um elemento que corta os textos de Veronese, cujos acontecimentos muitas vezes parecem sugerir um plano trágico, mas se articulam de forma a estabelecer um olhar crítico e racional sobre o mundo dos fantasmas. Há sempre um lugar de onde observar o que acontece e ver como se desdobram os fatos. É esse olhar que permite a Veronese criar espaços de respiração dentro de um universo de fortes tensões e emoções. Por isso é possível dizer que sua escritura produz uma dramaturgia que é exigente para o trabalho do ator, e por essa razão constitui

um material rico para um exercício de interpretação que se dá nas fronteiras do ato de representar.

Seu trabalho como diretor se baseia no produto criativo do ator como elemento chave para fazer emergir as incompletudes das diferentes experiências. Neste ambiente o ator deve mover-se com liberdade interferindo de forma decisiva nos caminhos do texto, e até mesmo de sua re-escritura. As peças *O líquido tátil* e *Open House* são só dois exemplos de textos que nasceram a partir do trabalho conjunto com os atores e atrizes. Talvez isso explique a decisão de Veronese de abandonar toda escritura que não implique diretamente em um projeto de encenação que se articule com seu ofício de diretor, de tal modo que atualmente, o dramaturgo só escreve para suas montagens. Como ele mesmo afirma, sua “escritura passou de uma coisa meio obsessiva para algo mais delicado”. É agora “uma espécie de prótese para sua tarefa enquanto diretor” e funciona sustentando sua busca de uma cena que sensibilize e explicita nossas faltas.

A poética de Veronese, uma das principais do teatro pós-ditadura, apresenta uma tensão criativa que repercute os ecos da experiência fantasmagórica do sentimento de sinistro gerado pelo genocídio, sem buscar uma referência direta na experiência política e nas narrativas que explicitam a revisão da história. Esses ecos ocorrem no interior das tramas dos textos e constituem ruídos na ordem da percepção de um mundo que parece sempre carente dos sentidos mais simples, mas remetem o público a seus próprios fantasmas. O lugar da cena reitera de forma permanente seu divórcio com as lógicas do mundo aparente e explicita como seu campo de diálogo com esse mundo se dá através da visita ao universo dos pesadelos.

Sua dramaturgia não pode ser associada à ideia de uma obra definida por um estilo único, pois explora diferentes formas do texto visitando zonas de linguagem muito diversas. Isso não o conduziu, no entanto, a uma heterogeneidade autoral, mas sim a uma flexibilidade que se vincula principalmente com o febril exercício criativo do Veronese diretor.

Muitas das peças de Veronese experimentam uma zona que põe em crise a própria noção de representação de tal forma que se pode identificar traços de um teatro quase performativo onde

o jogo entre representação e apresentação, e entre ator e personagem constitui elemento chave da cena. Temos então, uma escritura de um autor-diretor, que põe em xeque a fala teatral e faz desse exercício um dos elementos fundamentais de sua poética. Para ele, um dos fantasmas centrais é a própria idéia de representação. Se os títeres representaram um evidente elemento sinistro e assustador – que norteou o teatro do Periférico – nas peças do autor o ato da representação e a condição do duplo, experimentada pelos atores, estabelece um terreno de estranhamento que será campo para a experiência junto ao público. Fazer visíveis as regras do teatral, e tomar a teatralidade como tema, ainda quando o eixo temático das peças não explicita esse objetivo, é uma das características desse teatro que insiste em pensar o evento teatral como experiência compartilhada ao redor das faltas.

A peça agora publicada em português, *Mulheres sonharam cavalos* (2001), tem como tema os distintos tipos de violência manifestos em um núcleo familiar. Como em *Cámara Gessel*¹, Veronese põe uma lupa sobre os vínculos familiares e os observa a partir tanto da violência latente como daquelas formas de violência que explodem nas famílias em

determinadas situações. As tensões familiares são levadas ao extremo, também pela condição física proposta: um edifício habitado, mas inconcluso, um espaço pequeno que limita o movimento dos sujeitos. Ali está esse núcleo familiar: três irmãos e suas esposas que se encontram tensionados em meio à promessa de uma jantar familiar. Percebe-se que a cada um deles falta algo. Todos parecem explicitar a percepção de uma falta e reagem buscando estratégias de relacionamento que possam suprir suas respectivas carências. Assim, todos caminham para o inevitável embate.

Mulheres foi escrita, como afirma o autor, pensando nos períodos mais duros da ditadura quando desapareceu tanta gente, mas não se deve ler o texto a partir desse momento histórico porque a situação pode ser transpassada a outros contextos. Isso permite que o público possa reconhecer em aspectos desta família os que lhe são comuns, que pertencem ao nosso cotidiano e por isso mesmo são como visitas aos fantasmas.

Mulheres sonharam cavalos é um título que nos deixa uma sensação de algo incompleto. Há ali um elemento inacabado. Algo a ser construído ou impossível de ser terminado. ☆

Nota

¹ Apresentada no Brasil com o título *Álbum sistemático da infância* pelo grupo Experiência Subterrânea com tradução e direção de André Carreira.

Referências bibliográficas

CARREIRA, A. *Daniel Veronese: desintegração e sabotagem*. In: *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 19, jan./jun. 2004.

LUSNICH, A. L. *El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983)*. In: PELLETIERI, O. (org.) *Historia del Teatro Argentino*. vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001.

PELLETIERI, O. *¿A qué llamamos teatro emergente de los ochenta y los noventa? Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Vol.V. Buenos Aires: Galerna, 2001.

VERONESE, D. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ediciones, 2000.

_____. *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: SECBE UBA, 1997.



★ MULHERES SONHARAM CAVALOS¹

Daniel Veronese

Tradução: André Carreira

Personagens

Rainer, esposo de Ulrika, irmão de Ivan e de Roger.

Ulrika, perto dos trinta anos.

Ivan, esposo de Lucera, o mais velho dos três irmãos, perto dos cinquenta e cinco anos.

Lucera, vinte anos.

Roger, o mais novo dos irmãos, perto de trinta anos, atlético.

Bettina, esposa de Roger, perto dos cinquenta anos.

Casa de Roger e Bettina. Casa muito pequena e mal cuidada. Perto da saída para o exterior Lucera leva a mão à boca contendo o vômito.

Lucera Talvez isso seja o princípio do fim. O roteiro de cinema que Ulrika descreveu, me comoveu como se fosse eu quem estivesse lançada sobre o vazio. Eu também sinto necessidade de me expressar. Mas apenas vomito. Eram 8h15 da noite. Íamos dar uma volta pelo edifício a pedido de Roger quando Rainer nos deteve.

Rainer Sim, está escrevendo um roteiro.

Ulrika *(pegando um cigarro)* Rainer, por favor.

Rainer Conte meu amor, se é...

Ulrika *(interrompendo-o)* Houve um crime em um quarto, mas o crime não será visto. Aconteceu uns minutos antes, nesse quarto. *(acende o cigarro)* Se vê, sim, a uma mulher jovem olhando para fora. Lá fora há um desfile de policiais equestres sobre seus cavalos. O dia está ensolarado. Ela, encantada com as gotas de suor dos cavalos, o couro quente das selas, tudo isso que vê da janela. Vê os dentes dos jovens cavaleiros e dos cavalos apertados ao sol.

Rainer Quantos cavalos eram?

Ulrika *(longa pausa. Ela o olha duramente)* Trinta. De repente os cavaleiros olham para a janela e notam a mulher debruçada. Os

olhares se encontram. Tudo se detém. Nada mais do que dois segundos, três, que em...

Rainer *(adiantando-se)* Sim, sim, que no cinema é muito.

Ulrika *(longa pausa. Ela olha Rainer com raiva)* A mulher começa a transpirar. Mas os cavaleiros sorriem para ela e a saúdam com seus bonés e seguem em frente sem imaginar o que aconteceu naquele quarto. Ela então relaxa. *(pausa)* As camisas dos homens também estão suadas. Nas axilas. Tudo debaixo do braço marcando a zona, o que se chama normalmente...

Rainer A aureola. *(a todos)* Bom...

Ulrika O fato é que estes cavaleiros profundamente marcados pela violência que dia a dia devem exercer, se transformam nesse momento para a mulher em pessoas confiáveis e simpáticas. A mulher sente desejos por eles. De cruzar com eles. *(acende outro cigarro. Pausa. Intencionalmente para Rainer)* Quando falo da mulher, entende Rainer, que estou me referindo a essa mulher do roteiro que está presenciando essa linda cena irreal dos cavaleiros, não?

Rainer Claro, meu amor, que se entende.

Ulrika *(pausa. Olha Bettina)* Irreal, digo Betty, pela posição estática dos cavaleiros, especial-

- mente se consideramos que os cavalos estão em marcha pela rua, pelo calçamento. Não?
- Rainer Como roteiro é magnífico, não? Pura imagem.
- Ulrika Claro. Isso... Porque há um detalhe que estou deixando de lado e acho importante: Os animais se sacodem bastante por causa do calçamento. Então penso que se poderia filmar de trás as enormes e sensuais ancas dos cavalos balançando. Pensei isso também. Não sei. Você gosta, Betty?
- Bettina Sim... sim...
- Ulrika Então não sei.
- Bettina *(pausa. Roger se prepara para sair da sala)* Bem... a comida já vai ficar pronta. Se não se apressam, Roger, vai ser melhor que deixemos...
- Roger Não. Já vamos. Lucera, você vem?
- Lucera olha Ivan. Logo sai com Roger. Pausa. Ulrika apaga seu cigarro e sai atrás deles. Longa pausa. Rainer brinca bobamente de socos com Ivan. Logo sai com arrependimento apressado. Pausa.*
- Ivan O que Lucera tem? Porque você não deixa ela em paz? Você viu como insistiu para que fosse dar uma volta?
- Bettina O que você está dizendo? Está contente com a nova casa. Roger queria mostrar a todos o edifício.
- Ivan E a que se deve a reunião?
- Bettina Ontem nos encontramos com Rainer e Ulrika no ginásio. Finalmente usaram as entradas que eram para vocês.
- Ivan Ontem não fomos porque Lucera ficou vomitando a tarde inteira.
- Bettina Ah, bom. Mas Roger não gostou nada de ter que entrar com eles. Em um momento, em plena luta, me disse que queria ir embora. Nos levantamos devagar sem fazer ruído, mas eles também se levantaram. Os quatro ao mesmo tempo, como amarrados por um barbante. Porque eu estava sentada aqui e Roger ao meu lado, depois estava Ulrika e, a seu lado, Rainer.
- Ivan Mas quem armou este encontro?
- Bettina Eles. Ali mesmo entre as cadeiras se falou de um encontro. Ulrika diz: é preciso convidar também Ivan e Lucera. Melhor que estejamos todos. Rainer quer dizer-lhes algo. Todos olhamos então a Rainer que olha para o chão e diz: Porque não nos reunirmos na casa de vocês, a nova, assim aproveitamos e conhecemos a casa? O pônei já deve estar grande, *(agrega casualmente)*
- Roger ficou pálido e se deslizou entre as cadeiras.*
- Ivan Rainer quer fechar a loja. A última compra de colchões foi um erro. Me parece que tudo se acaba. Por isso nos reúne.
- Bettina Eu não entendo muito bem dessas coisas, Ivan, mas você sabe que Rainer sempre intimidou Roger. Além disso, não quer estar sozinho com ele depois do assunto do pônei. Eu na realidade te digo, Ivan, já não tenho muita vontade de que venham nos visitar. Não gosto como Roger fica. Ulrika nunca me caiu bem. Você sabe muito bem porque digo isso, não?. Mas, isso é outra coisa e agora não quero...
- Ivan Mas... que me importa tudo isso que você está me contando, Bettina? O que significa esse relato dos quatro se levantando no ginásio ao mesmo tempo? Pense nisso e me responda: é real ou o que? É um pouco idiota, não?
- Onde está minha mulher agora? Sabe o que é real? Que ela está dando uma volta por um edifício quase abandonado... Por este tipo de coisas um casal pode-se destruir. Falo da minha relação. Isso é a única coisa que me importa.
- Bettina Não está abandonado...
- Ivan Mas veja estas caixas jogadas neste canto. Veja a desordem. Alguém pode viver aqui? E sobre este tema do maldito pônei sabe que eu sempre disse a Rainer e Roger, que a casa de vocês não era para ter um animal deste tipo. Disse ou não disse?
- Bettina Sim. Mas afinal eu queria ter...

- Ivan *(com violência contida)* Disse ou não? Responda. *(pausa)* Necessito tomar algo. O que você tem?
- Bettina Abro algo *(pausa)* Há algo mais Ivan, o que é?
- Ivan *(pausa)* Vi Lucera em pé na frente de uma vitrine de uma loja de armas, Bettina. Isso.
- Bettina Muita gente fica olhando estas vitrines para ver as armas, Ivan.
- Ivan Lucera sempre teve terror a armas, Bettina. Esteve aproximadamente vinte minutos olhando, talvez escolhendo. Depois foi embora.
- Bettina Pensei que vocês estavam planejando ter um filho.
- Ivan Sim. Na realidade estivemos falando da possibilidade. Conversamos com seriedade e com tranquilidade. Nada de corpos inflamados.
- Bettina E...?
- Ivan Creio que ela já está esperando um bebê. Não sei. Nem posso tocar no tema. Não há dúvidas de que nossa relação já está viciada. O que posso esperar da minha relação? Creio que nada. Não espero. Não espero nada.
- Bettina Você se parece tanto a Roger. Essas coisas que você faz com as mãos. Sabe o que percebe? A violência é o tema de nossos dias. Há violência entre os próprios irmãos. E também os casais. Lucera vê teu medo, Ivan, percebe? E te controla. Se você visse como você se comporta quando ela está.
- Ivan Que fácil isso parece, não? O que é a espera para você, Bettina? As pessoas sabem o que é a espera, realmente? A espera é um encantamento vertiginoso ao contrário. E você se preocupa se me comporto com naturalidade. É bastante que eu ainda esteja equilibrado. Qualquer um ficaria louco no meu lugar. Mas se Lucera me faltasse um só dia, eu me mataria. Um dia pensei em matar ela e depois me suicidar. Talvez seja suficiente que apenas um de nós morra. Talvez eu já esteja começando a enlouquecer
- Roger entra, seguido pacientemente por Ulrika. Passam pelo quarto e vão diretamente para a cozinha.*
- Bettina Você voltou, meu amor! Estava preocupada. Seu irmão foi te procurar. *(Roger volta da cozinha com uma garrafa. Sai pela porta da rua acompanhado de Ulrika. Pausa)* Se supõe que é um edifício tranquilo. Mas nunca se sabe. Nos disseram que não íamos ter problemas com as pessoas. Que estava tudo visível... *(pausa. Olha Ivan)*. Você pensa que às vezes ele quer me evitar, não? Mas você o imagina vivendo sem mim?
- Bem, ao menos te faço rir. Quando você ri parece um potrinho, não sei...
- Ivan Você tenta me distrair, mas internamente sei que isso vai dar num beco sem saída. Você pode chegar a entender? Tudo indica. É inevitável. Mas onde estará a saída para tudo isso?
- Rainer *(entra. Realiza o gesto da cena anterior, logo se joga no sofá visivelmente cansado)* Suficiente. Não sei onde se meteram. Nem me importa muito. Ivan, tua mulher está engordando. Ou me equivoco?
- Ivan Não sei. Pode ser que esteja um pouco mais inchada. Por quê?
- Rainer Nada, me pareceu. No entanto, Roger emagrece. Cada vez eu o vejo mais magro.
- Bettina Se cuida. Faz bem. É jovem. Estou apaixonada por um homem que vende saúde.
- Rainer *(brinca de socos com Ivan. Para Bettina)* Por favor, abra uma garrafa.
- Bettina Sim, mas não seria melhor que todos voltassem assim podemos comer de uma vez?
- Bettina vai para a cozinha.*
- Rainer Já sei, nem me fale. Te pareceu patético o roteiro de Ulrika. Sabe de onde tirou a ideia?
- Ivan Como vou saber? Não se entendia muito bem porque... Mas tudo bem. Está bem. Não está terminado, não é?
- Rainer Tem a personalidade de uma pessoa excedida. Não pode com seus próprios pro-

- blemas. Às vezes começa a falar sozinha e a escrever nas paredes.
- Ivan Fantasiosa.
- Rainer Não sei se faz de propósito para que eu ache que está ficando louca e me preocupe. Porque sabe que eu quero ela e fico louco. Por sorte já não trato de mudar as pessoas. É engraçado, agora estamos em uma época que quando abrimos a boca é para discutir. Acontece que não quer que eu siga com a loja. Diz que é muita responsabilidade para mim.
- Ivan Você vai fechar?
- Bettina (*entrando*) Não voltaram ainda? Para mim estão demorando muito. Que horas são?
- Rainer Oito e meia.
- Bettina Vai ver o que está acontecendo, Rainer, por favor, que me preocupa um pouco.
- Ivan (*suplicando*) Rainer.
- Bettina (*Rainer sai*) Não vá de elevador, use as escadas. Que loucura. Quando o conheci me lembro que foi em um lugar cheio de homens golpeando-se. Me olhou e minha vista se nublou. Havia mais mulheres que o paqueravam, percebi. Mas, eu com tesão, excitadíssima, disse em voz alta: docinho meu... era para mim. Que vergonha, mas rejuvenesci. Que loucura. Neste momento comecei a desejar e a querer ele.
- Ivan Você é vinte cinco anos mais velha, Bettina. (*Lucera volta do exterior*) Ah, Lu voltou?
- Bettina Você está com uma cara de cansada. (*Lucera olha fixamente Bettina*) E agora o que você tem?
- Ivan Você tem leite, Bettina? Por que não traz um copo de leite da cozinha, Lu?
- Lucera (*a Bettina*) Em casa outro dia te mostrei um livro de receitas.
- Bettina Ah sim.
- Lucera Você olhou e gostou. Percebi pela forma como o segurou. Em um momento fui ao banheiro vomitar. Mas quando saí não vi mais esse livro.
- Bettina Sim era um livro muito completo.
- Lucera Parece que não nos entendemos bem. O livro desapareceu de casa e eu havia dito que era para folhear lá em nossa casa. Não para você levar. Não foi assim?
- Bettina O que você quer...?
- Lucera Que você o pegou Bettina.
- Ivan Está bem, Lucera. Vai buscar o leite da cozinha.
- Lucera Ela o levou. Me roubou, Ivan (*Lucera vai com má vontade*)
- Bettina Por que sempre eu Ivan? Todo mundo contra mim.
- Entram Rainer, Roger e Ulrika.*
- Ulrika Gostaria que você me deixasse um pouco mais tranquila, Rainer. Quero ser uma dona de casa normal. Não vou ser nunca se continuo ao teu lado. Isso é tudo.
- Rainer Você brinca às vezes com essas coisas. Tudo bem, eu gosto. Tenho sede... O que comeremos?
- Bettina Na cozinha há vinho, rapazes.
- Roger Cuidado com o estofado. Lucera voltou?
- Bettina Está na cozinha. (*Rainer, Roger e Ulrika vão para a cozinha*). Ivan, escute-me, ela me emprestou o livro. Pedi quando estava dentro do banheiro.
- Ivan Segundo me disse esteve no banheiro com a porta fechada e vomitando. Não foi assim?
- Bettina Falei com ela do lado de fora. E me disse claramente que podia pagar. Te juro.
- Voltam, cada um com um copo.*
- Ivan Ela não podia dizer que pegasse se estava vomitando, Bettina. Você entende que não podia dizer nada naquele momento? Nisso tem razão.
- Rainer Vou tomar um pouco de vinho antes de comer. Não pode ser. Já tinha que acender um cigarro?
- Ulrika É o primeiro do dia. Quero desfrutar com tranquilidade, Rainer.
- Bettina Bem eu entendi isso, Ivan. Vejamos, todos se ponham cómodos, agora. Vocês podem sentar ali. A Rainer e a todos... peço a vocês que não apoiem as solas dos sapatos nas paredes. Precisamos pintar. O lugar está sem decorar, pois em um momento

- ou outro precisaremos pintar, já sabemos. De toda forma cuidado onde põem os pés.
- Rainer E a comida?
- Bettina Já vai ficar pronta. Vou buscar outra garrafa. Tem uma aberta na cozinha, Lucera?
- Roger Cuidado como o estofado, já falamos.
- Rainer Mas o que há para comer?
- Bettina Surpresa. Espere um pouco. *(Vai para a cozinha seguida por Ivan)*
- Ivan Está tratando de recuperar coisas que perdeu. Trate de compreender. Não está passando por um bom momento.
- Bettina Todo mundo contra mim, Ivan, não suporto...
- Rainer *(a Ulrika)* Te perguntei e me perguntei porque você ria. Você os conhecia, Lucera?
- Lucera Não.
- Ulrika Como vai me fazer rir este espetáculo.
- Rainer Parecia um casal. Um pai e uma mãe, não?
- Ulrika Não sabemos se eram os pais de alguém, Rainer.
- Volta Bettina.*
- Bettina Como é isso que...? Não consigo compreender.
- Ulrika Basta. Não me interessa falar mais sobre o assunto.
- Rainer Era um casal que descia correndo as escadas...
- Ulrika Não quero adoecer por culpa de gente que nem conheço. Entende?
- Rainer O que eu queria, Ulrika, não é justificar o que eu disse, mas sim fazer você entender que a força da mãe, de A, mais a do pai, B, é igual ao dobro da força de uma pessoa só, ou seja, C. Além disso, se C é alguém como Lucera, tão miudinha, pobrezinha que não é nem a metade dos pais, A e B considerados, ambos, por separado...
- Ulrika Outra vez com isso? Sabemos se eram pais de alguém?
- Rainer Não, não sabemos, querida.
- Ulrika E então? Para mim o tema está esgotado. Dá para entender?
- Rainer *(fica de pé em um lugar da sala. Prepara-se para uma atividade física)* Ivan, Roger.
- Ulrika Rainer...
- Ivan Não, Rainer, agora não.
- A pedido de Rainer os três irmãos começam a realizar uma brincadeira brusca. Ulrika se levanta indignada. Escolhe uma garrafa da mesa e vai para a cozinha. Bettina a segue. A brincadeira dos irmãos fica mais violenta. Roger cai no chão. Se levanta e vai ao banheiro. Rainer leva Ivan para um canto.*
- Rainer Você viu? Sabe o que vi quando cheguei em casa? Vi Roger e vi o câncer. Calma. Se confirmou.
- Ivan Se confirmou o que...?
- Rainer O médico me disse. Como se estivesse falando do tempo. Pelos golpes que recebeu na cabeça. Assim são os médicos. Pode-se acreditar? Não sei. Mas me escute bem. Escute, Ivan. Não mais de quatro meses de vida, me disse. E já faz bastante tempo disso. Roger não sabe de nada. É mais terrível porque é o menor de nós três.
- Volta Roger. Ambos olham o irmão menor. De repente, Rainer ri*
- Ivan É brincadeira?
- Rainer abraça a Ivan rindo. Rodam pelo chão. Separam-se, esgotados pelo esforço. Demoram em se recuperar. Bettina volta da cozinha.*
- Bettina Que estranho aquilo da escada. Até agora nunca havia acontecido nada. Queridos... Vocês... não vão ficar brincando assim como... como o quê? Como duas crianças. Vamos comer daqui a pouco. Digo isso a todos. *(Roger faz quicar uma bolinha contra a parede)* Não, Roger não comece você também... Roger, já vamos comer.
- Rainer Não tem jeito. Falta ar. Vejo que tão pouco há ar condicionado aqui. Na outra casa isso era um problema grave, Roger, lembra. Por sorte aqui vocês têm mais lugar. Não me diga. Como para ter animais grandes.
- Roger Sim. *(pausa)* Não sei.

- Ulrika volta da cozinha com a garrafa sem abrir.*
- Bettina Nos sentimos cômodos aqui. A outra casa era muito pequena, Rainer, nisso você tem razão.
- Rainer Respire, agora, agora... bem, bem. Faz cavalinho. Você tem ar. Você está se bloqueando. Faz muito que você não faz um *check up*?
- Bettina Faz uns meses fiz um. Há muitas tomadas. Faltaria uma para o aparelho de TV
- Ulrika E o saca-rolhas?
- Bettina Na cozinha.
- Ulrika Roger... você buscaria pra mim?
- Bettina Esta casa está bem melhor que a outra. E não pagamos quase nada. Saímos ganhando. A condição é que a mantenhemos limpa. O edifício é de quatro andares. Três e um terraço. E um porão.
- Ulrika E está tudo habitado? *(dá a garrafa a Rainer)*
- Bettina Não. Mais ou menos. Não há muita gente nos andares. Mas tem.
- Rainer *(pega a garrafa. Se encaminha para a cozinha. Para na frente de Roger que ainda não recuperou totalmente a respiração)* Cavalinho, faz cavalinho. Faça, vamos. Não tem jeito. Algo te bloqueia.
- Roger Estou bem. Tenho que buscar os resultados. Já vou.
- Rainer Não deixe o tempo passar. *(desaparece pela cozinha)*
- Roger São oito e quinze. Alguém quer vir fazer uma caminhada pelo prédio? *(olha para Ulrika que sorri)* Você vem, Lucera?
- Ulrika *(pausa. Com raiva grita a Rainer)* Rainer, e o saca-rolhas?
- Rainer *(da cozinha)* Sim, já vai. Sabe que estive pensando no teu roteiro de cinema?
- Ulrika O quê, meu amor?
- Rainer Com essa última tomada desde trás das ancas dos cavalos rebolando sensualmente pelo calçamento se pode chegar a entender que os cavalos são culpados da excitação da mulher. Que o provocativo da situação está nesses cavalos suados e não nos policiais. E tem certa lógica.
- Ulrika Você acha?
- Rainer Sim. Está comprovado que as adolescentes sonham quando começam a se desenvolver sexualmente. Digo isso seriamente.
- Ulrika *(com violência contida)* Pode me trazer de uma vez por todas o saca-rolhas, por favor.
- Lucera O lugar no qual estávamos era uma re- adaptação de um velho depósito abandonado no último andar de um edifício. Dava a impressão de ter sido decorado depressa. Tudo quase destruído. O edifício em geral estava quase destruído. No meio da volta pelo prédio, quando descia pela escada, alguém me empurrou com força. Me machuquei. Podia ter me matado. Estava escuro. Rainer e Roger estavam próximos. Decidi seguir sozinha. Roger fez que ia me acompanhar mas gritei: vou sozinha, Roger, sozinha. Corri para me distanciar. Escutava de longe os gritos de Ulrika discutindo com Rainer. Corri tanto que me perdi. Por sorte encontrei um casal de anciões que me indicaram o caminho de volta. Subimos as escadas juntos. Eu fiquei no terceiro andar. Eles me viram entrar aqui, penosamente. Eram dez para as nove. Havíamos saído oito e quinze. Nem bem entrei, vi Bettina e recordei que ela tinha levado um livro de receitas da minha casa. Me deu vontade de estourar a cabeça dela com um tiro. Vou aprender a disparar. Escutaram. Vou botar vocês em fila como garrafas e vou atirar de longe. Vou poder arrebentar um por um. Justo entre os olhos. Você também, Ivan *(pausa)* Você não se pergunta porque cheguei sozinha?
- Ivan Mas o que te aconteceu?
- Ulrika Nada. Já passou.
- Ivan Você está bem?
- Lucera Sim.
- Ulrika Tomou outro caminho, nada mais. Não aconteceu nada de mal.
- Roger Uma pessoa a empurrou na escada?
- Ivan Como? Ela foi empurrada?
- Roger Não exagere. Não foi nada grave.

- Ulrika Bem, empurraram ela. Não havia suficiente luz. Não viram ela.
- Ivan *(para Lucera)* Mas... E você? Como me esconde isso...?
- Ulrika E stá bem. Já está bem, Ivan. Na realidade ela tinha pedido que não contássemos. O casal passou e a empurraram.
- Ivan Estamos todos loucos.
- Ulrika Não foi para tanto. Não perceberam.
- Roger Nós vimos que eles vinham e ficamos encostados na parede. Ela não viu eles. Estava escuro.
- Rainer vem da cozinha tentando tirar a rolha.*
- Ulrika Já está pronto, Rainer?
- Rainer A rolha quebrou.
- Bettina Deixa eu ver esse saca-rolhas... Não. Há outro saca-rolhas no armário de debaixo. Experimente com o outro que é melhor.
- Rainer Vi uma travessa de arroz. O molho do arroz será tailandês?
- Bettina Não, por quê?
- Rainer Gosto desse molho. *(em duo com Ulrika)* Ninguém come comida tailandesa, digo, como hábito.
- Bettina Vou te explicar. Lucera me emprestou faz uns dias um livro de receitas, Rainer e...
- Lucera Diga como foi realmente a coisa, Bettina, porque se não sinto que a boba sou eu.
- Ivan Você o pegou, Bettina. Não diga que ela emprestou.
- Bettina Ah, não, claro... Não, está bem, você tem razão. Peguei porque me confundi. Foi um erro meu, obviamente. Mas, não são realmente maravilhosos esses livros de cozinha? Descobri que na realidade, um livro de cozinha não é outra coisa que um livro de projetos realizáveis. Por enquanto sei fazer arroz a *la turca*.
- Rainer *(em duo com Ulrika)* O molho será então molho turco?
- Bettina Sim.
- Rainer Ah... *(Rainer volta para a cozinha para buscar o saca-rolhas)*
- Lucera *(a Ivan)* Já sei o que você vai me dizer.
- Ivan Não ia dizer nada que você soubesse. *(pausa)* Você não é capaz de me contar que alguém te empurrou na escada. Ou não, você não tem confiança, ou pensa que não me importa se você se machuca...
- Roger *(revisando o ombro de Lucera)* Você tem uma marca. Você bateu no degrau. Quer que te passe algo aí?
- Ivan O que você está fazendo? Não tem nada.
- Rainer *(volta)* Não encontro o saca-rolha.
- Ulrika Roger, por favor, poderia buscar um saca-rolhas que funcione?
- Bettina *(pegando a mão de Roger)* Roger, espera um pouquinho. Não é que eu queira me justificar, mas vou dizer a todos porque preparei esse prato. Roger me pediu uma noite arroz a *la turca*. Me olhou nos olhos e disse que tenha cuidado, que não se pode por para cozinhar o arroz, a cebola e os aspargos separados. *(Roger se vira para Bettina e vai para a cozinha seguido por Ulrika)* Para que tenha esse sabor especial deve-se ferver tudo junto. *(Rainer vai atrás de Ulrika)* E compreendi então que isso somos nós dois. Tudo isso, o arroz, a cebola, o aspargo. Ainda que tenhamos distinto sabor nos complementamos. *(Rainer volta da cozinha e traz a Ulrika pelo braço)* E nisso consiste nosso amor, nas pequenas alegrias cotidianas. *(começa a choramingar)* E podem pensar que sou uma boba se querem.
- Rainer *(em duo com Ulrika)* Não, Bettina, por favor...
- Bettina Por isso peguei o livro, Lucera, perdão... alguém me ajudaria com os copos? *(vai para a cozinha, choraminga. Longa pausa)*
- Ivan *(para si mesmo)* O que acontece? O que acontece?
- Rainer Bettina não pode deixar de ter teus mesmos gostos, Roger. O que aconteceria se um dia vocês gostassem do mesmo homem, Ulrika?
- Ulrika Não sei. Nós mulheres em geral suportamos mais solidão do que os homens imaginam.
- Bettina *(voltando da cozinha)* Não diga isso.
- Ulrika O que? As pessoas não estão sozinhas? A cidade está cheia de gente solitária olhan-

- do o chão, esforçando-se para não roçar os sapatos dos vizinhos. Por isso prefiro o excesso. Para sentir...
- Rainer *(interrompendo-a)* Um pouco de companhia dentro do corpo.
- Bettina Bem, eu percebi que cozinhar é ter um projeto realizável e pelo menos poder compartilhar algo com alguém.
- Ulrika *(a todos)* Veja se me entende... Antes que me perguntem, quero explicar que com isto se deve entender que obviamente me sinto só... Me entende, Rainer?
- Rainer Sim, perfeitamente. *(a Bettina)* Você diz que comer é compartilhar, mas o que mais se come nas grandes cidades, Bettina?
- Bettina Não sei. Apenas sei uma receita. Não sou uma pessoa muito preparada nisso. *(pausa. Choraminga)* É a primeira vez que cozinhou.
- Roger Cala a boca, Bettina, por favor.
- Rainer Mas o que comemos em geral? Comemos hidratos de carbono. *(Ulrika em duo com ele)* Comemos como ratos.
- Ulrika Nós somos os ratos então. Todos. Ratos. Você será sempre um rato. Faça o que faça. Essa é tua marca. E a de todos nós. Você tinha razão. Tinha que ter ficado em casa. *(pausa)*
- Roger Vou fechar um pouco a janela antes de começar a tossir. Alguém necessita ar? *(Sai)*
- Ulrika Eu, Roger.
- Rainer Bettina, Roger está muito magro. Poderia estar incubando algo.
- Bettina Bem, basta com isso. Roger está divino. Não sei vocês, mas eu necessito tomar algo. Roger, me ajude com a mesa. O que aconteceu com a rolha?
- Rainer Ah, quebrou. Tenho que empurrar ela para dentro.
- Bettina Por que não vieram ontem, Lucera? Estivemos esperando vocês um bom tempo na porta do ginásio.
- Ivan Lucera esteve vomitando quase a tarde toda. O que está acontecendo? Já te expliquei.
- Rainer Algo está queimando aqui.
- Ulrika *(olhando a Rainer)* Com certeza somos nós dois. *(os dois explodem em uma grande gargalhada)* É uma piada que fazemos sempre.
- Rainer E muito apropriada. Você não tem limites. É incrível.
- Ulrika Se uma manhã finalmente me encontrasse só... a primeira coisa que faria seria acender um cigarro.
- Rainer E logicamente tomar vinho.
- Roger volta*
- Ulrika A propósito... O banheiro, Roger?
- Rainer Roger você, que está mais perto, podia apagar bem esse cigarro. Detesto esse cheiro. Está tudo fechado aqui. Roger, você pode abrir de novo a janela, por favor?
- Roger Ali.
- Ulrika Não há outra coisa melhor?
- Roger Vá ao apartamento ao lado que está vazio.
- Ulrika Posso usar?
- Roger Sim. Empurre forte a porta.
- Ulrika *(fica parada na porta. Intencionalmente sensual. Para Roger)* Mas, não sei onde é.
- Bettina É ali, querida.
- Ulrika sai.*
- Roger É um apartamento menor, mas o banheiro está terminado. *(pausa)* Lucera, você quer conhecer o banheiro?
- Lucera *(pausa. Lucera olha para Bettina, logo olha Ivan)* Posso? Se você não quiser eu não vou. *(pausa. Saem Roger e Lucera. Pausa. Ivan de repente sai atrás deles. Pausa)*
- Bettina As pessoas do edifício são amáveis. Os vizinhos corretos. É preciso que todos se ponham de acordo para pintar também a zona das escadas. A pintura está descascando.
- Rainer Bem, é assim. Acredite se puder. E agora está como louca com esse roteiro de cinema. Contou, não contou? Sim.
- Bettina Já não tira mais fotos? *(pausa)* Antes se dedicava a isso, não? Se não me lembro mal... o que era...?
- Rainer Além de tudo isso que faz quer escrever um roteiro. E o engraçado é que faz isso porque alguém disse, ah, alguém disse

- que tinha facilidade para descrever imagens. Mas não tem. Se nota, ou eu que a conheço bem noto, a facilidade com os diálogos. Ainda... *(pausa)* Já vai, certamente... aquilo que chamamos de ofício... *(pausa. Ivan volta)*
- Ivan Claro.
- Rainer De qualquer forma escreveu coisas interessantes. Escreveu esse roteiro sobre a mulher e os policiais. Está bem por ser o primeiro que escreve. Creio que no final vai entrar a cena de um cavalo fazendo não sei que besteiras. Uma verdadeira loucura.
- Bettina Escreve muito?
- Rainer Não. Ainda não. Tampouco guarda tudo. Escreve e joga fora muita coisa. Assim é o ciclo: escreve durante horas, me procura e, se vê que estou lendo o jornal ou olhando pela janela, isto é, se estou distraído por algo pessoal, me chama. E então com gosto vou, e ela lê o que escreveu. Depois quase sempre joga tudo no lixo. E se eu digo, enquanto ela está lendo, que gosto muito imediatamente rasga tudo e joga fora. Não espera terminar. Gosta de destruir e jogar foras as coisas que eu gosto. Todo tipo de coisas. Livros, roupa, coisas velhas. Adora jogar as coisas velhas no lixo. E eu certamente, amigos meus, em qualquer momento vou começar a ser uma coisa velha para ela. Ela gosta de me destruir e me ver sofrer. E gosta muito mais se estou diante da minha família. Dos meus irmãos. Me dá muita vergonha tudo isso. Muita vergonha. Assim estamos hoje. *(Lucera volta seguida por Roger)* Perdão, perdão, mas são coisas que não posso calar. Tinha necessidade de reunir todos e falar. Estou arruinado. Como homem, estou arruinado.
- Bettina Nós a conhecemos, Rainer.
- Rainer Quem é que você conhece? Ninguém a conhece realmente. *(Bettina chora. Ulrika volta do banheiro)*
- Ulrika Perdão. Perdão. Já sei. Demorei muito.
- Rainer Podemos saber onde você esteve todo esse tempo?
- Ulrika No banheiro. É que me aconteceu algo muito engraçado. Aparentemente sem nenhum motivo assinalei um ponto no ar e disse em voz alta, como uma louca... por aqui, por este lugar passará uma mosca em, exatamente, nove segundos. Se eu a pego o mundo começara a girar em sentido oposto. Fechei os olhos, contei até nove e lancei minha mão ao ar. E peguei uma mosca.
- Não é assombroso? Para onde gira a terra? Ivan?
- Ivan Não sei.
- Ulrika Para lá. *(assinala para um lado)*
- Ivan Creio que sim.
- Ulrika Ninguém sabe bem dessas coisas. Rainer?
- Rainer Te disse que esse tipo de conversa é para quem tem tempo para perder.
- Ulrika Mas por que não tentar pensar que existe outra alternativa na vida ou que há algo que estamos fazendo na contramão?
- Rainer Me ama de forma furiosa, e a mulher que ama nestas condições tão bestiais está marcada, ainda que não queira, por aspectos sumamente tragicômicos. Por isso pensa essas coisas. Um sentimento de agradecimento à vida faz ela alegre e enlouquece ela.
- Ulrika Não diga besteiras. Não estou louca. Oxalá estivesse. Oxalá sentisse que o mundo começa a girar no sentido inverso. Se me deixassem escolher novamente, te olharia fixamente como aquela primeira tarde na que te conheci, Rainer, ou simplesmente te evitaria?
- Não é maravilhoso esse pensamento?
- Não sei que consequências tem.
- Amor... Tenho sede.
- Bettina Eu creio, no meu humilde entender, que perceberíamos na hora se a terra decidisse girar em outro sentido.
- Ulrika Sim? Como? Se aqui ninguém parece saber exatamente para que lado está girando a terra agora.
- Você, Roger, poderia dizer neste momen-

- to exatamente para que lado está girando? Você pode sentir no teu corpo? (*tenta abraçá-lo. Roger escapa. Pausa*) Os teus irmãos sabem, Rainer?
Se você reuniu eles, diga de uma vez. Quanto antes melhor.
- Rainer Sim, claro, eu ia contar, não é que eu ia...
- Ulrika Rainer fechou a loja. O negócio familiar. Bem, ao menos a pequena vida que nos rodeia se altera um pouco. Acabam os problemas pelo menos para mim.
- Rainer Sim. (*pausa*)
Obviamente partimos todos da compreensão de que este é um tema muito delicado, não? Houve um investimento grande em colchões, Roger, que bem... finalmente não deu o resultado esperado. (*pausa. Gesto*)
E não sei o que dizer mais.
- Ulrika Por isso move as mãos assim.
- Rainer Se vocês querem posso dizer que sou um fracassado. Logicamente também poderia dizer que quero me matar. E não seria absurdo. Se digo que...
- Ulrika Se A é B...
- Rainer Sim, A é B...
- Ulrika Como C é...
- Rainer A é B... como C é... Bem, todos vão me compreender, Como quando nosso pai nos reunia para nos explicar a vida. Sentir que o mundo estava arrumado com as coisas postas nos devidos lugares. Assim senti sempre. Até hoje. (*pausa*) Mas se digo que sou um fracassado e que, por exemplo, realmente tenho a necessidade de me jogar de cabeça de um edifício. Mas de verdade me atirar...
- Ulrika (*em uníssono com Rainer*), mas de verdade se atirar...
- Rainer Não vai faltar quem me diga: não faça isso, o dinheiro vai e vem, sempre há esperanças, viva tua vida, aproveite (*em duo com Ulrika*) você que é jovem. (*a Ulrika*) Porque não me considero velho. (*pausa*) E não me olhe assim Ulrika...
- Ulrika Como sabe que estou te olhando?
- Rainer Não me olhe assim, te digo só isso.
- Roger A loja...
- Ulrika Não há mais loja, Roger. Ele fechou. Não sobrou nada.
- Rainer Tudo foi vendido. E foi para pagar dívidas. Estávamos atolados em dívidas. Se papai estivesse vivo... Tudo isso o machucaria muito.
Também poderia dizer que gostaria de me radicar em outro lugar para começar de novo. Mas não sei se vamos ter forças.
- Ulrika Eu adoraria conhecer outros países. Nunca saí.
- Rainer Tenho o apoio de Ulrika, isso sim. E há algumas possibilidades, algumas bastante concretas, mas não...
- Ulrika Pensamos, eu e Rainer, que se tomarmos um pouco de distância de tudo, vai ser melhor.
- Bettina Vão embora do país?
- Rainer Não, o que você está dizendo? (*sobrepondo-se a ambas*) Para Tandil (*Rainer*) A Usuahia (*Ulrika*)²
Um lugar com menos competição para começar de novo. Mas se fosse por mim... (*em uníssono com Ulrika*) Tudo terminado. Tudo.
- Bettina Não sabíamos nada.
- Ulrika O quê?
- Rainer Sou desprezível por tudo isso?
- Ulrika Ninguém disse isso, Rainer. Fique mais calmo.
- Rainer Que se atrevam a falar o que quiserem, meus irmãos. Me batam, eu mereço. Meus próprios irmãos. Quero vê-los. Quero ver qual dos dois se atreve. Caíns. Você quer me bater, Ivan? E você, Roger?
Não falta muito para que pessoas que se gostam e se respeitam comecem a se bater em plena rua sem a menor justificativa. E isso é a vida? Essa é a vida que quero para meus filhos?
- Ulrika Não há filhos, Rainer. Você nunca quis ter filhos. Pelo menos comigo.
E isso não é uma queixa, por favor.
- Roger A loja...
- Bettina Querido, creio que agora seria melhor que comamos...
- Roger Cale a boca.
- Rainer Não quero fazer reclamações agora. Está

- bem, eu aceitei ser responsável quando papai morreu, mas nós nunca tivemos ajuda.
Além disso, não é a vida que quero para Ulrika.
- Ulrika** Ah, não, por favor, não me meta em suas decisões. E não comece com sentimentalismos.
- Rainer** Esta senhora, assim como vocês estão vendo, diz que quer terminar os seus dias correndo nua por uma praia deserta e isso me enlouquece.
Louco. *(Rainer vai para a cozinha)*
- Ulrika** *(gritando)* Ao menos posso admitir que eu gostaria de fazer algo concreto. *(olha todos. Ri. Logo começa a chorar)*
- Roger** *(para Bettina)* Não chore mais, Bettina.
- Bettina** Não, já passou, já passou. Pensava como Ulrika. Por que não se pode fazer essas coisas que a gente quer quando ainda está em tempo, não? *(pausa)*
Percebe? Você sabe como eu gosto dos animais. Eu às vezes digo porque sofrer tanto. Sempre me privando de...
- Roger ameaça dar um tapa em Bettina. Longa pausa.*
- Lucera** Até aqui, observo como uma estranha esta cena familiar.
Sou Lucera. Decididamente não pertencço a esta família. Dizem que Ivan me encontrou em um camping de Córdoba³. Eu era muito pequena. Ele com o pai e seus irmãos estavam veraneando ali. Me disseram que a metros de onde me encontraram acharam, num barranco, os restos destroçados de uma charrete, o corpo do cavalo e dois corpos humanos que, segundo parece, correspondiam aos meus pais. A cena dava a entender que o cavalo tinha se lançado pelo barranco enlouquecido, e meus pais, por sorte para mim, puderam me empurrar para fora da carroça antes da queda. Também me disseram que faz umas três décadas atrás, na serra da cordobesa proliferou um vírus que atacava os cavalos de carga e que sem motivo os fazia pular pelos precipícios.
Tenho medo. De noite costumo dar voltas na cama, espantada como se alguém estivesse atrás de mim a ponto de me atacar. *(Roger toca-lhe o ombro. Ela tira suas mãos com dureza)*
- Roger** Nada. Estava vendo que você ainda tem a marca da queda.
- Rainer** *(voltando da cozinha)* Tenho muita vontade de ver o pônei, Roger. Você guarda ele no porão?
- Roger** Se o pônei está no porão? Você quer saber?
(para Bettina) Não vá chorar.
- Rainer** Eu sou de dar presentes sempre, mas quando dou um presente, dou cavalos. Você sabe, Roger.
Me deu muito prazer presentear você. Sei como você toma carinho pelos bichos.
O que está acontecendo?
- Rainer** *(pausa)* Eu não sou de dar presentes sempre, mas quando dou um presente dou cavalos. Vocês sabem.
- Ivan** Não quero falar desse tema difícil. Isso é tudo.
- Rainer** Peguem ele para desfrutar. Como eu disse? Você se lembra, Roger? Como te disse, heim? Para desfrutar dele. Eu trouxe ele em uma cesta. Era branquinho com algumas manchas pretas no lombo. O pelo da crina marronzinho e bem penteado *(Bettina chora)*
Você quer me dizer algo, Bettina?
- Bettina** Aconteceu poucos dias depois que você o trouxe para casa, uma noite em que você havia discutido com seu irmão por algo sobre a loja. Bom, mais ou menos às três ou quatro da madrugada acordo e vejo Roger que havia levantado. Vou para a cozinha e o encontro olhando o pônei nos olhos. O pônei estava com a correia de passeio.
(a Roger) Querido, pensei que...
- Rainer** O que você pensou?
- Bettina** Tinha ficado contente porque pensei: ele ia levar o animal para dar uma voltinha. Não sei, para se relaxar e refletir sobre a

- inutilidade das discussões na família. Nós costumávamos passear e conversar, e levávamos o pônei na coleira.
- Rainer, eu sempre insisti para que vocês não briguem. Se têm a sorte de ter irmãos... Sempre digo a Roger.
- (*chorando*) Te quero, Roger. Não me importa o que tenha te ocorrido. Vou te querer sempre. Entende?
- Rainer O que aconteceu com o pônei, Roger?
- Roger Peguei o animal e sai para caminhar. Nem uma alma na rua. Passei por uma construção que havia a uns quantos quarteirões. Não sei por que senti vontade de entrar. Fiquei um momento na calçada, depois entrei. Não havia vigilante. Ninguém me viu. (*pausa*)
- Ulrika E?
- Roger E encontrei um buraco enorme que estavam enchendo de cimento. Nos aproximamos, eu e o pônei. Os dois. Assim... ficamos um tempo... Depois suspirou... levantou o focinho... (*pausa*) e deu um salto. Para o meio do buraco.
- Ulrika Deus do céu... (*começa a rir progressivamente na medida que vai escutando*)
- Rainer Como...?
- Roger Me meti no buraco. Tentei tirar ele. Nada. Foi direto para o fundo.
- Bettina Nunca vou poder superar isso, Roger. Tinha tomado carinho.
- Roger Cala a boca. Você vai fazer eu arrebentar minha cabeça, Bettina. Você tem que entender que eu não empurrei ele
- Ivan Lucera, a gente tinha que ir embora...
- Rainer O que? Ivan nada te comove? Você escutou o que contamos? (*Roger segura a cabeça*) Agora você chora.
- Roger Se eu não fiz nada.
- Bettina Deixe-o, Rainer.
- Rainer Eu não era de dar presente sempre, Bettina.
- Bettina Tampouco havia tanto lugar na outra casa.
- Rainer Poderiam ter me devolvido se não tinham lugar. Eu teria encontrado outra casa. (*Rainer começa a rir junto a Ulrika*).
- Bettina Olhem.
- Roger O quê?
- Bettina Por que eu amo ele? Amo porque se incomoda quando tocamos o tema. Amo o homem que está ao meu lado porque pode amar, pode matar e pode se arrepender também. É isso que eu peço a um homem.
- Roger Eu não matei ele. Pulou sozinho. Não queria viver. Era um tormento na casa, eu reconheço, não era fácil a convivência, mas eu nunca seria capaz...
- Ulrika (*rindo*) E às vezes você pensa que o desumano é você, Rainer.
- Bettina Na realidade, Rainer, enquanto estive conosco, tratamos ele com carinho e...
- Rainer Você acha que não houve carinho no meu presente? (*de repente pára de rir e se lança violentamente sobre Roger*)
- Eu trouxe para você. Sabe por que? Sabe? Não sabe.
- Bettina Não, deixa ele Rainer.
- Rainer Não tem jeito, você não pode. Você não pensa sobre o que faz. O *box* te deixou marcas.
- Roger Olha a minha cara. Nenhuma marca.
- Rainer E essas tonturas que você tinha? Desapareceram?
- Bettina Que não se vê nada externo. A isso ele se refere.
- Rainer (*abraça Roger*) Mas dentro, bem dentro irmão, pergunto. O sangue coagula. As artérias se tampam. Isto acontece com a consciência.
- Roger O que acontece com a consciência? O que você está dizendo?
- Rainer Você já não responde pelos seus atos, Roger. Você empurrou esse animal para o buraco e se convenceu de que ele pulou sozinho. Não percebe o que você faz? Você está terminado. Somente eu percebo?
- Bettina (*separando-os bruscamente*) O que mais você quer Rainer? Basta. Não podemos estar em paz, Rainer? Já está feito. E está arrependido. Não vê? (*a Roger*) Você está bem?
- Ulrika (*pega uma garrafa. Muito tranquila e sedutora*) Rainer...
- Rainer O que você quer?

- Ulrika Querira um pouco de vinho, coração.
- Bettina Roger, creio que vocês deveriam tentar fazer as pazes.
- Roger Você... É melhor que não fale mais nada. Eu estou bem. Perco um pouco o controle às vezes, mas isso é tudo. Lembro tudo. *(dá um soco na mesa em frente de Rainer)*
- Ulrika Não abririam uma garrafa? Morro de sede.
- Bettina Tenha um pouco de piedade, Ulrika.
- Ivan Nós vamos embora, Lucera.
- Bettina Não vão embora. Se ainda não comemos.
- Ivan Voltamos em outro momento, Bettina.
- Ulrika Me estão fazendo ter desejos de propósito, Rainer. Quero ir embora, Rainer.
- Bettina Bom, se querem ir embora, podem ir, mas antes que vocês saiam de nossa casa, quero dizer a todos que depois de passar três horas fechada na cozinha cozinhando esse arroz de merda creio que mereço que pelo menos alguém...
- Ulrika O que tem esse arroz a *la turca*? Você é uma idiota, Bettina. Sabe o que você merece?
- Bettina se lança contra Ulrika. Roger a contém e empurra Ulrika violentamente contra a parede. Pausa.*
- Rainer Tem medo, não?
- Bettina Não, por favor... não comecem outra vez.
- Rainer Vou te dizer a verdade. Sabe por que na realidade te trouxe o pônei? Tê dei o pônei no dia em que teu médico me disse que tua cabeça ia explodir.
- Bettina Não diga isso, Rainer.
- Rainer Tantos socos te fizeram um coágulo. *(em uníssono com Ulrika)* O coágulo se transformou em um tumor. Por isso você não controla o que faz.
- Bettina Você é um imundo, Rainer. É teu irmão.
- Rainer Posso controlar minha violência. Sou consciente do que faço.
- Roger Você fala que controla a violência. Mas eu te vi, Rainer. Você empurrou esse casal pela escada. Você fez eles caírem. Podia ter machucado a Lucera se ela não tivesse se esquivado.
- Ulrika Vocês veem o que é esse mundo? Por isso não quero crianças. Para que trazer crianças a um mundo violento? Para depois matá-las de porrada, como animais? *(Rainer e Roger a ponto de começar a brigar)* Não. Vamos embora Rainer. Já sei como vai terminar isso. Vejo sangue nas paredes, no chão, em todos os lados. E esse ruído... será nosso táxi?
- Lucera *(Lucera tira o revólver da bolsa e dispara um tiro para o alto)* Olhei o relógio. Era oito e dez. *(pausa. Observa a bagunça que provocou)* O que estão olhando? Pareço gorda? E vocês? Vão embora do país? Vão embora? Nem todo mundo pode ir embora, senão eu também iria. O roteiro de cinema que Ulrika contou me trouxe uma recordação violenta da minha infância. Meus pais escapando, fugindo por uma escada. Lembrei a forma como eles se arrastaram, até que desesperados me deixaram em um degrau. Lembrei de tê-los visto indo escadas abaixo. Como uma queda. Isso lembrei.
- Ivan Lucera, espere. *(pausa)* Sei porque você está nervosa. Mas já te contei muitas vezes. Você sabe... Estávamos de férias. Escutamos gritos... um cavalo disparou, corremos... Rainer foi quem chegou primeiro.
- Lucera aponta para Rainer.*
- Rainer É engraçado. *(pausa)* Não entendo o que devo dizer sobre isso, Ivan.
- Ivan Lucera está um pouco sensível porque estamos pensando em ter um filho. Não é verdade Lu? Fale pra eles do bebê, Lu... por favor... o bebê, Lu...
- Rainer Bem, o que se pode dizer... Parabéns. *(pausa)* Ulrika...
- Ulrika Ah... Que lindo, as crianças.
- Rainer Se fosse por mim... mas imaginam a Ulrika com um bebê nos braços?
- Lucera O que vocês têm seus idiotas? Não têm medo? Não acreditam que sou capaz de

- disparar. *(vai até a porta da rua e a tranca com chave. Tira a chave e a põe sobre a mesa. Começa a apontar com timidez)*
Bem...
- Ivan Por favor, Lu...
- Lucera Diga Ivan o que na realidade você pensa sobre eles. *(aponta para Roger)* E você, Roger, não gosto como você me olha. Roger, não gosto como você me olha. Nem como você se aproxima. *(Bettina engole um soluço. Aponta para Bettina)*
Bettina...
- Bettina Não... Eu estou um pouco velha, Lucera. E sei que minha atitude compreensiva com todos não serve de nada, mas...
- Lucera Não chore mais, Bettina ou te mato.
- Roger Cala a boca, Bettina.
- Lucera Você não entende que tenho vontade de te matar faz tempo e que agora por fim posso te matar? Mas de verdade, estou te dizendo, eu vou matar a todos vocês.
- Bettina *(aproxima-se de Roger)* Olhem esses olhos. Estão cheios de vida.
Meu amor, você é dessas pessoas que vão envelhecer bem. Tem uma longa vida pela frente. Não pense que estes são teus últimos anos porque não é assim. Você não está desperdiçando teu tempo com uma velha.
- Roger Como pode pensar assim? Como pode me dizer essas coisas, Bettina?
- Bettina Assim sou eu. Digo o que penso. Quero que você faça o mesmo.
Você tem vontade de estar com Lucera, Roger? É isso que acontece com você? Posso entender, mas não serviu para nada o de Ulrika? Não serviu para nada tudo que conversamos?
- Ranier Do que ela está falando, Ulrika?
- Bettina Ainda que você não acredite, eu te entendo. Isso pode acontecer com qualquer um. Às vezes olho a outros na rua... Mas sabe o que me digo... nós somos o arroz, o aspargo... a...
- Roger Cala a boca.
(para Lucera) Abaixa este revólver, Lucera, por favor. *(Lucera engatilha a arma. Pausa)*
- Teus pais não caíram sozinhos pelo precipício. Foram Ivan e Rainer. Eles arrumaram tudo. Era verão em Córdoba. A família costumava veranejar em Córdoba.
- Rainer O que você está dizendo filho da puta? Está delirando. O coágulo te mata.
Você não pode acreditar nele neste estado, Lucera. O cavalo se desembestou sozinho. Nós te encontramos, Lucera.
- Roger Rainer arrumou tudo. Com Ivan. Ivan se sentia muito sozinho. Eu era muito pequeno, mas me lembro.
- Ivan O que você está dizendo, Roger, por Deus?
- Lucera O que aconteceu, Ivan? Fale. Se não falar, eu te mato da mesma maneira. Tenho uma arma na mão.
Vocês veem?
Todos? Idiotas.
Qual cabeça é a primeira?
- Ivan Lucera, realmente você quer abrir minha cabeça com um balaço e assim terminar com tudo?
Olha a situação que você provoca... É patética.
O que aconteceu com a gente? Se pudéssemos começar tudo de novo... Rainer... por favor...
- Rainer *(conciliando)* Sim, bem vai ser melhor que nos tranquilizemos um pouco. Nos acalmamos um pouco, heim? Heim, Lucera? Querem uma carona com o táxi?
Olha o que vou fazer... Vou pegar a chave e vou abrir a porta. Está bem, Lucera? *(Lucera concorda)* Vou abrir e vamos ir embora... *(Abre lentamente a porta da rua)*
Bom, já está. *(pausa)*
Agora vamos sair... Vamos, Ulrika.
- Lucera dispara em Rainer que havia começado a sair. Rainer cai pesadamente se agarrando na porta da rua. Seguidamente dispara em Roger e em Bettina que não conseguem se cobrir. Por último, atira em Ulrika enquanto esta tentava saltar por cima do corpo de Rainer que cobria a porta da rua. Longa pausa. Lucera olha Ivan. Ivan observa os quatro*

corpos esparramados no chão. Logo olha para Lucera.

Lucera Há uma única forma de violência? Há um novo tipo de violência no ar. Você sente Ivan? Obviamente eu não sou do tipo de pessoa que faria isso. E, no entanto, fiz. Saí pelo corredor. Necessitava correr e me perder pelo edifício. De repente atraídos pelos disparos, os dois velhos que tinha encontrado antes voltaram a aparecer frente a mim. Me tomaram pela mão, sem falar, e juntos descemos os três andares. Ao chegar ao térreo seguimos até o porão por uma escadinha de ferro. Fomos por um corredor até o fundo do edifício. No final uma luz fraca iluminava a porta de um quarto malcheiroso em ruínas. Entramos no quarto. Eles se sentaram em uma espécie de cama armada no chão com uns velhos colchões destruídos. De um lado havia uns longos e profundos bebedouros com água suja. O fundo do quarto estava escuro, não se via nada, mas se podia intuir uns animais corpulentos que chutavam o chão. Voltei a olhar os velhos. O velho abraçava

a velha enquanto a velha acariciava e beijava um menino ou menina inexistente. Acariciava o ar. Beijava o ar. E os dois sorriam como loucos ante o nada que eu via. Se esses dois velhos não houvessem dado aquele sinal, aquelas carícias eu teria me asfixiado. Seus olhos, então, começaram a me parecer familiares e me reconheci neles.

E aconteceu o inevitável, o que eu estava necessitando que acontecesse há muitos anos: um grande estouro de animais explodiu pelo quarto. Agora podia começar a distinguir o que havia no fundo do quarto. Impetuosos. Ardentes cavalos. Eram cavalos de distintas raças e tamanhos. Lindos cavalos. Era uma visão maravilhosa. Vinham até mim. Desejei subir em um deles e escapar para longe. Longe. Mas passavam ao meu lado sem me ver. Nervosos. Briosos e altaneiros. Só podia vê-los passar. Embelezada. Suavizada.

Ivan...

Ivan O quê...?

Lucera Estou grávida, Ivan. (*aponta lentamente para Ivan*)

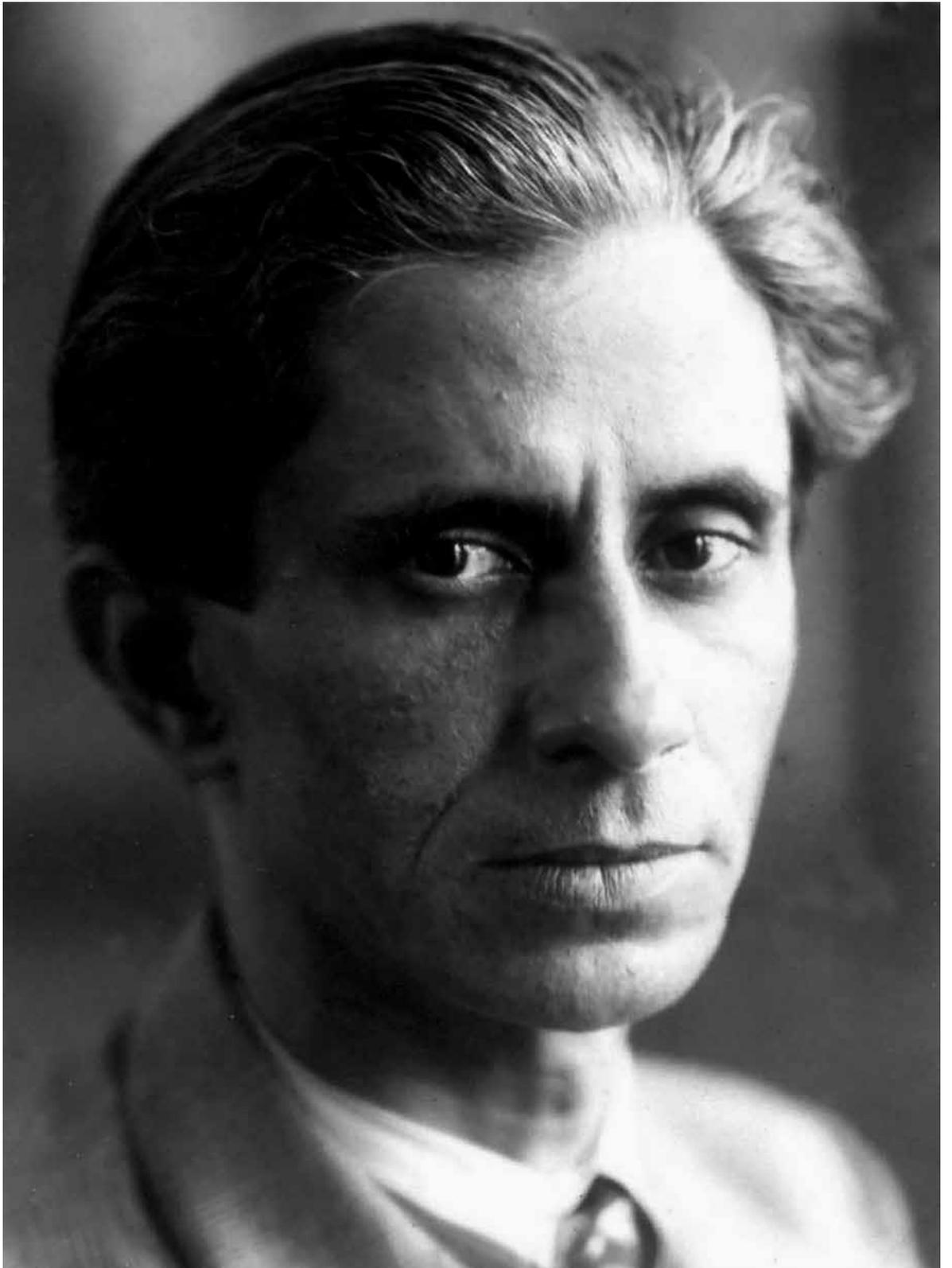
Fim.

Notas

1 Tradução baseada na versão do texto de 2002.

2 Tandil, cidade da Província de Buenos Aires, região do Pampa úmido. Ushuaia, cidade da Patagônia extremo sul da Argentina.

3 Capital da província serrana de Córdoba.



M EMÓRIA

★ O GRANDE SONHO DO GUERREIRO DA QUIMERA: TEATRO-ESCOLA COMO UM IDEAL

Sebastião Milaré

Crítico e pesquisador, estudioso da obra de Antunes Filho e de Renato Vianna

Resumo: O presente artigo descreve o empenho de Renato Vianna na implantação do conceito teatro-escola a partir de um sistema pedagógico de formação integral em que teoria e prática interagem mutuamente. Um sistema ético em que constam a responsabilidade social e a disciplina.

Palavras-chave:
teatro-escola,
formação do ator,
procedimentos
pedagógicos,
Escola Nova

Desde 1922, ano em que criou a companhia A Batalha da Quimera, junto com Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho, nela estreando a sua peça *A última encarnação do Fausto*, Renato Vianna buscou meios e modos de interferir no teatro, tentando a modernização da cena brasileira. Tinha claro na cabeça que a pedra angular da transformação era o ator. Propôs no *Fausto*, a alteração de códigos vigentes, através da luz, do cenário e da música (Villa-Lobos compôs a partitura e regeu a orquestra); mas também propôs novo sistema ético para o ator, combatendo a tirania da estrela, à qual o centro do palco era reservado; parecia-lhe indispensável que a pulsação da cena fosse o guia do intérprete, mesmo ao custo de levar o ator em alguns momentos a representar de costas para a plateia, o que ainda era inaceitável.

Estas ideias amadureciam há anos. Vinham de quando Itália Fausta realizou a montagem de um texto seu, *Na voragem* (1918). Conta-se que Renato não arredava os pés do teatro durante os ensaios. Dava palpites ao ensaiador, aos atores e até aos contrarregas. Estava, de fato, em cena o primeiro encenador brasileiro, no sentido moderno do ofício, ainda que o ambiente ignorasse tal função. Na ânsia de fazer o ator “interiorizar” o personagem, Renato propunha cenas silenciosas, para que

a palavra não servisse de muleta. E ao estrear a peça, toda a crítica fazia coro na condenação àquelas cenas mudas, nas quais “nada acontecia”. Isso se repetiu nas montagens dos seus melodramas seguintes, também devidas à Itália Fausta, *Salomé* (1919) e *Os fantasmas* (1920), e da comédia levada à cena por Leopoldo Fróes, *Luciano, o encantador* (1920).

As pessoas do meio, fossem profissionais do palco ou intelectuais relacionados ao teatro, eram pródigas em elogios ao autor dramático, mas viam com reservas suas pregações de novos conceitos cênicos e meios interpretativos.

Na esfera modernista

O fato é que na inteligência e na sensibilidade de Renato Vianna vibravam as preocupações presentes em uma elite intelectual emergente, que passaria à história como “modernista”. Em tais preocupações palpitava o nacionalismo, clamando pela urgência de se proclamar a “independência cultural” no centenário da independência política – pensamento que se radicalizaria na corrente antropófila do Modernismo, liderada por Oswald de Andrade. Por outro lado, havia a necessidade de atualização conceitual e formal das linguagens artísticas, o que a corrente antropófila traduzia pelo ato de

comer o que chega de fora e devolver com a nossa expressão.

Nesse contexto, é significativo o ensaio que Renato publicou em *A Noite* (RJ, 8/9/1922), cujo título sentenciava: “O teatro nacional não é uma providência dos parlamentos, mas um lento e natural efeito dos tempos”. Entrava na polêmica sobre o decreto da Câmara de Deputados, que mandava construir um edifício chamado Comédia Brasileira. Entre os críticos do tal decreto, destacou-se o escritor Gilberto Amado, que argumentava a inutilidade de se tentar criar a comédia brasileira construindo um edifício. No ensaio, Renato nega a existência de um teatro brasileiro, apresentando como base da negação a inexistência de uma literatura brasileira. Fato que acreditava estar tomando novos contornos, nesse momento, pois “a literatura atual do Brasil é o próprio indício de uma autonomia mental que vem próxima”. E reafirmava: “O nosso teatro não podia surgir, como não surgiu, antes do fenômeno da nossa autonomia intelectual, que só agora começa os seus primeiros sintomas”. Embora não veja possibilidade da sua geração realizar toda a construção do teatro nacional, “os alicerces do edifício formidável, se trabalharmos, pode ser obra nossa, assim como a planta arquitetônica. E já não será mesquinha a glória, nem mesquinho o trabalho”.

Por essa “glória” trabalharia impenitentemente, criando companhias fadadas ao fracasso comercial, mas estimulantes do “novo teatro”. Sua primeira realização cênica, *A última encarnação do Fausto*, recebeu vaias da plateia, foi malhada pela crítica e só se aguentou três dias em cartaz, levando-o à falência. Todavia, na imprensa, dois anos depois, quando era enaltecida a sua nova peça, *Gigolô*, montada por Leopoldo Fróes, apareciam elogios a *A última encarnação do Fausto* e louvações ao seu valor como proposta renovadora. Esse tardio reconhecimento ecoou em São Paulo, criando ambiente acolhedor à sua segunda campanha: a *Colmeia*, que estreou no Teatro São Paulo, em fins de 1924, para uma existência fugaz.

Importante observar que Renato Vianna pos-

suía informações dos avanços do teatro europeu. Conhecia as propostas de Gordon Craig, o teatro de síntese de Fiódor Komisarjevsky, as pregações de Jacques Copeau, no Vieux Colombier, pela restauração da arte teatral, respeito ao texto e dignificação do ator. Ao denominar sua companhia de *A Batalha da Quimera*, certamente citava Gaston Baty, que dera o nome de Chimère ao grupo que

Renato Vianna,
Em família, de
Florêncio Santos.
Foto: arquivo Renato
Vianna



fundou pouco antes, constituindo uma das bases do famoso Cartel.

Desse conhecimento Renato tentava recolher elementos possíveis de serem aplicados à realidade brasileira. A aventura de 1922 demonstrou-lhe que, para renovar, precisaria de gente nova, sem meios interpretativos e vícios consolidados. Era difícil a renovação com veteranos como Lucília Peres, Antônio Ramos e Mário Arozo, que ao seu lado formavam o elenco. Já no programa de ação da Colmeia, publicado em *O Estado de S. Paulo* (SP, 10/11/1924), constava que a companhia “tentará eximir-se à prática de tudo o que seja repercussões de hábitos e vícios inveterados no meio profissional”; mais ainda: “procurará que as representações sejam a soma certa do trabalho de cada intérprete seu”, pois “cada qual é uma parcela do esforço inteligente para a realização do ideal comum”, em função disso “terá em mira defender a todo transe o conjunto da representação”.

A proposta foi aplaudida por Antônio de Alcântara Machado, que, na crítica à peça de estreia, *A abelha de ouro*, do chileno Armando Mook, repudiou a escolha do texto, mas louvou o conjunto: “Colmeia, em verdade, por mais de uma razão merece incentivo. É uma companhia brasileira de comédia na qual há mais artistas brasileiros do que portugueses, coisa raríssima e admirável. Além disso, quase que totalmente constituída por moços, o que é também magnífico. Ainda mais: não tem figura de proa, não é conjunto do qual faz parte o popular ator Beltrano ou a elegante atriz Fulana. Uma colmeia que não possui abelha mestra. Rompe, portanto, felizmente, com esse hábito muito brasileiro (ou, se preferirem, muito humano) de esconder com um nome pomposo qualquer a desvalia de vários nomes obscuros. Na Colmeia os triunfos, os fracassos, são esforços comuns” (SP, *Jornal do Commercio*, 6/12/1924).

A Caverna Mágica

Na terceira campanha, a Caverna Mágica, instalada no Teatro Casino em 1927, Renato Vianna as-

sociou-se ao jovem poeta Paschoal Carlos Magno e ao artista plástico Roberto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues.

Os jornais, então, falavam das batalhas de Renato pela renovação cênica através de novos processos e novas técnicas. Mas desta vez ele não estava isolado na pregação do novo teatro: no subsolo do outro pavilhão do Passeio Público, o Casino Beira-Mar, Álvaro Moreyra dava vida ao Teatro de Brinquedo, que definia como “brincadeira de pessoas cultas que enjoaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones acadêmicos, mumificados”; advertia que o grupo “só interessará aos que tiverem a curiosidade intelectual” (Cf. Gustavo Doria, *Moderno Teatro Brasileiro*). Era um manifesto contra o teatro profissional e o elogio à falta de sistema: ali cada um fazia o que queria e do modo que bem entendesse.

Neste sentido, o Teatro de Brinquedo representava caminho oposto àquele traçado por Renato Vianna. Essa diferença, no entanto, os comentadores da época não percebiam: os dois grupos faziam tábula rasa de códigos e processos vigentes no teatro profissional e se compunham de gente nova. Isto os identificava e gerava na imprensa uma onda contra os profissionais do teatro. Um artigo do jornal *A Manhã* dizia que “Renato Vianna foi o primeiro entre nós a pregar a necessidade de se criar o artista novo para o teatro novo, combatendo o profissionalismo como elemento deletério na formação da sensibilidade contemporânea da arte” (RJ, 26/11/1927).

Empenhado em corrigir a má interpretação das suas ideias, Renato Vianna disse em entrevista, ao mesmo jornal (7/1/1928): “Têm-se confundido as minhas ideias a esse respeito. Eu não me bato contra os profissionais do teatro, mas contra o teatro dos profissionais. A arte é a mais alta, a mais digna, a mais nobre das profissões humanas. Eu penso com a Caverna Mágica da mesma maneira que pensava com a Quimera: Acho imprescindível o concurso dos profissionais. Sem profissionais só restam amadores”.

O caminho mais seguro para legítima profissionalização, no seu entender, é a escola, meio propiciador da educação e da disciplina. Em entrevista ao jornal *O Globo* (RJ, 17/1/1928), pela primeira vez usa o termo teatro-escola: “Continuam a ser os mesmos os sentimentos que me animam na luta: dar tudo o que eu possa dar pela iniciação, entre nós, de um teatro de arte, de um teatro de cultura, de um teatro-escola. Antes de tudo o mais, precisamos educar o artista e impor-lhe uma longa disciplina. Precisamos estudar, precisamos aprender”.

O conceito “teatro-escola”

Ao falar em “teatro-escola” Renato Vianna não se referia a uma escola de teatro qualquer, mas a um novo conceito pedagógico, que envolvia não só os estudantes de teatro, mas também os profissionais e o público. Existia no Rio de Janeiro a Escola Dramática Municipal, fundada por Coelho Neto, e em São Paulo havia curso de teatro no Conservatório Dramático e Musical, criado por Gomes Cardim. Em ambos vigorava a velha escola, o teatro preso a regras arcaicas, onde a ideia de “organismo”, tão cara ao teatro moderno, passava ao largo. Em ambos, o ator se via à mercê do manual escrito por Eduardo Victorino, que ensinava a fazer caras e caretas conforme o “sentimento” e o “caráter” do personagem, de acordo com o tratado de Félix Aristippe, *Théorie de l'art du comédien* ou *Manuel théâtral*, publicado em Paris no ano de 1826.

Não era essa escola a que Renato Vianna se referia, por maior que fosse seu respeito a Coelho Neto e a Gomes Cardim. Tratava-se de um novo conceito, baseado na formação integral, em que teoria e prática interagissem e se validassem mutuamente. O espetáculo é um organismo e só pode ser pensado como um organismo. Não haverá criação inteligível e vigorosa se cada qual fizer o que lhe der na veneta, ou se restringir a estereótipos. O espetáculo teatral é “a soma do trabalho de cada intérprete”, na relação de uns com os outros, resultando o “conjunto da representação”, que deve ser defendido “a todo transe”. Indispensável, ao ator, perma-

nente atualização cultural e técnica, pois em seu ofício é imprescindível a cultura, que o ajuda a ter visões reveladoras do mundo, tanto quanto a técnica que lhe possibilita colocar em cena tais visões, com o corpo, a voz, a expressão. E tudo isso deve estar pactuado em um sistema ético, onde contam o respeito ao outro nas mínimas coisas, a responsabilidade social e a disciplina.

Depois da Caverna Mágica, que de novo abalou a economia doméstica, Renato partiu para Fortaleza, onde morava a família de dona Elita, sua mulher. Montou banca de advogado e depois voltou ao jornalismo, apoiando corajosamente a Revolução de 1930. Foi nomeado secretário do governo do Estado do Ceará, pelo interventor Fernandes Távora, e permaneceu na função até a queda de Washington Luiz. Vitoriosa a Revolução, demitiu-se do cargo, pois não se achava à vontade para criticar o governo e exigir fidelidade aos princípios revolucionários, como a moralização do aparelho do Estado, o combate à corrupção e aos desmandos das oligarquias dominantes.

No segundo semestre de 1931, retornou ao Rio de Janeiro e viu peças suas serem montadas por Procópio Ferreira e Jayme Costa. Apesar da crise pela qual passava o teatro naquele momento, agravada pela situação econômica mundial, Renato decidiu criar nova companhia, o Teatro de Arte. Embora tenha conseguido pequena subvenção da Prefeitura do Distrito Federal, e a despeito dos elogios da crítica aos espetáculos apresentados, o empreendimento causou novo desastre à economia doméstica.

Encerrada mais essa campanha, voltou a Fortaleza. Ia com propósito definido: a criação do Teatro-escola. Estava certo de que nesse momento histórico, de grandes transformações ocasionadas pela Revolução, o teatro poderia ser instrumento de educação cívica e elevação espiritual. Via com entusiasmo o projeto de Educação Musical, do companheiro da Quimera, Heitor Villa-Lobos, colocado em prática em São Paulo, com o apoio do interventor João Alberto de Lins e Barros, através de uma caravana artística oficial que percorreu 68

idades do interior. Quando Renato encerrava as atividades do Teatro de Arte, no Rio, Villa-Lobos organizava na capital paulista uma concentração orfeônica de 12 mil vozes, com “representantes de todas as classes sociais, dentro de uma linha eminentemente educacional” (Cf. Maria Célia Machado, *H. Villa-Lobos – Tradição e renovação na música brasileira*).

Indo para Fortaleza com a ideia do Teatro-escola, Renato tinha um endereço em mente: o Teatro José de Alencar. Esteve para ser nomeado diretor daquele Teatro pelo Governo Mattos Pacheco. Não o foi porque estourou a Revolução, e Pacheco teve de abandonar o cargo e a cidade. Quem sabe agora, com prestígio consolidado na Capital Federal e com fortes ligações políticas locais, conseguiria êxito nessa empreitada?

Mas ao detalhar o projeto sobre o papel, a sua implementação na província mostrou-se problemática. Era preciso formar companhia com atores experientes, de modo a contemplar as suas duas faces: ser escola para o público, levando espetáculos e estimulando o gosto pelo teatro, contando com a participação de intelectuais, que através de palestras ampliassem o entendimento da plateia sobre a obra apresentada; a segunda face consistia em manter alunos, propiciando-lhes aprendizado teórico e prático da arte, de modo a formar elencos dentro de nova ideologia. Em Fortaleza não havia atividade teatral, a não ser apresentações de grupos diletantes e descontínuos. Por outro lado, as dificuldades já colocadas à instalação do Teatro-escola, por indisponibilidade de verbas e coisas do gênero, deixavam claro que seria impossível conseguir do governo estadual respaldo estratégico e financeiro para levar os espetáculos a serem produzidos a outros Estados, percorrendo todo o País, como era a proposta.

Getúlio Vargas entra em cena

Face à impossibilidade de seguir com o plano em Fortaleza, Renato voltou à luta no Rio de Janeiro. Com objetivo publicitário montou sua peça *A última conquista*. O crítico Mário Nunes, falou da

estreia no *Jornal do Brasil* (RJ, 3/2/1934): “A um teatro de ordinário fechado compareceram quatrocentas ou quinhentas pessoas, gente chique, bem vestida e provavelmente culta, para assistir à representação de peça de valor marcadamente literário e ouvir, mais uma vez, a exposição das ideias de um apóstolo, de um verdadeiro apóstolo, desses que, de olhos no alto, pregam, pregam sempre, incessantemente, sem se aperceberem que estão pregando em um deserto...”

Aos 39 anos de idade, Renato era um apóstolo que, pregando a fé no teatro, conquistava aliados para sua causa. Nesse tempo, o companheiro da Quimera Ronald de Carvalho ocupava o posto de secretário do Governo Getúlio Vargas, o que colocava Renato Vianna na ante-sala presidencial. E Ronald fez a ponte com uma informação ao presidente onde afirmava: “Não temos atores porque escasseiam autores teatrais. E estes não surgem porque se criou o preconceito de que os dramaturgos brasileiros são inferiores. Cumpre, assim, transpor o círculo vicioso em má hora estabelecido. O projeto do sr. Renato Vianna seria o primeiro passo em tal sentido”.

Foi longa a audiência concedida por Getúlio Vargas a Renato Vianna. Mas no final, o presidente aprovou o projeto, e o Teatro-escola foi oficializado por decreto a 14 de julho de 1934. O governo federal o reconhecia como “experiência oficial”, dando-lhe subvenção de 250 contos anuais, isenção de impostos, livre trânsito para o elenco e material de cena durante as excursões. Competia ao Teatro-escola realizar temporada de seis meses, a cada ano; manter cursos populares de cultura, em formato de conferências públicas; dar 12 récitas com ingressos franqueados aos trabalhadores em todas as temporadas; incorporar alunos formados pela Escola Dramática Municipal; realizar excursões pelos Estados. Do contrato participou a Prefeitura do Distrito Federal, que cedia o Teatro Casino para a instalação do Teatro-escola, devendo o prédio abrigar também a Escola Dramática Municipal que, à época, achava-se sem sede.

A 5 de outubro deu-se o lançamento ofi-

cial, em solenidade reunindo artistas, jornalistas, escritores, que ouviram a leitura do regulamento interno. O documento apresentava o Teatro-escola como “oficina e templo”, onde se “trabalha na construção do mais alto ideal de cultura”. Na sequência vinham regras disciplinares rígidas. Era proibido, por exemplo, fumar no palco; ou receber visitas nos camarins; ou conversar e cochichar pelos corredores; ou discussões, murmurações e críticas pessoais. Os “deveres indeclináveis” incluíam a fidelidade ao texto; em cena, cada um deve não apenas dizer sua parte, mas ouvir o outro; é obrigatória a presença aos ensaios, ainda que o ator não participe da cena. Em dois itens afluía a ideia de equipe, despontando como preceito revolucionário nesse teatro acomodado à volúpia das estrelas: “8) É princípio fundamental do Teatro-escola o nivelamento artístico dos intérpretes na execução das peças. Não há segundos papéis, nem segundos planos de realização dramática. 9) De acordo com o princípio estético acima exposto, nenhum artista digno deste nome se sentirá envaidecido ou humilhado em substituir ou ser substituído, em realizar este ou aquele papel, desde que isso seja no interesse do conjunto e da expressão artística final”. (Cf. Diário do Teatro-escola, Arquivo Renato Vianna).

Causaram espanto no meio teatral e adjacências as normas disciplinares do regulamento interno, que combatiam hábitos arraigados, vícios tidos como atitudes normais, embora de fato constituíssem obstáculos a qualquer tentativa de evolução estética. Para alguns, as rígidas normas simplesmente não iriam “pegar”.

No dia 29 de outubro o Teatro-escola estreava com peça destinada a imensa polêmica: *Sexo*, de Renato Vianna. Sucesso total. Casa lotada em todas as sessões. A crítica elogiava a beleza cênica e o estilo interpretativo, embora sem defini-los. Em artigo publicado 14 anos depois, Luiza Barreto Leite evocou essa temporada, dizendo que Renato era criticado pelos “seus longos silêncios, as grandes cenas em que a mímica substituíra a palavra; os jogos de luz, escurecendo parte do palco para valorizar terrivelmente outras” (Correio da Manhã,

RJ, 31/10/1948). Criticado, sim, mas também louvado, como se nota na fortuna crítica, embora o sentido inovador dos espetáculos realmente não fosse bem compreendido. No comentário, refere-se Barreto Leite à luz, que, apresentando focos, contra-luz e outros recursos da moderna iluminação cênica, consolidava o pioneirismo de Renato Vianna nessa área.

As demais peças do repertório *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes, *O divino perfume*, de Renato Vianna, e *A história de Carlitos*, de Henrique Pongetti – foram igualmente bem-sucedidas. Em 98 dias de temporada, foram realizadas 121 apresentações, com total adesão do público. Por ser fim de um ano letivo e início de outro, não houve envolvimento direto de alunos da Escola Dramática. Por outro lado, o curso “em formato de conferências” foi realizado com a participação do crítico Flexa Ribeiro, do escritor Benjamin Lima e do jurista Roberto Lyra. Tudo parecia correr bem, mas comentários na imprensa indicavam a animosidade de alguns setores contra o diretor, fosse pelo ciúme que o sucesso desperta, fosse por estar valendo as rígidas normas disciplinares, que incomodavam muita gente. Os rumores cresceram e logo se transformaram em guerra contra o Teatro-escola.

A glória, mesmo na queda

Jamais no teatro brasileiro um artista foi tão combatido, caluniado, vilipendiado por elementos da própria classe teatral, quanto o foi Renato Vianna nessa época. Tudo começou com a campanha de descrédito ao Teatro-escola, lançada por jornais através de insinuações maldosas e da divulgação de boatos sem dar ao caluniado o direito de defesa. A campanha cresceu quando as três principais figuras do elenco, Itália Fausta, Olga Navarro e Jayme Costa – abriram processo na Justiça contra o Teatro-escola.

São obscuros os motivos dos artistas. Estariam reivindicando percentagens sobre lucros, como determinava o estatuto da empresa, e Renato Vianna negava a existência de lucros. Mas em uma carta que enviaram ao presidente Getúlio Vargas, o as-

sunto é apenas tangenciado em meio a ataques de todo tipo ao diretor do Teatro-escola, sem o respaldo de provas. E para a sumária liquidação moral do dramaturgo, Jayme Costa e Olga Navarro uniram-se ao jornalista Heitor Moniz, redator de *A Noite* e do *Correio da Manhã*, que desde o início exerceu cega oposição ao Teatro-escola. Em nota para suas memórias, Renato diz ter sido o regulamento interno que tornou Moniz seu inimigo, ao proibir o assédio às atrizes nos camarins, como era hábito do jornalista. Seja ou não este o motivo, as colunas de Moniz evidenciam tanto a cumplicidade com os atores quanto atropelos à ética jornalística. E a campanha obteve adesões no teatro e na imprensa, transformando vagas suspeitas em crimes terríveis e dando ao fato, que deveria ser apenas uma pendência trabalhista, dimensão de grande escândalo.

De todo o modo, a 1º de maio, teve início no Teatro Municipal a segunda temporada do Teatro-escola com a estreia de *Deus*, outra polêmica peça de Renato Vianna. A despeito de ter o elenco desfalcado de suas principais figuras, o espetáculo obteve críticas favoráveis e havia bom comparecimento do público. Mas os antagonistas não davam trégua. Uma passeata contra o Teatro-escola foi liderada por Jayme Costa e chegou às portas do Catete. Sucumbindo a tanta pressão, Renato Vianna decidiu suspender a temporada carioca e levar a companhia a São Paulo. Insistiu junto ao ministro Capanema para que o Ministério procedesse a auditoria nos livros contábeis do Teatro-escola. Mas antes da partida do grupo, reuniram-se artistas e intelectuais, entre eles o educador Anísio Teixeira, a atriz Dulcina de Moraes, o poeta Murilo Araújo, os músicos Waldemar Henrique e Estelinha Epstein, para uma sessão de desagravo a Renato Vianna e ao Teatro-escola, numa bela noite de música e poesia.

Com o coração aquecido por esse desagravo, e deixando a contabilidade do Teatro-escola à disposição de dois auditores – um nomeado por Capanema e outro pelo juiz encarregado do processo aberto pelos atores – Renato e equipe partiram para São Paulo, onde o Teatro-escola estreou no Teatro Boa Vista, a 5 de julho de 1935.

A temporada paulista foi um extraordinário sucesso. Logo após a estreia de *Sexo*, o *Correio Paulistano* (7/7/1935) publicava matéria dizendo que “o homogêneo conjunto, ao qual está afeta a representação, coopera, por sua vez, para o êxito integral do espetáculo, um dos poucos que São Paulo já assistiu que pode ser classificado de grande teatro. Renato Vianna desfez, portanto, a lenda de que não temos autores, atores e público”. Elogios se multiplicavam diariamente pelos jornais. Um almoço organizado por Paulo Emílio Salles Gomes e Flávio de Carvalho, reuniu damas da sociedade, políticos e intelectuais, em celebração ao Teatro-escola. O Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, realizou solenidade em homenagem a Renato Vianna. E por fim, críticos teatrais subscreveram telegramas ao presidente Getúlio Vargas e ao ministro Gustavo Capanema cumprimentando o governo pelo apoio dado ao Teatro-escola. Esse clima permaneceu aceso até o dia 10 de setembro, quando terminada a temporada o grupo voltou para o Rio de Janeiro.

Estavam findas as duas auditorias e ambas atestavam a correção das contas, a inexistência de lucro na primeira temporada do Teatro-escola e a lisura do seu diretor. Isto punha fim às contestações, mas a empresa não resistiu ao desgastante processo. Acabava assim a primeira “experiência oficial” do governo Getúlio Vargas em apoio ao teatro. Anos depois, em um caderno sobre as ações do Ministério de Educação e Saúde (ao qual estava vinculada a Cultura) destinadas ao desenvolvimento do teatro, o ministro Capanema deu crédito ao Teatro-escola de Renato Vianna como o início de um caminho, que prosseguiu com a Comissão do Teatro Nacional e desembocou na criação do Serviço Nacional do Teatro, em 1937.

Das missões à escola dramática

O sonho de um teatro-escola, em sua forma total, não abandonou o guerreiro da Quimera. Sem subsídio do governo, buscou meios para levar teatro da melhor qualidade aos Estados do Norte e Nordeste.

Organizou companhia e nela estrearam seus filhos, Ruy Vianna e Maria Antonieta, que viria a adotar o nome artístico de Maria Caetana. Aos poucos adquiriu equipamentos, restaurou cenários e, por fim, com a companhia crescida e bem equipada, elenco de bons intérpretes, como Darcy Cazarré, Jorge Diniz, Maria Lina, Suzana Negri, Eurico Silva, Déa Selva, deu início às “missões dramáticas”. Começou por Recife, seguiu até Manaus, apresentando-se em todas as capitais e, passados seis meses, retornou à capital pernambucana, onde encerrou a excursão.

Samuel Campelo, o fundador do Grupo Gente Nossa, então diretor artístico do Teatro Santa Isabel, do Recife, testemunhou a disciplina e ordem reinantes no grupo: “Há nove dias que a Companhia de Renato Vianna entrou no Santa Isabel... Ali, quer durante os ensaios que se realizam todas as tardes e todas as noites após os espetáculos, quer durante as representações, ou quando se armam as cenas, apuram-se as luzes... em todas as pequeninas coisas de teatro, ainda ninguém trocou palavras azedas, ofendeu melindres de colegas, fez trancinhas, encheu-se de si...” (Diário de Pernambuco, 3/4/1938). A mesma admiração pelo comportamento exemplar dos atores aparece na imprensa das cidades por onde passaram. Mas, acima de tudo, os jornais louvam a excelência artística dos espetáculos. Qualidade que permaneceu inteira ao longo dos meses em que durou a excursão, levando Valdemar de Oliveira a escrever, na volta da companhia ao Recife: “Há sempre um ar de novidade, uma atmosfera de rigorismo interpretativo, um clima estético, nos desempenhos que Renato Vianna nos oferece. Qualquer coisa que obriga o público a tomar a sério a representação e a sintonizar, unanimemente com a grande alma que tudo aquilo dirige e inspira. A Companhia é um milagre de homogeneidade” (Jornal do Commercio, 14/10/1938).

Em 1939, depois de temporada bem-sucedida no Rio de Janeiro, voltou à estrada, às “missões dramáticas”, seguindo pelos Estados do Sul e neles repetindo o sucesso obtido no Norte/Nordeste. Nos anos seguintes voltou a realizar os roteiros,

com elenco alterado, porém mantendo disciplina e alto nível artístico. Em 1941, graças a articulações da direção do Rotary Club de Porto Alegre, foi fundada a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, onde Renato Vianna recupera o projeto do Teatro-escola.

Instalada inicialmente no Teatro São Pedro, a primeira turma de alunos foi selecionada por Renato entre amadores, que para essa seleção apresentaram seus espetáculos em um clube. Em longa entrevista feita bem depois da instalação da escola (parte publicada por O Globo, RJ, 24/6/1943; a íntegra no Arquivo Renato Vianna), ele classifica a Escola como “um movimento de cultura. Digo movimento porque ela agita em diversas direções do plano artístico e tem por fim a fundação de um Teatro de Arte, servido por profissionais conscientes, e num sentido de elevação cultural das massas. Um teatro ao serviço da educação popular. Para conseguir esse ideal a Escola manterá um curso especializado de cenotécnica e criará uma literatura dramática própria”.

O plano do curso “está dividido em três fases ou épocas: admissão (dois anos) preparatório (dois anos) e pré-dramática (um ano). No quadro geral da Escola, as fases correspondem às seguintes categorias, respectivamente: alunos-aspirantes, alunos estagiários e primeiros-alunos. E há o curso de especialização técnica”. Quanto aos professores e orientadores, “a Escola irá buscá-los onde quer que eles se encontrem. Mas a tarefa maior é incorporar um grupo de orientadores, uma elite dirigente”. A Escola deve “ser proletária de começo. Construir com as próprias mãos, o cérebro e a alma, a própria casa e o próprio destino”. Do ponto de vista didático, “do ensino propriamente dito, queremos fazer um curso prático, uma espécie de introdução à arte de representar e de teatro, um tirocínio pré-dramático, com as experiências do palco e suas tremendas e misteriosas reações em face da obra e do público”.

O plano didático tinha origem nas teorias da Escola Nova, defendidas por Anísio Teixeira: aprendizado dinâmico, baseado na experimenta-

ção e no questionamento dos valores. Único meio que Renato concebia para a criação do Drama, que é “forma vital, ritmo, movimento, ação pura. Por isso somos uma Escola Dramática; temos em vista surpreender o drama da vida e seus mistérios – o homem, suas paixões e necessidades – em pleno flagrante dos seus movimentos, isto é, da sua dança de todos os dias. Religaremos o presente ao passado e nada destruiremos. Queremos ser construtores”.

Últimas batalhas

Formavam o corpo docente: ele e os filhos, Maria Caetana e Ruy, e a esposa deste, a atriz Cirene Tostes. A Escola funcionava no Teatro São Pedro, onde se realizaram as duas primeiras temporadas, tendo os Vianna à frente do elenco. Os alunos, além de participar como intérpretes, cuidavam da cenografia, da iluminação, dos figurinos, no espírito da “escola ativa”, como era a proposta. “Os espetáculos da Escola”, afirmava Renato, “valem como provas públicas de habilitação e aprendizado ativo dos alunos, contribuindo para a formação do ambiente social e artístico necessário ao desenvolvimento de um teatro integral e permanente”.

A certa altura, Renato entendeu que a Escola precisava de sede própria. Então, buscou recursos para alugar um imóvel na Av. Brasil, bairro de Navegantes, onde montou o Teatro Anchieta. Foi ao Rio de Janeiro, solicitar subvenção do Serviço Nacional de Teatro – SNT e, tendo conseguido, pôde transferir as atividades para o novo espaço, em 1944. Passou então a preparar o repertório para a estreia do Teatro Anchieta, dando destaque aos alunos mais antigos no elenco, que entravam no que ele chamava “fase pré-dramática”.

A temporada inaugural foi um completo êxito. Ao fim do terceiro mês e com cinquenta apresentações realizadas, dizia o *Correio do Povo* (POA, 31/8/1944): “O que há de mais representativo na comunhão social democrática da família gaúcha está frequentando a sala do Teatro Anchieta e formando a sua plateia, desde as mais altas autorida-

des e suas esposas, os intelectuais, os comerciantes, os industriais, os capitalistas, os comerciários e funcionários públicos, até os trabalhadores das fábricas e oficinas”.

Outro artigo do *Correio do Povo* (6/5/45) afirma estar a Escola Dramática do Rio Grande do Sul em plena atividade, pois em 1945 a temporada terá “intervenção exclusiva dos alunos”. Constituiu-se o elenco do Anchieta com “antigos e os novos valores da Escola, quer quanto à interpretação, quer quanto à execução técnica dos espetáculos”. Diz o artigo que “os trabalhos da Escola começam às 8 horas e terminam às 23 horas, diariamente. Pela manhã, estudos de laboratório e execução de cenários; à tarde, aulas de teoria; e à noite, aulas práticas ou ensaios”. Nesse pique, os jovens profissionais criaram repertório com obras de Florêncio Sánches, *Meu Filho Doutor*, de Ibsen, *A Casa de Bonecas*, e uma adaptação do *Crime e Castigo*, de Dostoiévski.

Com esse repertório o Teatro Anchieta apresentou-se no Rio de Janeiro no final de 1945 e início de 1946, ocupando o Ginástico. A companhia, que Paschoal Carlos Magno chamou de “exemplar”, foi homenageada pelo Teatro do Estudante do Brasil com um almoço e os espetáculos receberam elogios da crítica, embora as condições do Ginástico e dos seus arredores fossem péssimas, dificultando o acesso do público e atrapalhando os espetáculos com ruídos de um salão de baile.

A condição insalubre do espaço parecia refletir o que se passava na alma de Renato Vianna. Sentia um aperto no coração desde a noite de 30 de outubro, quando o rádio noticiou a renúncia de Getúlio Vargas. Nessa noite, escreveu no diário: “Nenhum presidente da República fez pelo teatro o que ele fez. Deu-lhe tudo. Só não lhe deu idealismo e competência, porque isso não lhe podia dar, nem decretar”. Pensou mesmo em cancelar a viagem para o Rio, mas os atores sonhavam com essa temporada... Não queria lhes causar tal frustração. Agora, vendo o descabro do lugar onde vinham brilhar os seus discípulos, perguntava-se se valera a pena tanto trabalho.

Outro problema passou a atormentá-lo: o governo provisório suspendeu as verbas do Serviço Nacional de Teatro e, para o retorno do Teatro Anchieta a Porto Alegre, foi preciso abrir crédito em uma empresa de viagens costeiras. Isso resolvia um assunto imediato, mas não garantia a sobrevivência da Escola Dramática, que dependia da subvenção do SNT. E assim foi que iniciou um novo período de incertezas para o guerreiro da Quimera. Mas continuou o trabalho junto com os alunos.

Ao longo de 1946 preparou novo repertório e, tendo entrado novos recursos do SNT, organizou sua última jornada de “missões dramáticas”. Levou o Teatro Anchieta em longa excursão pelos Estados do Norte e Nordeste, repetindo o sucesso da primeira “missão dramática”, feita oito anos antes. A diferença é que a excursão do Teatro Anchieta coroava a sua luta, fechava o ciclo que havia imaginado para o Teatro-escola.

Estava cada vez mais difícil manter a Escola Dramática do Rio Grande do Sul. E em uma passagem de Renato com o Teatro Anchieta pelo Rio de Janeiro, em 1947, voltando da sua primeira temporada em Belo Horizonte, recebeu o convite do prefeito do Distrito Federal para dirigir a velha Escola Dramática Municipal. A instituição estava em vias de desaparecimento, ocupando uma sala emprestada, na Praça Mauá, sem corpo docente, sem programa, sem nada. Renato gostou do desafio. Liquidou seus assuntos em Porto Alegre e, em 1948, voltou a morar no Rio de Janeiro, assumindo a direção da escola fundada por Coelho Neto.

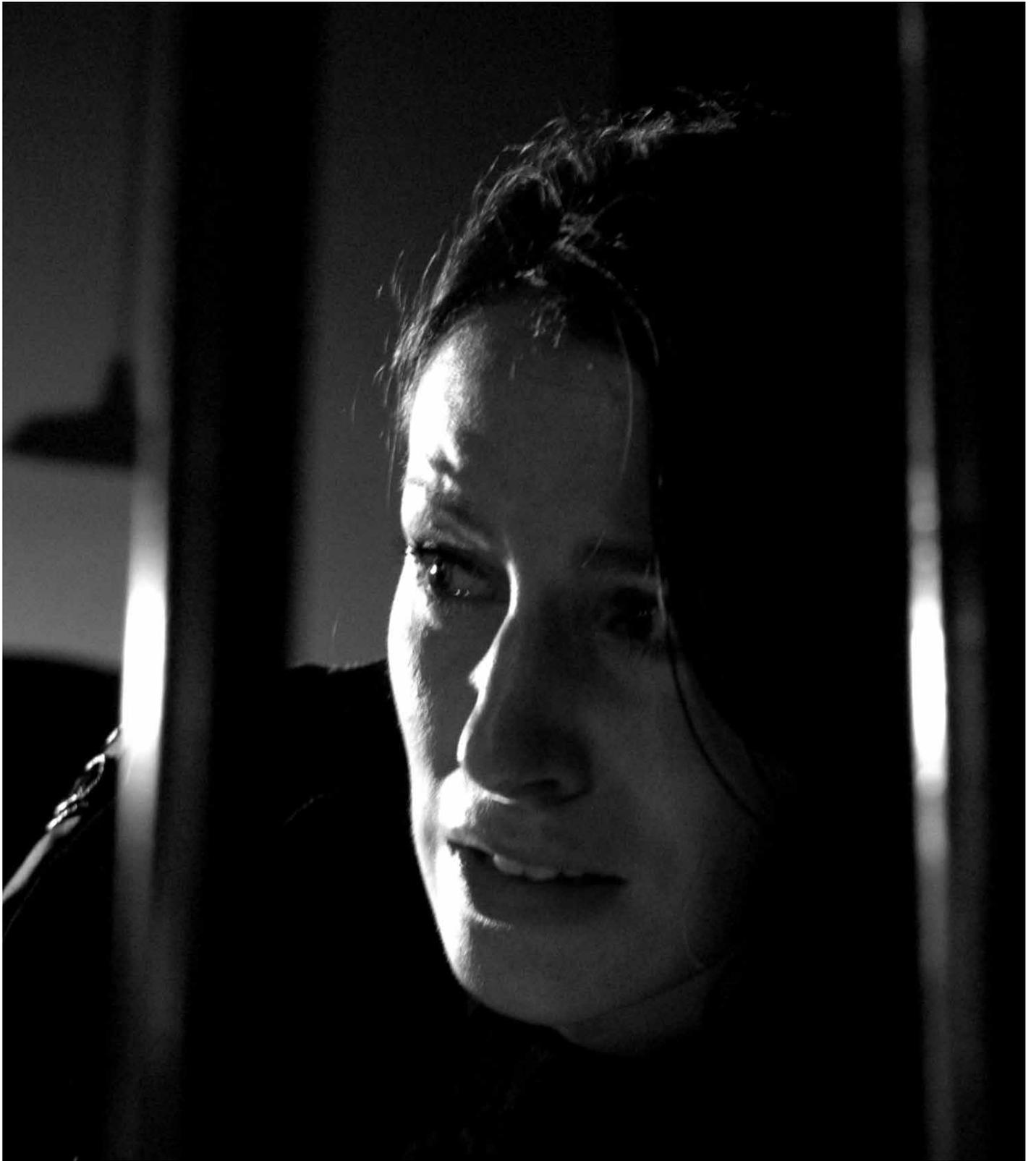
De início, a transferiu para o Teatro Municipal. Mas não achava adequado o espaço para o funcionamento da escola, tendo que dividi-lo com outras atividades. Logo conseguiu um próprio da Prefeitura exclusivamente para a Escola Dramática: o Solar do Rio Branco, na Rua Vinte de Abril, próximo à Praça da República. Para lá mudou e também

mudou o nome da instituição para Escola de Teatro Martins Penna, que permanece até hoje, cinco décadas depois, com o mesmo nome e endereço.

A velha Escola foi renovada e revigorada. Modernizou seu programa didático e formou corpo docente com nomes de primeira linha da nossa cena, como Tomás Santa Rosa, Luiza Barreto Leite, José Oiticica, Carolina Sotto Mayor, Gustavo A. Doria, George Kossowski, além dele mesmo, o guerreiro da Quimera, o precursor do teatro moderno no Brasil e grande defensor da escola dramática.

Renato conduziu a Escola de Teatro Martins Penna dentro das premissas que estabelecera para o Teatro-escola, realizando grandes espetáculos, como *Édipo Rei*, de André Gide, e *Um inimigo do povo*, de Ibsen, sobre o qual escreveu Otto Maria Carpeaux: “Pela primeira vez, não se sabe há quantos anos, o palco brasileiro transformou-se em tribunal moral, julgando-se o comportamento da sociedade e dos indivíduos que a compõem. Eis, depois da iniciativa e da execução, o terceiro mérito do sr. Renato Vianna e, sem dúvida, o maior” (A Noite, RJ, 17/7/1952). Estava em plena atividade, cheio de planos, quando foi colhido pela morte, a 23 de maio de 1953, aos 59 anos de idade.

O velho e grande amigo Paschoal Carlos Magno, acompanhou seus últimos dias de vida. Estava no apartamento do Largo dos Leões, dando força a dona Elita, Maria Caetana e Ruy, quando Renato faleceu. Ajudou a vesti-lo e a colocá-lo no caixão. Em um escrito, narra Paschoal a cena da retirada do corpo do apartamento para ser levado à capela da Real Grandeza: “Não era possível conduzir o caixão, do sétimo andar da sua última morada à rua. Colocaram-lhe o caixão, em pé, de encontro à parede do elevador de serviço. Descemos com ele. Saía da sua casa, morto – mas em pé – como ficará, para sempre, dentro da história do teatro do Brasil”. ☆



TÉCNICA

★ DAVI DE BRITO: A TRAJETÓRIA DE UM ILUMINADOR

Cássio Pires e Lillian Sarkis entrevistam Davi de Brito e dialogam sobre sua carreira e suas técnicas de iluminação, em 9 de novembro de 2008, no saguão do Teatro SESC Anchieta.

Olhares. Gostaríamos de começar lhe perguntando sobre o início da sua carreira.

Davi. Eu comecei aqui no SESC, na década de 1970, para ser mais preciso em 1977. Na época, eu limpava refletores. Na verdade, continuo limpando refletores até hoje, não mudou nada. *(risos)* Mas faz parte do processo, e a gente faz por prazer. Mas, enfim, eu comecei em um espetáculo chamado *Ponto de luz*, com direção do Fauzi Arap. Por incrível que pareça, o espetáculo se chamava *Ponto de luz...* Nessa época o [Tião Carlos] era produtor e eu comecei com ele. E aí eu fui começando aos poucos. Naquela época era muito difícil você entrar no mercado. Para aprender era muito difícil, pois os técnicos, em sua maioria, tinham um medo tremendo – é uma estupidez falar isso, mas é verdade – de perder o lugar para a gente. Então, eles não ensinavam por acharem que iam perder o lugar. Mas aí, eu tive a sorte de conhecer um Fauzi Arap, um José Possi Neto, um Flávio Rangel, diretores com quem eu aprendi, vendo-os trabalhar na criação de luz. E aos poucos fui pegando o jeito. Na sequência, eu trabalhei em um teatro chamado Pixinguinha, que tinha uma programação de teatro e música, mas tinha enfoque maior na música. Fafá de Belém, Gilberto Gil, Caetano Veloso fizeram shows lá. Então eu aprendi bastante com esse trabalho com os shows musicais.

Olhares. E como é que começou a sua parceria com o Antunes Filho?

Davi. Na realidade, eu não comecei com ele. Foi ele que começou comigo. *(risos)* Em 1978, a gente estava fazendo um show da Simone, no Teatro

Pixinguinha. Então, há dias a gente estava montando o show e, no dia da estreia, eu me lembro de que a gente torcia para estreiar logo, para darmos um passeio e descansar um pouco, tomar uma cerveja... Aí, à noite, veio uma notícia. O iluminador daqui do SESC Anchieta se chamava Abel. Tinha um espetáculo do Antunes que se chamava *Quem tem medo de Virginia Woolf*, com o Raul Cortez e a Tônia Carrero, e que estava sendo montado aqui embaixo. E o Abel sofreu um acidente quando estava mexendo na parte elétrica do teatro. Então, o diretor técnico do SESC me chamou e disse: “então, hoje vai estreiar o show da Simone, né?” Eu falei “vai, né?”. “Então tá bom, à noite você desce pra montar o Antunes.” Aí acabou a estreia do show da Simone e eu vim aqui para baixo para montar o espetáculo do Antunes. Depois, em 1982, foi fundado o CPT. Foi quando começamos a trabalhar junto em definitivo.

Olhares. Depois desse início como técnico de iluminação, chegou um momento em que você começou a trabalhar como iluminador, como alguém que cria o projeto de iluminação de um espetáculo. Como é o seu processo de trabalho?

Davi. Eu raramente começo pela leitura do texto. Às vezes faço isso. Mas na maioria das vezes, não. Até porque o trabalho do iluminador acaba sendo o último, na última hora. É o último a ser contratado, essa história toda. Então, normalmente, vejo os ensaios. Quando eu vejo os ensaios, tenho que começar a pensar em uma série de coisas. Trabalho com o coletivo. Eu acredito no trabalho coletivo. Acho que o teatro não existe sem um pensamento

coletivo. Quando se pensa individualmente, não se chega em lugar nenhum. Eu começo me informando sobre quem vai fazer o figurino, quem vai fazer a cenografia, quem faz o som e então a gente começa a discutir algumas coisas. E normalmente eu começo a ver os ensaios sabendo o que vai acontecer em relação à cenografia, ao figurino, à trilha; até porque, tem figurinos que às vezes você olha e eles são em preto e branco e você joga uma luz azul no preto e ele fica bordô, fica vermelho, por causa do pigmento que existe no tecido. Então a gente discute muito essas coisas.

Eu começo os ensaios vendo a movimentação do ator. Não começo pensando sobre que cor eu vou colocar, ou vou deixar de colocar. Tem um trabalho que eu fiz aqui com o Serroni que é muito bacana, pois ele sempre fazia uma maquete da cenografia, então, com essa maquete, você consegue resolver uns 40% do trabalho de luz antes mesmo de assistir aos ensaios. Você consegue ter a dimensão da metragem, o posicionamento do cenário, o que ajuda muito. Mas na maioria dos casos não acontece isso. Então a gente começa pelo ensaio, vendo a movimentação do ator. Onde ele vai necessitar de luz. Não consigo ver o espetáculo no texto. Eu vejo o ator em movimento, para saber o que eu vou fazer. Aí eu faço anotações. Levo sempre rascunhos. Vejo um, dois, três ensaios, por conta da correria. Como eu disse, o iluminador é sempre o último a fazer as coisas, então a gente tem sempre um prazo muito curto, até mesmo por conta de outros trabalhos que a gente assume simultaneamente. No meu caso, aqui no SESC, eu faço a coordenação do teatro, e por isso eu fico muito aqui.

Mas, bem, depois eu começo a pensar na dramaturgia, pra ver o que quer dizer, o que me ajuda a pensar nas cores. Aí, depois, há sempre uma discussão com o diretor. Qual a visão que eu tenho a respeito da luz. Pois, realmente, quem manda no espetáculo é o diretor. Quanto a isso não há a menor dúvida. Se ele não quiser o iluminador, ele o manda embora, contrata outro, ele mesmo faz a luz... pois ele é quem tem a visão do todo.

Olhares. Como é que se dá essa relação com os di-

retores? Você cria a partir de uma ideia da direção ou eles não interferem na criação da luz?

Há diretores que têm uma visão da luz que imaginam. Talvez eles não te dêem isso tecnicamente, mas eles te dão algo superficialmente. A maioria dos diretores não conhece equipamentos de iluminação. Alguns sabem pedir uma luz, mas poucos conhecem os equipamentos. E o iluminador tem de saber muito sobre eles, pois como sempre fica para a última hora, você não pode errar na seleção desse material. Chega na hora, não dá certo. Então você vai pegar a ideia, pensá-la tecnicamente, transformá-la e depois vai discutir com ele para chegar em um consenso. Então a gente passa por esse caminho. Eu vou discutindo aos poucos.

Há também situações em que acontece o contrário. Tem um trabalho que eu fiz recentemente, *Ménage*, com direção da Marina, em que ela me disse que não via cor no espetáculo, mas eu via. E aí, apresentei um projeto de luz que acabou dando certo. Ela gostou das cores que eu propus. Então, às vezes, o diretor acaba mudando de ideia. De uma maneira ou de outra, quando há entendimento dos profissionais, acabam acontecendo boas coisas.

Olhares. Você disse que as maquetes te ajudam a antecipar um pouco o projeto de iluminação. E quando não tem a maquete, como você dialoga com o trabalho do cenógrafo?

Davi. Aí é preciso determinar qual é a metragem do palco, ouvir uma descrição do cenário, falar da cor...

Olhares. ...Eles te mostram esboços?

Davi...Esboços, desenhos... Quando você tem a maquete, você tem uma visão melhor. Quando você está vendo o projeto de uma casa, você está vendo a coisa lá, é bem mais real. Quando você vê apenas o desenho, às vezes dá zebra lá na frente. Eu já passei por várias dessas. As medidas muitas vezes são diferentes. E isso acaba causando um desgaste tremendo, em todos os sentidos. O ator fica mal iluminado porque o ambiente não permite que você o ilumine. Por isso a maquete é o ideal. Você tem a escala e isso torna as coisas mais precisas. Eu sou meio cabreiro com plantas, esboços, essas coisas.

Olhares. No caso do seu trabalho dentro do CPT

o processo é diferente? Você começa a conceber a iluminação com mais antecedência, pelo fato de integrar o centro?

Davi. Não. Também é mais para o final. Normalmente eu não fico lá em cima. Quando o espetáculo fica legal, aí ele me liga e me diz: “vem aqui ver o ensaio”. Então eu vejo dois ou três ensaios lá em cima, no CPT, conforme a data da estreia...

Olhares. Bem próximo da estreia?

Davi. Bem próximo. Até porque eu não tenho tempo de ficar lá em cima e, às vezes, ele não deixa também. É uma coisa dele, uma particularidade dele, e eu acho que a gente tem que respeitar, ele tem suas razões para fazer dessa forma. Mas então eu começo a assistir aos ensaios quando está bem perto da estreia. Então, depois de assistir aos ensaios lá em cima, vejo-os novamente aqui embaixo, no teatro, no espaço em que a peça vai acontecer. Depois disso, começamos a conversar sobre o projeto da luz.

Olhares. Ele é muito impositivo em relação à sua criação? Ele costuma ter ideias fechadas para a iluminação?

Davi. Ele tem uma visão muito grande. Ele é muito inteligente. Ele tem uma visão diferente de outros diretores. Ele quer valorizar o jogo do ator. Então, em alguns espetáculos a cenografia e a iluminação não são tão importantes. Muitas vezes, na minha visão, a luz poderia ser um pouco mais. Mas, tudo bem, como a gente trabalha em conjunto, a gente sempre chega a um entendimento.

Olhares. Você opera as luzes que concebe no começo das temporadas?

Davi. Não. Eu nunca trabalho sozinho. Acho que o iluminador precisa ter alguém com ele. Se eu faço um trabalho que não tem dinheiro, eu procuro levar alguém também. No caso dos espetáculos do Antunes, só opero quando estamos fora do país. Mas aqui, como a gente tem na casa pessoas que operam e trabalham comigo, eu fico na plateia passando todas as informações e quando chega o dia da estreia, está tudo afinado, acertado e pronto. Particularmente, não gosto de operar.

Olhares. Vocês alteram o projeto de iluminação ao longo da temporada?

Davi. Raramente eu mudo. Só quando o espetáculo vai para outro teatro, aí é preciso adaptar a luz. No caso do trabalho com o Antunes, o Teatro SESC Anchieta é o melhor teatro de São Paulo, vocês sabem disso. Eu falo como profissional, não como funcionário. Aqui você tem todas as condições de fazer um bom trabalho. Quando você faz um trabalho aqui no teatro, você dificilmente precisará melhorá-lo quando estiver fora do país. Quando você começa pelo topo, aí é diferente. Quando você tem que fazer a luz em um espaço menor e depois vai para um espaço maior aí é outra coisa, você acaba melhorando a luz. Porque o espaço não te permitiu ou porque a produção não tem dinheiro para locar materiais, uma luz de melhor qualidade. No caso do SESC Anchieta, você mantém. Os espetáculos criados aqui no CPT utilizam uma média de 120 a 150 refletores. Agora um pouco mais, talvez. Eu já cheguei em teatros fora do Brasil que tinham oitocentos refletores. Mas não dá para você pegar um trabalho criado com 120 refletores e transformá-lo em algo que usa 240. É uma tremenda bobeira porque você acaba não tendo tempo de conceber novamente. Além do que, você pode pensar que está iluminando a mais, quando na verdade você não está. A intensidade de luz que você coloca em cena tem um limite. Não precisa colocar mais, é besteira.

Olhares. Alguns espetáculos do CPT foram feitos fora do Teatro SESC Anchieta, como *Medeia*, que aconteceu num espaço não-convencional dentro do SESC Belenzinho. Qual é a diferença de iluminar a cena italiana e espaços alternativos como o do SESC Belenzinho?

Davi. Sim, o SESC Belenzinho é um espaço fisicamente diferente do Teatro Anchieta. É mais largo e menos profundo que o daqui, uma área de uns 6 por 12 metros. Mas é uma coisa muito simples também. Lá a gente usou basicamente luz branca e âmbar, então não alterou muito. Foi mais simples do que a gente costuma fazer aqui.

Olhares. Como você lida com as novas tecnologias?

Davi. Eu não opero, mas eu sei mais ou menos fazer uma concepção... Como dei cursos por vários anos, eu tenho muita gente que trabalha comigo

quando preciso deles... Meus assistentes dominam essas novas tecnologias... Essa garotada, os mais jovens, sabe mexer numa mesa computadorizada, o que não é meu caso. Eu sei o que quero, mas não sei lá sentar, não gosto, não quero. (*risos*) Não cabe na minha cabeça. E obviamente não sou contra as mesas analógicas. As digitais vieram para melhorar, e muito. Por exemplo, em espetáculos como *Drácula* e *Paraíso Zona Norte*, nós precisávamos de duas ou três pessoas operando a mesa. Hoje não precisa mais. Realmente temos mesas fantásticas no mercado, que ajudam muito. Mas, quando elas quebram, pronto, acabou. A nossa realidade é outra. E um bom operador hoje tem que saber mexer na analógica para depois aprender a operar a digital. Pois, quando eles vão para um teatro que só dispõe de mesa analógica, eles não conseguirão fazer nem 50% do que eles fazem aqui no SESC Anchieta. O pessoal que trabalha comigo parte desse princípio. Então, aprende-se primeiro o arroz com feijão. Pois a gente tem de fazer o trabalho em qualquer lugar. É claro que não fica igual, mas a gente consegue se aproximar o máximo possível.

Olhares. E quanto aos *moving lights*?

Davi. Quando o SESC Anchieta foi reformado eu tinha um pedido de uns 15 *moving lights*. Aí a gente negociou: perguntaram-me se eu preferia mais *moving lights* ou mais elipsoidais. Eu disse que preferia mais elipsoidais. Porque os *moving lights* se tornam sucatas rapidamente. Se eu os tivesse agora, já estaria querendo trocá-los. Estou com os elipsoidais há dez anos e eu não preciso trocá-los por, com certeza, mais dez anos. O *moving light* é uma coisa bacana, mas você precisa saber usar. Eu usei pouco.

Olhares. São poucas peças de teatro que realmente pedem, não é?

Davi. Ele é bom pra fazer show, claro, mas pra teatro você usa menos. No teatro, o que é fundamental são os elipsos.

Olhares. Você costuma usar elipsoidais para fazer luz geral aqui no SESC Anchieta, não é isso?

Davi. Costumo. O elipsoidal abre, fecha, foca, desfoca. Você pode deixar a luz mais dura, menos dura, mais suave.... Você pode colocar um globo, fazer

um recorte... e ele faz as vezes do PC e do Fresnel também. Com uma gelatina difusora, ele se torna um Fresnel. Tira a gelatina, ele é um PC. E é um elipsoidal quando você tem uma luz mais nítida. E é um material que está há anos no mercado. Veja você, na Europa, da boca de cena para trás, só se usa PC Fresnel. Na parte frontal, só se usa elipsoidal, até porque na maioria dos teatros os refletores são embutidos. Exatamente pra não vazar luz na plateia. O que nós costumamos fazer aqui...

Olhares. ...É o contrário...

Davi. ...O contrário. A gente usa, pela necessidade, pela falta de material, a gente usa mais Fresnel e PC na área da plateia. E aí quando a luz geral acende, a plateia fica clara. Você consegue ver seu namorado, sua namorada ao seu lado. Na Europa, eles não usam. Só elipsoidal, pois os fachos de luz iluminam mais e ele ilumina menos a plateia. Tem um vazamento menor. Nós não temos nenhum teatro com aberturas para entrada de refletor. Não é comum no Brasil. A gente usa mais as varas. Na Espanha, nos teatros mais antigos, existe uma adaptação em que eles colocam os refletores na sanca. Pois a frente fica muito prejudicada. Não é o nosso caso aqui, pois no SESC Anchieta temos três varas e com elas conseguimos iluminar tudo numa boa, sem problemas.

Olhares. Você disse que em espetáculos como *Paraíso Zona Norte* e *Drácula* o projeto de luz era complexo, exigindo mais de um operador. Nos últimos espetáculos do CPT o projeto de iluminação tem sido mais enxuto?

Davi. Sim, mais enxuto. É mais simples hoje. Quando eu falo do "*Drácula*", foi um espetáculo em que o Antunes me cobrou bastante. E eu acabei pesquisando. Eu não tenho tempo de pesquisar, eu passo 12 ou 14 horas aqui dentro do teatro, faço coisas fora, e não tenho tempo pra pesquisar nada. Quando você pega o caso de um Guilherme Bonfanti, que quando pega um espetáculo pesquisa bastante, eu admiro. O *Drácula* eu pesquisei bastante. O Antunes queria que cada cena fosse como uma foto, um quadrinho, então eu pesquisei muito essa coisa de história em quadrinho, vi uns vídeos



Samantha Monteiro
em *Trono de Sangue*
– *Macbeth*. Direção:
Antunes Filho. Teatro
SESC/Consolação.
São Paulo, 1992.
Foto: Emídio Luisi

japoneses próximos do que ele estava pensando. E deu um bom resultado. Acho que de todos os espetáculos do Antunes, realmente o resultado foi o melhor, o mais positivo.

Olhares. E a luz tornou-se mais simples pois o foco está mais no trabalho do ator?

Davi. Sim, ele está mais direcionado para o trabalho do ator. Você pega o *Drácula*, o *Paraíso Zona Norte*, o *Macbeth*, o *Vereda da Salvação*... Eles tinham cenário. Quando ele existe, você lida com duas coisas: a iluminação do ator e a iluminação do cenário. Qualquer objeto que se coloca em cena, você tem que valorizar. Uma das funções do iluminador é melhorar a condição do espaço, então você tem que pensar nesses dois planos, se você pensar apenas na luz do ator, a cenografia fica a desejar. Já os últimos espetáculos, *Antígona*, *Pedra do reino*, *Senhora dos afogados*, não têm nenhum cenário, só objeto cênico, pois o foco do Antunes está no trabalho do ator.

Olhares. E o trabalho acaba se voltando cada vez mais para luzes gerais...

Davi. Mais luz geral, sim. Plano aberto. E você não tem mais espaço para ficar apagando e acendendo luz. Então você vai apenas somando algumas luzes durante o andamento do espetáculo.

Olhares. Você tem preferência pela luz branca, pela cor ou é o contexto que define suas opções?

Davi. Quando você pega um espaço que é precário para trabalhar, você não pode colocar muita cor, pois isso deixa o espetáculo escuro. Eu costumo dizer que não é necessário, por exemplo, numa cena de morte, você colocar uma luz vermelha. Não há necessidade. Com uma geral branca bem feita e muito simples você faz todo e qualquer espetáculo. Se você precisa de uma luz geral âmbar, mas não tem refletor em número suficiente você pensa: “não vamos ter o âmbar”. Mas se você fizer uma boa luz geral branca você consegue deixar todo espetáculo muito bonito.

Numa geral branca, você vai de zero a dez ou de zero a cem, e com isso você determina tudo, todo sentido de cada cena na operação. É a composição na mesa de operação que vai determinar. Não adianta você colocar quatrocentos, quinhentos refletores no teatro, fazer uma parafernália de cores e na hora da composição não ter clima. Você pode estar misturando cores que não dão em nada, em absolutamente nada, então basicamente eu costumo falar que um espetáculo tem que ter uma geral branca, pra você fazer os climas. Então se você tem material, você pode trabalhar com outras cores. Mas basicamente eu trabalho muito com branco, e às vezes azul e âmbar, e assim eu determino a luz básica de um espetáculo. Conforme a necessidade, é claro, pois há espetáculo que não permite uma geral azul, por exemplo. Às vezes o espetáculo é mais pra cima e você trabalha mesmo mais com branco.

Olhares. As cores têm função, um significado?

Davi. Isso é muito relativo. A cor tem função, sem dúvida. Se você coloca uma luz rosa ou mais clara, a cena fica mais alegre, mais tranquila. Se você tem um cara em cena rezando e você joga uma luz vermelha sobre ele você vai dizer: “perai, esse cara tá morrendo, não tá rezando”. Então você coloca uma luz mais branca, mais centralizada... Você precisa perceber o sentimento. A luz é sentimento. Em *Gilgamesh*, a peça se passava em um mosteiro, qual é a luz que ficava mais bonita para aquele espetáculo? Era o lavanda. Nos tínhamos ido ao mosteiro de São Bento e percebemos que era uma cor que tinha a ver com a ideia de religiosidade.

Olhares. E o operador de luz tem uma responsabilidade no que se refere a criar o clima do espetáculo...

Davi...O operador é tão artista quanto o ator, o iluminador ou o cenógrafo. Ele vai sentar ali, seja na digital ou na analógica, ele vai operar exatamente o que foi determinado. E qual é a missão dele?

Atenção. O tempo todo. E a questão da ética. Se o operador acha que vai mudar a luz, ele está errado. O iluminador sem um grande operador não existe. E a gente sabe que um operador pode derrubar um espetáculo. Então essa pessoa é importante

e tem que ter ética. Hoje existem várias pessoas que estão iluminando e que trabalharam comigo, como a Roseli, o Fabio Herz, a Silvine, a Sueli Matsuzaki, o Ari Nagô, entre outros. Essas pessoas, que passaram por aqui, estão no mercado e são pessoas que têm ética.

Olhares. Quando você concebe projetos fora do CPT você indica os operadores?

Davi. Indico. Eu gosto de trabalhar com pessoas que tem disciplina. Se o espetáculo começa às 21h, o técnico de luz tem que estar duas horas antes, para checar. Muitas vezes, antes do espetáculo, houve um infantil, um outro trabalho, e às vezes sua luz desafina, ou uma lâmpada queima. O espetáculo tem que estar impecável. E essa pessoa que chamamos de operador tem que estar lá com muito carinho e com muita responsabilidade. Senão, o espetáculo não acontece.

Olhares. Você disse uma coisa que nos interessa particularmente: que não é preciso, por exemplo, uma luz vermelha para representar uma cena de morte. Você pode iluminá-la com uma geral branca. A partir disso, como é que você pensa a questão do ambiente em seus trabalhos?

Davi. Às vezes, por exemplo, eu vejo uma cena em que há uma janela. Se você coloca uma geral branca, você extrapola. Se você coloca uma luz recortada você centraliza, você direciona a visão do espectador direto naquele ponto. Então, às vezes a gente recorta, ou às vezes a própria trilha sonora te leva a imaginar algumas coisas. Te faz pensar que é noite, ou que você está numa floresta, ou que você está sozinho em casa, pensando. Mas acho que tudo tem a ver com levar a luz a um ponto que é o do sentimento do ator naquele momento da peça. Quando a intensidade da luz está a 40%, ela te diz uma coisa. Quando está a 60%, ela te diz outra. E às vezes a trilha sonora te leva a imaginar uma coisa. Por isso eu gosto de saber, quando assisto a um ensaio, se a trilha já está pronta, pois ela pode te levar a alguma coisa. A gente precisa trabalhar a natureza da cena, se está dentro de uma casa, na floresta ou em outro ponto. Eu sou muito intuitivo nesta questão. Eu vim de uma região na Bahia onde há mata,



A pedra do reino, de Ariano Suassuna. Direção e adaptação: Antunes Filho. Teatro SESC/Consolação. São Paulo, 2008.
Foto: Adalberto Lima

eu nasci na fazenda, e isso me remete a um monte de coisas. Trabalho muito a partir da intuição.

Olhares. Falando em termos gerais, sobre o teatro praticado aqui em São Paulo, você acha que o panorama da iluminação mudou dos anos 1980 para cá?

Davi. Lá atrás, quando eu comecei, em São Paulo você contava dois ou três teatros bem estruturados. O teatro do SESC Anchieta, desde quando foi inaugurado, em 1967, tinha um material de qualidade. O Teatro EAAP, o Municipal e um ou outro, mais ou menos... A partir da década de 1980 a tecnologia avançou e nós começamos a ter material importado aqui no mercado. E hoje o nível de iluminação melhorou muito. Também no que se refere a profissionais. Você vê hoje muitos garotos que saíram daqui dos nossos cursos de iluminação fazendo coisas maravilhosas. De repente, concorrendo comigo, com o Wagner Freire e com o Maneco Quinderê, um ex-aluno da gente, o Fabio Herz, ganhou o Prêmio Shell deste ano. Você vê que as pessoas têm uma tendência muito grande a melhorar. E isso de maneira equilibrada. Você pode entrar num espetáculo, sentar pra assisti-lo e ver que a luz está maravilhosa. Quando a luz está maravilhosa a ponto de você observar isso, alguma coisa está errada. Eu acredito no conjunto, no coletivo. Então, às vezes, quando se faz coletivamente, é o que importa. Não adianta fazer um show à parte. Alguém vira e diz: “o Davi fez uma luz simples..”, não importa, é a proposta. Também tem a questão da condição do espaço, e a gente é criticado de uma maneira estranha, pois às vezes o espaço não te dá boas condições técnicas de trabalho e você tem de fazer. Você já deu sua palavra, então você não pode virar e dizer: “não vou fazer mais, não tem luz, não tem dinheiro para locar material”. Eu acho que é por aí. É outra realidade. A gente vive no Brasil. Muitas vezes não tem dinheiro para a gente fazer um trabalho melhor. Mas tem melhorado, não tenho dúvida, tem evoluído muito. Tem muita gente fazendo luz bacana, até com material simples. Muita coisa mudou a partir da década de 1980 para cá.

Olhares. Há um tempo atrás, era bastante comum



essa crítica a iluminações que chamavam atenção demasiada para si mesma. Você acha que os iluminadores têm adquirido consciência dos exageros cometidos no passado e criado mais em função dos espetáculos do que em função de si mesmos? Davi. Acho que sim. Quando eu comecei com iluminação, eu nunca pensei que ganharia prêmios ou estaria com meu nome no jornal, ou então que estaria na Europa trabalhando por quatro meses com o Antunes Filho, nada disso estava na minha cabeça. Isso é uma coisa que foi acontecendo. A questão é se colocar: eu vou fazer um trabalho. É diferente de pensar: “eu vou fazer um trabalho para ganhar

um prêmio”. Eu vou fazer um trabalho porque eu curto teatro, eu sou um homem de teatro, não sei fazer outra coisa e amo o que eu faço. Mas você vê um caso ou outro de um jovem que vem fazer um trabalho de iluminação pensando no prêmio, e é onde ele acaba se arrebatando porque não fica condizente com o espetáculo, e isso acaba atrapalhando. Tem casos de pessoas assim. E isso é errado. O prêmio é consequência. Ao invés de você fazer alguma coisa mais simples, você acaba sofisticando e atrapalhando a proposta do espetáculo. Não é bom quando isso acontece. ☆

Luís Melo, em *Trono de Sangue – Macbeth*, de William Shakespeare.
Direção: Antunes Filho. Teatro SESC/Consolação.
São Paulo, 1992.
Foto: Emídio Luisi

ما کور نشدیم، کور هسئیم
ما کور نشدیم، کور هسئیم



کوری



تولید مشترک ایران - ایتالیا

اثر: خوزه ساراماگو

بازنویسی اثر و کارگردانی: جی جی دل آلیو

مجری طرح: شوای تناتر دانشگاهیان

بازی:

گلچهره سجادیه ایرج راد

فرهاد شریفی

I NTERCULTU- RALISMO

★ A ORIGEM DO PROJETO

Gigi Dall' Aglio

Tradução de Maria Lúcia Cumo

Diretor e ator. Foi o fundador, em 1971, da cooperativa teatral La Compagnia del Collettivo/Teatro DUE, de Parma, um dos primeiros coletivos de teatro na Itália a ocupar um espaço público para desenvolver e investigar novas estruturas de criação e produção. Buscava, então, a democratização do teatro e a formação de público nas pequenas cidades. Foi, também, um dos primeiros a teorizar sobre a descentralização das funções no processo criador, priorizando o trabalho do ator como elemento central para a construção da dramaturgia e da encenação. Até hoje desenvolve essa investigação, em contato com coletivos de diversas partes do mundo. *Olhares* apresenta, aqui, seu relato sobre a encenação que realizou com atores iranianos em Teerã, em 2004, de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

Em dezembro de 2005, eu estava no Teatro Nacional de Teerã para dar um curso sobre algumas técnicas particulares de representação. Cheguei lá por uma série de circunstâncias ligadas a uma proposta de colaboração cultural da embaixada da Itália, atualizações profissionais para atores do Teatro nacional, e ao fortuito lançamento de uma publicação em idioma *farsi*, sobre o teatro europeu, com um capítulo dedicado ao Teatro Due, de Parma.

O ambiente me pareceu muito acolhedor e alegre, repleto de jovens interessados, curiosos e preparados. Começamos com *Édipo em Colono*, estudando as sensações do velho Édipo quando, já cego, é levado aos lugares da sua infância pelo velho Sófocles. Falava-se de cegueira e isso nos levou ao *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, e, com espanto, descobri que o romance, no Irã, já havia tido 12 edições e sido traduzido diversas vezes.

Logo, por iniciativa do embaixador da Itália no Irã me vi a fazer o planejamento para uma co-produção italo-iraniana de uma versão teatral de *Ensaio sobre a cegueira* no soberbo palácio da “residência”, construído na metade do século XVIII e adquirido pela Itália em 1934. Era um antigo harém e foi um dos poucos prédios do tipo que restaram na desordenada metrópole de Teerã. Isso é mais o menos o que havia na origem do projeto.

No correr daquele ano, o adido cultural, Felicetta Ferraro, acompanhou a relação entre as duas partes, relação que correu sem empecilhos particulares, até um mês antes do início dos trabalhos.

Foi definido que o dia da estreia seria durante o festival internacional, de modo a inaugurar uma seção nova, de co-produção com outros países. Nós entraríamos com projeto e direção, eles com atores e técnicos, o resto seria acordado item por item. A proposta das datas partiu deles e eu ainda não sabia o quanto teria sido importante guardar esses detalhes na memória. Mas, um mês antes: “É realmente necessário vocês manterem o contato através do diretor”, não vou dizer o nome, “que conheceram? Existem tantas outras pessoas capazes. Nós vamos trazer o colaborador adequado”.

Enquanto isso, a responsabilidade principal passava do Teatro da cidade, que não se subtraía completamente das suas tarefas, restringindo-se ao trabalho de consultoria e de apoio, para o Centro Dramático Nacional que, em Teerã, representa a passagem obrigatória para o profissionalismo teatral.

Pedimos o nome do novo adido, mas não nos foi dado, não por motivo de confidencialidade, mas por não ter ainda sido designado. Talvez a coisa mais importante para eles, mas essa é uma dedução

minha, fosse a de tirar de cena o diretor que havia sido escolhido para colaborar com a operação (ele segue um estilo de teatro diferente, não dá para entender nem o tipo de ajuda que poderia ter dado). Esse papel acaba sendo dividido entre um jovem responsável pela produção e um antigo e estimado cenógrafo de experiência comprovada, Khosrow Khorshid, que, quando jovem, trabalhou como assistente de Zeffirelli e, portanto, falava muito bem italiano. Essa escolha foi feita com a concordância do adido cultural.

A “comissão”

Minha adaptação do romance de Saramago devia ser aprovada antes de os ensaios começarem. Em razão das experiências precedentes de relações entre o teatro iraniano e o Festival de Parma, e ao conhecimento que havia acumulado durante uma oficina lá, eu sabia quais poderiam ser os termos de tal aprovação. Uma comissão que não quis ouvir mencionada a palavra “censura”, reapresenta-se para examinar tanto os textos quanto a consequente realização cênica, com o escopo de “salvaguardar a sensibilidade e os costumes ligados à tradição religiosa do povo iraniano”. A essa altura, os casos são dois: ou você não aceita essas limitações e renuncia ou, por curiosidade intelectual, imerge na matéria para examinar os confins e perceber os aspectos mais singulares.

O romance de Saramago havia passado por pouquíssimas (para eles!) intervenções de censura, centradas, sobretudo, na descrição do estupro de um grupo de mulheres, e aqui e ali, no resto da obra, foram suavizadas as expressões e palavras mais cruas. Decidi me limitar, por enquanto, a essas normas genéricas. O que saltou aos olhos imediatamente foi que essa comissão deve se movimentar em uma contradição interna à doutrina islâmica. Na área sunita (países árabes), o Teatro não tem tradição, pelo contrário, a tradição iconoclasta é, por definição, contrária a qualquer tipo de personificação e o teatro é realizado somente devido à separação laica de algumas instituições (principalmente nos

países árabes do Magreb). Intervenções ocasionais da censura ocorrem mais por razões políticas. Na área xiita (Pérsia), porém, o problema fica mais complicado. Aqui existe a tradição. Nas origens, têm o *tazieh* (o Shabeh, que quer dizer exatamente “imitação”), uma forma de teatro com raízes nas celebrações rituais pré-islâmicas de sacrifício, de muitas maneiras semelhantes àquelas de primavera, da tradição ibérica e das regiões italianas Toscana e Emilia. A passagem à dramatização, que houve no século XVIII, por acaso, deriva do martírio de Hussein, razão pela qual o teatro é unido à história do islã persa. Mas dessa raiz não mais saiu. No período das celebrações do Muharram (primeiro mês do calendário islâmico, mês de coragem e de sacrifício) representam-se os *tazieh* quase em todos os lugares. Foram feitas outras dramatizações, sobre o martírio de outros personagens, mas sempre usando a estrutura dessa de Hussein. O teatro de tipo ocidental com o conceito de tragédia, drama e comédia entrou na cultura iraniana no século passado, junto a algumas tentativas de Shabeh cômico e encontrou tal recepção do público, sobretudo depois da revolução de Khomeini, e tal participação, que se tornou um momento fundamental da cultura do país. Mas a tradição do *tazieh*, mesmo sendo espetacular, está essencialmente ligada a aquele tipo de epopeia que Brecht chamava de “caráter épico natural”. A música acompanha tudo, os personagens do lado bom cantam e, no palco, por fim,

Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. Direção e adaptação: Gigi Dall’ Aglio. Montagem realizada com os atores do Teatro Nacional de Teerã, 2006. Fotos deste artigo: arquivo Gigi Dall’ Aglio



não pode haver mulheres. Para os papéis femininos temos homens de rosto coberto e entrevêem-se, sob o véu, barbas e bigodes. Agora, vocês entendem que fazer *Um panorama visto da ponte* desse modo comporta alguns problemas. Mas o teatro não pode ser negado, porque pertence à tradição religiosa e a república do Irã é uma república islâmica, portanto, para eles, tornam-se necessárias regras que possam afinar o nosso teatro, muito desejado e não mais vivido como um legado colonial, com uma tradição litúrgica ainda não liberta de uma participação mais estreitamente religiosa. Disso emerge uma série de regras que, de algum modo, vão tocar também e, sobretudo, como veremos, a esfera estética.

As regras

Na primeira reunião com os atores, esclareci os princípios que iriam guiar o meu trabalho e que, no fundo, constituíam as fundações da minha curiosidade teatral. Partindo do pressuposto que a grande eficácia da provocação, no romance de Saramago, adquire mais força quando cai no interno da dimensão quotidiana, a pesquisa dos gestos, do figu-

rino, do léxico e da expressão oral deve perseguir traços de um realismo (no sentido mais elementar do termo) analítico e obstinado. Imediatamente, expliquei que essa escolha corria o risco de ir contra aquelas que a prática teatral deles dispunha como convenções absolutas da atividade cênica, mas que o interesse verdadeiro de tudo consistia em ver como nós conseguiríamos conciliá-las com um estilo que, por definição, recusa as convenções. O meu era um verdadeiro interesse em descobrir aquelas que, falando com eles, chamei de “as regras”. Os atores mais antigos estavam satisfeitos de ouvir que não as chamei de imposições nem de censuras e apreciavam o fato de que levasse tudo como um jogo que, justamente, tinha as próprias regras. Imaginei que, partindo das regras, fosse possível chegar às razões profundas do comportamento social e compreender assim também os hábitos mais enraizados.

Começo com as regras mais simples, aquelas que são a base de quase todas as formas de censura. Usar somente palavras suaves, que não provoquem traumas. Só representar situações que nunca saiam dos cânones de um comportamento ideal. E para os homens: não beber, não ofender as mulheres,



não se exprimir de maneira inconveniente, nem aludir a comportamentos inconvenientes. Para as mulheres: não usar maquiagem, não fumar, não ter atitudes provocantes. Aqui ainda estamos, querendo, no âmbito, mais ou menos conhecido, da matéria que pode ofender “o senso comum de pudor” ou aquilo que é chamado de “bom gosto”. Depois, existem regras que, sobretudo para as mulheres, derivam da mesma raiz, mas são mais específicas da sociedade persa atual e para nós mais insólitas: As mulheres só podem mostrar as mãos e o rosto (as orelhas, o pescoço, os cabelos e o corpo devem permanecer cobertos). As roupas não podem mostrar as formas do corpo e a parte superior deve chegar até a metade da coxa, pelo menos. Quanto aos pés, a questão é controversa, mas a tendência é cobrir. As mulheres não podem dançar. As mulheres não podem cantar sozinhas no palco. Só podem cantar em coro ou com um homem, porém sem superar a voz dele com o próprio volume de voz, ou para um público exclusivamente feminino. Mesmo tendo sempre sabido, eu jamais havia refletido sobre o fato de que o canto feminino pudesse resultar tão provocante e sedutor a ponto de ser inibido para a tranquilidade dos homens e para proteger (são eles que dizem!) as próprias mulheres.

Mas os homens também não podem mostrar o torso nu. Nem camiseta sem mangas é permitida. A camiseta de manga curta é permitida. E jamais pernas desnudas, só bermudas na altura do joelho. Homens e mulheres jamais podem se tocar. Nem para se apoiar, nem para se cumprimentar. É claro que, em um mundo de cegos, como aquele que eu me dispunha contar, não poder encostar a mão um no outro se torna ainda mais problemático.

Enfim, existem regras que dizem respeito a Deus. D’Ele não se pode mesmo falar, a não ser para tecer louvores. Mas sobre esse ponto não tive a oportunidade de me aprofundar, só assisti a algumas manifestações públicas, sempre precedidas de uma oração e da leitura de textos poéticos, onde se fala do ser supremo e de outras entidades que, nomeadas, dispararam uma resposta imediata dos presentes em coro. Um pouco como o nosso “Amém”,

mas precedido de um lamento meio lúgubre e perturbador, em memória do martírio de Hussein.

As “regras” a seguir revelaram-se mais complexas, porque tocam outras teclas que, na realidade, dizem respeito a questões de conveniência e de relações públicas, políticas e, como já pude mencionar, estéticas.

A primeira intervenção da comissão

Comecei os ensaios por volta de 10 de dezembro, e o espetáculo deveria estar pronto para a inauguração do festival, no dia 8 de janeiro. Ou para o fim do festival (como eu havia pedido), ou seja, para o dia 17. Ou para o dia 13 ou para o 14. A data mudava a cada dia, conforme o humor do momento. Ou, talvez, conforme as respostas dos outros grupos de teatro convidados, que, como pudemos entender,



deviam resolver uma série de problemas, antes de poder garantir uma adesão definitiva ao Festival.

Fosse como fosse, no fim do ano, a comissão iria se apresentar para avaliar o trabalho feito até aquele momento.

Seguro da aprovação do texto trabalhei com tranquilidade. A data da primeira visita foi 30 de dezembro, o espetáculo estava quase completo, apesar de ainda ser um esboço.

Quando a comissão chegou, tive de me apresentar, e isso já me pareceu esquisito, por causa da extrema formalidade e gentileza deles, com relação a qualquer tipo de encontro. Ou melhor,

nem consegui entender exatamente quem eram os membros da comissão. Eu sabia que todos eram diretores ou de cena ou de estruturas teatrais, mas isso ficou claro somente para duas pessoas. Outros dois, entre eles o responsável pela produção, sumiram no início do ensaio. Convidei os dois que eu

que me traduziram como um agradecimento geral. Pensei que tivessem percebido como havia me adequado às duras regras deles e, também, a colaboração dos atores mais experientes. Puro engano. A intérprete voltou com uma folhinha de papel onde o responsável pelas produções havia anota-



havia identificado a subir ao palco, porque, naquele dia, estávamos ensaiando no palco gigantesco do Teatro Shahr. Eu havia escolhido, para os dias do espetáculo, uma sala que permitisse ao público ficar quase em cima dos atores, de qualquer modo, muito perto deles. Os dois preferiram achar um lugar naquela plateia de dimensões monumentais. Toda a eficácia de uma representação analítica e realista morria ali, mas talvez fosse melhor assim. Um dos dois dormiu na hora, o outro se afundou na gola do casacão, de onde só se viam olhos, para lutar contra o frio enorme que fazia naquela sala, sem a menor preocupação com o desconforto dos que estavam ensaiando há horas, naquelas condições. No final, foram embora, depois de resmungar alguma coisa

do algumas anotações deixadas, pensei, por aquele que ficou acordado, duro de frio.

A maior parte das anotações eram sobre o texto, palavras e frases que deviam ser retiradas ou revistas. Exemplo: “Xixi”, substituir pelo equivalente a “necessidade”; “vou mijar”, dito por um ladrãozinho de rua, substituir pelo equivalente a “preciso sair”. Nos dois casos, preferi substituir por uma palavra só, “toalete”, dita de maneira bem educada, no primeiro caso, irônica e pesada, no segundo. Para o ouvido, o conserto estava pior do que o original, mas não ousaram dizer mais nada depois disso. Era mais ou menos assim que eu esperava resolver os casos, quando falava em “realismo no respeito às regras”.

Relato só esse exemplo, mas é fácil imaginar como possam ser frequentes as intervenções desse gênero, em uma situação cênica de degradação social e relacional. A minha primeira objeção, dirigida a ninguém, considerando que eu estava falando com uma folhinha de papel escrita em *farsi* que estava entre os meus dedos: "... mas o texto já não havia sido aprovado?"

Fora essas intervenções pequenas que consegui resolver sempre de modo favorável, houve outras três grandes no texto, sobre o que vou falar quando descreve os sucessivos encontros com a comissão. Por outro lado, fiquei particularmente impressionado com uma proibição que me fez refletir sobre o relacionamento ambíguo que, naquele país, era possível estabelecer com o romance de Saramago.

Em certo ponto da história, em um manicômio, onde eram amontoados todos os que perderam a visão, durante uma epidemia de cegueira que atingia progressivamente a população do mundo inteiro, entra um personagem com um radinho com as pilhas fracas. Decidem ouvir música, no lugar de notícias, e a canção que ouvem inunda todos de uma nostalgia lancinante e muda. Na versão que fiz na Itália, o rádio transmitia *La vie en rose*, cantada pela voz antiga de Édith Piaf. Porém ali, depois de uma longa conversa com os atores, escolhemos uma canção muito conhecida que tinha, para todos eles, dos mais jovens aos mais velhos, um grande valor histórico e sentimental. "Beija-me, beija-me", dizia o refrão.

Em outro ponto da história, uma voz fora de cena descreve de modo sucinto quadros que o falante havia visto antes de ficar cego. Pela descrição, os presentes adivinham a origem do quadro. Eu, com a única intenção de homenagear a cultura *farsi*, acrescentei a descrição de uma pintura do palácio de Esfahan e os presentes adivinhavam o período safávida (século XVII).

Na folhinha de papel estava escrito que era para tirar sem discutir a canção e a referência ao afresco safávida e que, no espetáculo, por nenhum motivo, fossem feitas referências ao Irã.

"Bem", falei para as atrizes, "podem descobrir a cabeça". "Não, isso não", disse o responsável pela produção, que não gostou da minha resposta, "aquilo não é uma referência ao Irã, é praticamente uma convenção aceita que o público nem vê mais". "Nem o público estrangeiro?". Mas, deixando de lado as ironias fáceis (as mulheres vão para a cama totalmente vestidas, em um mundo onde, além de tudo, todos são cegos), ficavam esclarecidas duas coisas: primeiro, a epidemia de cegueira deveria permanecer uma metáfora referida só ao mundo ocidental. A revolução deles é uma proteção contra epidemias desse gênero. É uma pena para eles, mas exatamente por causa dessas "regras" em cena, o jogo é descoberto e, assim, para o público, a história evidentemente se transforma em uma metáfora no mínimo universal: segundo, não podia haver nenhuma referência a alguma coisa que pudesse suscitar sentimentos de nostalgia pelo passado, sobretudo se, nesse passado representado pela pintura safávida, os homens tocassem instrumentos e as mulheres dançassem e cantassem sozinhas.

A segunda intervenção

Todo dia, uma hora de carro para cobrir uns 15 km e chegar ao teatro. É verdade, Teerã é uma cidade enorme. Treze milhões de habitantes durante a noite, mais de vinte milhões durante o dia, quando centenas de milhares de automóveis inundam as grandes artérias das estradas e prosseguem desordenadamente, distribuídos em 12 faixas, onde existe espaço para oito, na velocidade de uma bicicleta. Assim, todas as manhãs, tenho tempo livre para observar a exibição colossal de especulação imobiliária e de pensar nos meus próprios problemas, sob os enormes rostos dos "mártires" da guerra contra o Iraque olhando lá de cima das paredes dos edifícios, com o olhar sereno e uma rosa na mão, sob os gigantescos retratos de mães com o filho em um braço e o Kalashnikov no outro, da mãe com o rosto coberto de branco, enquanto segura o corpo de algum herói caído (na verdade, eu soube, não se tratava de mãe, mas do 12º Imã. Ah, aquele véu en-

ganador!), sob os rostos dos aiatolás representados ora com a expressão enfurecida, inspirando temor reverente, ora com aquele sutil sorriso benévolo que só os persas sabem fazer para convencer você da amizade autêntica, ou para exercitar de modo invencível a arte da *taqiyya* (dissimulação). Esse termo define a autorização para simular sentimentos e pensamentos não sinceros, na busca por objetivos considerados mais altos. Na prática, o contrário do “martírio”. O mesmo sorriso que eu havia pegado no rosto de Khatami, quando me foi apresentado, e pela franqueza do aperto de mão, as suas palavras, pelo fato de ser da oposição, pelo seu respeito pelos intelectuais estrangeiros, escolhi interpretar em favor da amizade. Na verdade, eu não podia me esquecer que, durante o seu mandato, em 2001, o Teatro de Parma foi convidado com *O interrogatório*, de Peter Weiss, que fala do holocausto. Não fomos, porque, entre o convite e o festival, tivemos o 11 de setembro e houve explícitos convites oficiais à prudência. Ao contrário, neste ano, eu estava presente por ocasião da assembleia dos negociantistas, organizada e introduzida por Ahmadinejad, o qual concluiu a manifestação rapidamente, devido a manifesta falta de credibilidade. De cerca de oitenta convidados, apresentaram-se uns 15, entre eles rabinos integralistas, nazistas velhos e novos, membros da KKK. Ninguém comentava, em Teerã. Eu estava pensando exatamente naquele tipo de sorriso, naquele do cardeal Ruini, para usar um exemplo mais próximo, quando me apresentaram o terceiro homem da comissão. Na primeira vez, eu não o havia visto, porque sentou ainda mais longe, no escuro do fundo da plateia, na realidade, foi ele o verdadeiro responsável pelas primeiras anotações de censura. Agora, uma semana depois do primeiro encontro, estava ali com os outros, olhar penetrante e sorriso benévolo, em uma sala de ensaio menor, inadequada, mas quentinha pelo menos. Era o segundo encontro, justificado pelo fato de que, no primeiro, faltava ainda uma parte do espetáculo. Esperei que tomassem os seus lugares e, desta vez, sentei atrás deles. O terceiro homem anotava tudo, seguindo o ensaio com o texto aberto na frente. No

final, pediram imediatamente as luzes. E começou uma ladainha de correções e um pedido triplo de cortes ou de transformações grandes. “Kurnistam”, ou seja: eu não sou cego, falei. “Mam khub mibinam”, enxergo bem. Tudo o que eu sabia em *farsi* eram frases relacionadas à visão, porque as ouvia sendo repetidas no texto centenas de vezes. Em outras palavras, a minha intenção era avisar que, naqueles dias e no ano anterior, eu havia assistido a diversos espetáculos iranianos e havia visto, com os meus olhos, e ouvido, com os ouvidos da intérprete, palavras, frases, gestos e ações cênicas que agora me eram reprimidas.

“Sim, muitas vezes”, foi a resposta que resumo, “são permitidos excessos, mas sempre se trata de espetáculo experimental, ou de produção local de importância menor”. Talvez quisesse dizer: “onde é previsto um público limitado”. “Este caso é diferente. Aqui se trata de uma co-produção, onde se expõe o próprio Irã diretamente, produção ítalo-iraniana, e, em um teatro, pode sempre haver alguém que venha de propósito para denunciar alguma falha nossa nesse sentido.”

Então, fiquei pensando, não se trata de princípio ético, mas de cautela política. Não existe o temor de ofender tradições religiosas do povo iraniano, mas o temor de perder o cargo. Expus a questão de um modo mais diplomático: “Também tenho a defender tradições culturais que, em um projeto de co-produção, devem, no mínimo, confrontar as suas. Nas origens do nosso Teatro, o mito é celebrado, mas depois de ter sido longamente interrogado, discutido, criticado, condenado; de modo que o nosso rito não é mais só um rito de certezas religiosas, mas um rito de dúvidas laicas, de provocação, de pesquisa. Se alguém apontar o dedo para qualquer detalhe do espetáculo, que aponte. É da natureza do Teatro que o público, unido na compreensão, divide-se na opinião. É assim que se provoca uma nova vida. Se os senhores acreditam na necessidade de criar o diálogo entre culturas e confiam na minha prudência, devem ter a coragem de apoiar algo diferente, sem se preocupar se alguém vá objetar algum detalhe. A tarefa dos in-

telectuais não se mede no temor de alguma crítica, mas na coragem de enfrentar as consequências.”

O discurso dá coragem para os atores, que conhecem bem os hábitos do próprio Teatro. Por educação, dão apoio com grande respeito para os papéis e para a autoridade, mas consideram um pouco restritivas as instruções da comissão. Alguém tenta recordar outros espetáculos. O sorriso do comissário se desfaz um pouco e ele conclui: “é melhor nos encontrarmos para discutir em uma situação mais discreta e tranquila.” Eu deveria ter dito: “não, vamos conversar aqui, na frente de todo mundo”, mas, na realidade, só teria criado desconforto para os atores e nem tenho mais vinte anos.

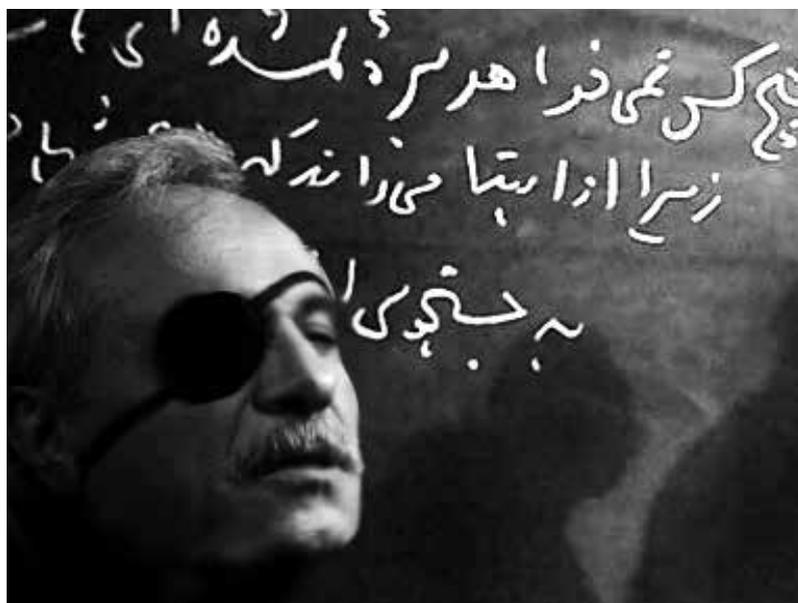
Reunião separada

É necessária uma breve premissa técnica.

Dirigi a representação em três registros. O primeiro é do tipo hiper-realístico. Os diálogos vão indo diretos e rápidos. Pretende-se não dar um peso excessivo para as palavras, mas a buscada credibilidade, quase embaraçosa pela sensação de voyeurismo que gera, é alcançada pelo ato pessoal de assumir o léxico escrito que o ator deve consumir como próprio. O segundo é do tipo épico. Esse se desenvolve no interior dos diálogos, onde uma dramaturgia coerente também consente ao personagem contar a si próprio e ao contexto que o determina. Ajuda a abrir a história, conservando o sabor da sua origem literária, e “distrai” o ator de uma forma de identificação totalizante para ele e redutiva para a respiração do texto. O terceiro nasce do uso de uma particular disposição cênica que pode levar o ator individual para perto e de cara para o público. Ali, o personagem se confessa e o ator administra, disparando para os espectadores, reflexões íntimas, histórias inquietantes, verdades cruéis. O ator e o personagem vão se alternando e um vai desaparecendo no outro, dando credibilidade e agressividade para os textos. Esse preâmbulo era necessário para compreender melhor os termos do confronto.

Apresentaram-se os três de costume, mas falou quase exclusivamente o terceiro homem. Eu me apresentei com as minhas duas assistentes. Rita, por sua vez diretora e atriz, fez a versão italiana de *Ensaio sobre a cegueira*. Quis dividir a aventura comigo e é muito ousada e determinada. A outra é Parvin, a intérprete quase bilíngue que estudou cenografia em Veneza e, portanto, une conhecimento do idioma e competência teatral. Ela me segue como um gêmeo siamês. Naturalmente, nunca tem contato físico comigo. De fato, não se tocar é um costume que não vale só para o palco. Está um pouco intimidada pelas autoridades, mas, se insistir, traduz o que digo sem fazer mediação. A convite meu, está presente também o ator mais ancião da companhia: Iraj. Trata-se de um ator de feições elegantes e aristocráticas, muito estimado, que goza de certa respeitabilidade. É profundamente religioso. Ele e outro ator, de vez em quando, pedem pausas pequenas, e sei que vão rezar. Não o dizem apenas por discrição: sabem que sou ateu, um dia conversamos sobre isso. Aliou-se à causa do espetáculo e ajuda muito com relação aos atores mais jovens. A sua presença é importante.

Começa-se a examinar uma ação que eu, à diferença da minha versão italiana, já reduzi a somente um fato alusivo. No manicômio onde todos são cegos, o médico cego, por sua vez marido da única





personagem que ainda enxerga, em um momento de desespero e desorientação, busca conforto deitando na cama de uma personagem feminina (a moça de óculos escuros) e consuma com ela uma relação sexual entre milhões de sentimentos de culpa, até ser descoberto pela mulher, que tem um impulso de piedade pelos dois.

Fazemos assim: ele, o médico, está na frente da cama da moça. Ela sente a sua presença, Excitado, aproxima-se lentamente já murmurando desculpas pelo que vai fazer e a moça sussurra: “doutor, por mim, está bem”. A mulher dele vê e fala antes do contato entre os dois, que ficam petrificados. É o suficiente para criar certa atmosfera erótica, mas nada acontece, nada é dito, não existe contato.

“Para começar, a moça não pode dizer: ‘está bem’. É uma declaração explícita demais.” Se a moça não diz nada, não vamos saber se existe consenso de sua parte.” “Não seria possível tirar a cena inteira? Depois, na segunda parte, marido e mulher comentam.” Se não me tivessem já feito tirar, na segunda parte, justo a frase com que o marido aludia diretamente ao fato. Mas sou flexível e resolvo o problema em chave épica. Recuperando o texto direto do romance, o personagem daquela que enxerga conta exatamente o que acontece sob

o seu olhar, sem necessidade de que suceda alguma coisa de fato em cena. Ele caminha lentamente na direção da cama da moça, mas, ao chegar lá, a história já passou para o “depois” e a moça só diz: “... doutor...”. Mas diz isso de uma maneira! Por sorte, a comissão que aprovou essa solução não ouviu a cena.

A segunda questão diz respeito exatamente ao personagem da moça. Uma figura feminina, jovem e bela, que se apresenta como uma mulher que faz sexo por dinheiro, mas só com quem ela quer.

Corta aqui, corta ali, de qualquer modo dá para entender do mesmo jeito. Depois, ela não deve se maquiar em cena. Não deve fumar. Não deve cantarolar. “Mas não canta”, digo, “cantarola”. “Está bem, isso pode ficar.” Mas e o resto? “Nas cenas seguintes não deve fazer alusões às atividades, nem deve dizer:... ‘aquela que eu era.’” Resumindo, acaba de sair do internato! Aqui, Iraj interveio. No final, a moça faz uma declaração de amor, que parece será massacrada pela comissão, mas ele intervém. “É importante”, ele defende, “apanhar a mudança da moça que, através da experiência da cegueira, aporta em uma forma de amor mais sublime”. Isso o leva à reflexão. Concentram-se em outros pontos. Quanto ao resto, deixo que façam como queiram



e entrego nas mãos da atriz que, se até aquele momento havia representado um pouco presa, agora se solta e entende que deve exprimir tudo o que não é dito. Não vai se maquiar, entrará já maquiada. Em vez de acender um cigarro, começará a mascar um chiclete. Ao falar com o público, aumentará a impertinência. Sobre esse último ponto, levanta-se outra questão que será ainda mais palpável no terceiro caso.

O terceiro caso

No romance, alguns cegos que têm uma pistola chantageiam os outros e obrigam que lhes entreguem as mulheres em troca da comida que haviam requisitado. O trecho do estupro das mulheres é uma das páginas mais violentas e trágicas. Na minha redução do texto, substituí um menino deficiente por uma moça autista. Assim, durante a cena da violência carnal, consumada fora de cena, esse personagem autista, praticamente muda, até aquele momento, coloca-se de frente para o público e, com um grande esforço e muita dificuldade, conta, de modo diacrônico, a cena do estupro e do assassinato do chefe dos malfeitores, por parte “daquela que enxerga” armada com uma tesoura. Por minha

conta, eu já havia tirado as referências mais explícitas a sexo. Não o fiz por falso recato, mas por “oportunidades iguais”. Explico. Goli, a atriz principal, por exemplo, uma mulher de grande temperamento dramático, cheia de energia, culta e ativa, teve uma experiência de um ano, durante a juventude, na academia de arte dramática Silvio D’Amico e se lembra até hoje, com certa perturbação, como os rapazes e as moças na Itália ficavam se tocando e se beijando a toda hora.

Portanto, em Teerã, um efeito em cena que crie desconforto exige um nível de provocação muito menor do que para nós.

Nas primeiras instruções da comissão, havia uma anotação que tomei como elogio. Cito pelo teor: “o texto da cena do estupro, oportunamente enxuto, também poderia ser dito, mas não assim, daquele jeito, jogado em cima do público. Deveria ser reescrito em forma de diálogo e direcionado a outro personagem. É preciso dizer que os atores estão representando também os diálogos de maneira muito ativa e direta, portanto, seria necessário dizer que usem um pouco mais de discrição”. Eu não podia mais protestar, dizendo que o roteiro já havia sido aprovado por eles. Responderiam, como realmente me responderam, que efetivamente “o texto dito não é mais igual ao texto escrito, mesmo que as palavras sejam as mesmas”. Infelizmente, eu também concordava com isso. Ficou claro que, da esfera ética, estávamos entrando inexoravelmente na estética, envolvendo problemas de dramaturgia e de técnicas de representação. “Esse monólogo deve ser tirado.” Ao saber dessa primeira decisão, a atriz, de resto uma ótima atriz, entregou-se a um choro discreto. À noite, Rita e eu contamos para o embaixador o que aconteceu no ensaio e ele, desde o início um apaixonado pela aventura dessa montagem, também defendeu a necessidade de se reconhecer que esse monólogo é fundamental para a história, para a mulher, pela força da metáfora, pelo equilíbrio e pelo sentido do espetáculo. “Esse é o Piave.” Dizemos (rindo). Então, na comissão, lanço-me de novo em defesa das origens do Teatro e lembro a eles como, na tragédia grega, a função do

Mensageiro é a de aparecer para contar o que não se pode mostrar. Sinto segurança, porque nós não estudamos o *tazieh*, mas eles estudam e conhecem a tragédia grega. Vejo que concordam. Mas nunca se sabe. Cito passagens de Ésquilo e de Sófocles. Volta a conversa sobre o confronto entre as culturas e o que estou pedindo fica muito evidente também para eles. O amigo Iraj declara, aludindo a mim: “no fundo não está pedindo uma coisa insensata”. Obrigado! Percebem que aqui será necessário chegar a conceder alguma coisa. Chegamos ao seguinte: “está bem o início da cena com a preparação das mulheres, depois, é necessário cortar a parte do estupro mesmo, no fim. Quanto à conclusão e à descrição em detalhes do homicídio com a tesoura enfiada na garganta, veremos”. Não é muito, mas é alguma coisa. Também aqui confio na energia reprimida da atriz e inventamos que, chegando ao ponto mais problemático do assunto, ela não consegue mais falar, só lágrimas saem do seu rosto e ela engole um lenço com todas as letras do alfabeto *farsi*, que lhe havia servido no início da cena, como fazem muitas vezes os autistas para se comunicar. Quando fica livre do lenço, vomita um rio de palavras que a levam imediatamente à descrição viva da tesoura enfiada no pescoço do estuprador. A impotência da atriz e a do personagem se fundem em uma ação única e muito forte. O personagem é impedido de falar pela brutalidade de um mundo que já a havia levado a se fechar em si mesma e a atriz é impedida de falar por uma vontade que quer inibi-la. Ao público, nada passa despercebido. Saímos daquele encontro com fortes apertos de mão e sorrisos. “Não é necessário continuar discutindo todos esses detalhes. Não somos censores. Somos homens de teatro e temos a capacidade de ver as coisas do seu ponto de vista.” Resolvido. Talvez. “De qualquer modo, deixamos com vocês o roteiro com todas as correções que ainda devem ser feitas. Mas não haverá problemas. A estreia será no dia 14, às 15h ... e vocês terão de apresentá-lo pela última vez para nós às 11h do mesmo dia e, ali, tomaremos as decisões definitivas. Mas não haverá problemas.” Sorriso. Não estava resolvido. No dia 14, havia mi-

lhares de problemas técnicos. Às 11h, apresenta-se o terceiro homem da comissão. “Não falo com o homem da comissão”, eu disse, “mas com o colega. Se quiserem a estreia, terão de confiar em mim e desistir da apresentação preliminar particular.” Recebe bem, fica pensativo e olha para mim curvando um pouco a cabeça em modo timidamente afirmativo. Sorriso. No final do espetáculo, ao terminar a estreia, aparece de novo na minha frente, estende a mão: “O espetáculo foi muito bem. Até aquilo ... que não estava bom.” Sorriso. Não apareceram mais, nas apresentações seguintes.

O início do trabalho

No Bazar, um tipo de grande cidade coberta, caótica e deteriorada, havia naqueles dias grupos de crianças com tambores, recolhendo fundos para as celebrações do Muharram. Se você se perder no labirinto das ruazinhas, vai descobrir, além das fachadas para o comércio de armazéns, oficinas e depósitos, um frenético vem e vai de carrinhos de mão transportando mercadorias embaladas, montanhas de tapetes, caixas de quinquilharias, tecidos empacotados, pilhas gigantescas de embalagens de alimentos. Nesse país que tem um subsolo riquíssimo, 30% da economia são regulados pelo Bazar de Teerã. Fora gás e petróleo, os principais produtos de exportação são: pistache, açafraão e tapetes. Nada de produtos manufaturados e só aqueles já produzidos milhares de anos atrás. A gasolina é importada, porque é um país moderno. Naqueles dias, eu estava lendo *Gomorra*, de Saviano, e, talvez por isso, tinha a impressão de também estar ali, no coração do mundo, ligado a uma economia conservadora, mas extremamente controlada e poderosa. Não é por acaso que toda a zona sul da cidade, que gravita em torno ao Bazar, tenha sempre constituído o reservatório de votos para Ahmadinejad, o qual, hoje, encontra-se em uma posição menos segura e deve restituir favores e promover novos funcionários. “As coisas não funcionam mais como antes”, é o eterno refrão, mas o “antes” não está se referindo aos tempos do Xá, que ninguém mais leva em

consideração (passaram oito anos em guerra, com mais de um milhão de mortos, para defender sua república de uma agressão externa), mas é provável que, somente, antes de Ahmadinejad demitir de repente algo em torno de sete mil funcionários. E nada mais funciona, claro. Nem no Teatro. Dizem que um novo diretor de Teatro – e a confissão vem de uma pessoa insuspeita – apenas tomou posse no cargo, já declarou: “entregaram-me uma instituição repleta de prostitutas, mas se vir uma atriz andar por aí com lábios pintados, mando cortar”. Um diretor de Teatro. Não o diretor de um campo de punição feminino em um filme pornô. Mas talvez toda metrópole tenha as suas lendas metropolitanas.

As crianças tocavam tambor e, na rua de frente ao Bazar, só se viam bandeiras verdes e pretas (islã e luto) para pôr na janela no primeiro mês do ano deles. Todas as lojas expunham quadros de Hussein, lindíssimo, com o olhar límpido e perturbador, depois, tambores e correntes para a autoflagelação. Muitos homens saem pelas ruas em procissão e, em um paroxismo de tensão, procuram se ferir fustigando-se com um feixe de correntes. No teatro, eu perguntei aos rapazes se eles se flagelariam pelas ruas e, para meu grande espanto, a maioria respondeu que sim. “Fazem isso”, disse com malícia uma atriz, “porque as moças na calçada acompanham a procissão com os olhos escancarados.” Um ato de exibicionismo, quem sabe, não muito diferente do que se observa, no nosso país, nas cidadezinhas, durante as festas populares. Que não fosse por integralismo, ficou evidente para mim, devido ao humor negro e sarcástico, que alguns desses jovens eram mesmo praticantes. “Está cada vez mais difícil encontrar um daqueles lugares que assam o pão sobre pedras incandescentes, porque o nosso governo manda todas as pedras para a Palestina como apoio para a Intifada...” E assim por diante.

Esses jovens atores saíram de 48 horas de testes entre os melhores do centro dramático que outorga o grau de ator bacharel. No início do trabalho, apresentei uma lista de 12 atores compilada com base no meu trabalho precedente, em indicações de colegas locais e em espetáculos vistos. “Desses

12, pode escolher só três, disseram, os outros deverão ser selecionados pelo Centro Nacional, porque queremos fazer certa promoção do Centro, com essa co-produção.” Os testes necessários adiaram por alguns dias o início dos ensaios e puseram em perigo a minha programação.

Mas para entender melhor o calvário da programação, é necessário retomar a história no momento em que se começou a entender que o funcionário “responsável” não havia providenciado nem uma sala para os ensaios, nem assegurado um tempo adequado para o uso do palco escolhido para a estreia. Em uma cidade como Teerã, repleta de teatros, não seria difícil se resolver a situação. Esses problemas começaram a surgir a partir do primeiro dia, quando nos encontramos no escritório da universidade e, pela primeira vez, eu me reuni ao redor de uma mesa com todos os componentes da co-produção. Estávamos a minha assistente e eu (que representava toda a produção do lado italiano) a assistente intérprete, o adido cultural da embaixada, o responsável pela produção que falava italiano (pessoa doce demais para enfrentar com decisão os problemas que estavam por se apresentar), o jovem responsável pelo centro dramático nacional (inexperiente demais para poder assumir qualquer responsabilidade), o diretor do CDN, o diretor do Festival, um diretor do Teatro Shahr, um funcionário da Universidade,



o diretor do teatro Molavi (onde faríamos os espetáculos), o diretor de um órgão do Estado que supervisiona todas as atividades teatrais e outros que não entendi bem as funções. Alguns deles eu encontrei depois, na “comissão”, da qual já falamos. Naquele primeiro encontro, todos nos despedimos entre sorrisos e apertos de mão, depois de assinar um contrato, feito por eles, que teria traumatizado um tabelião normal pela vida inteira. De fato, o contrato previa a presença deles em tudo, participação em tudo, mas com total isenção de responsabilidade. Também entrava no trato que assumiriam todas as próprias despesas, mas “nos limites de uma gestão responsável”. Aos primeiros protestos, reagiam dizendo que não era um verdadeiro contrato, somente um acordo preliminar para dar início ao trabalho. Não houve outro.

O tarof e o chá

“Oitenta por cento da população está descontente com o governo, mas 100% é contra os EUA. Assim, com a sua política, os EUA mantêm Ahmadinejad em pé.” Este é o lamento que ouvi por todo lado. As coisas vão mal, e ele é despejado sobre tudo, porque também as pequenas coisas estão envolvidas em um clima de desconfiança. Efetivamente, também a minha esperança parece tomada por esse clima. De fato, após três dias de ensaios com horários reduzidos, instáveis e inseguros, sempre em lugares diferentes, improvisados, frios, desordenados e sem equipamento, peço, em primeira instância, uma sala de ensaio e, em segunda, ao menos um calendário dos espaços propostos, de modo a arrumá-los e poder trabalhar com estruturas. Passam-se os dias e nada acontece, não se consegue encontrar ninguém, e, quem se consegue encontrar, no momento, não sabe. É sempre preciso pedir a outra pessoa. Passados alguns dias, enviam um jovem para ser o intermediário entre os responsáveis e eu. Devo perguntar para ele. Pergunto para ele. Some. Volta dizendo que tem dificuldades de comunicação com os seus superiores. Nega coisas para mim que consigo obter, usando outras vias. Some. Não

volta e manda um substituto por alguns dias. Fico bravo. Chega a notícia de que, ao saberem das minhas dificuldades, foi disposto um encontro para remediar todos os problemas. Acontece o encontro. Responsáveis, diretores, assistentes etc., todos estão presentes. Aqui, acontece um fato que me deixa perplexo, naquele momento. Quando, no dia da minha chegada, no início desta história, houve o primeiro encontro, fui coberto de elogios e de declarações de estima tais a ponto de me criar a ilusão de uma embaraçosa devoção a mim. Agora, tudo está se repetindo de maneira idêntica. A situação é diferente, mas, talvez, o sentido seja o seguinte: “se nós estamos assim prontos a lhe oferecer consideração e lisonjas, como você pode pensar que vimos aqui sem estarmos totalmente disponíveis e com verdadeira intenção de ajudá-lo?”

Eu me sinto lisonjeado como um tolo e, mesmo perplexo, deixo-me comover. A reunião termina com tapas nas costas e o compromisso de que, a partir de amanhã... Amanhã é igual a ontem. Com confiança, vamos para o depois de amanhã, que é igual ao anteontem. Procuro o jovem “interface”, que me traz outras promessas vagas e mal-formuladas. Por telefone, não encontro mais ninguém. Fico me debatendo nas mesmas condições por alguns dias. Faço o meu desapontamento chegar até eles por outras vias. Vem me procurar o responsável que admite, as coisas não podem continuar assim e que é necessária uma reunião com todos os coordenadores. Eu me apresento com os mesmos pedidos: sala de ensaio, calendário dos ensaios, encontro com os técnicos, calendário de trabalho com os técnicos, o orçamento disponível para cenografia e figurino e outros problemas relacionados com a administração dos atores. Eles começam com uma série de elogios à minha pessoa e de declarações de participação sem reservas ao meu trabalho. Cumprimentos, lisonjas e despedida cheia de apertos de mão, pactos e promessas. A partir de amanhã...

Amanhã ainda é igual a ontem. Depois de amanhã é igual ao anteontem e assim por diante. Nova reunião. Eu me apresento com os mesmos

pedidos. Recomeçam com uma série de elogios à minha pessoa e de declarações de participação sem reservas ao meu trabalho. Começo a me sentir um pouco menos lisonjeado e como o Charlie Brown, quando é convidado a dar um chute na bola, com a promessa, nunca cumprida, de que não vão tirar a bola no último segundo. A partir de amanhã ... Deixo o resto à sua imaginação. É um pesadelo feito de sorrisos e de impotência. Não sou uma pessoa despreparada, estudo os acontecimentos. Descubro que aquela sequência de elogios e de frases de apoio: “estamos profundamente honrados ...”, “que as suas mãos não carreguem peso ...”, “que não caíam aflições sobre nós ...”, “que os nossos atos possam estar sempre ao seu serviço ...” etc. Chama-se *tarof*, ou melhor, faz parte do *tarof*. É um tipo de etiqueta, de boas maneiras, que é sempre posto como filtro nas relações entre as pessoas, de modo que o confronto nunca seja direto demais e não crie embaraços nem situações conflitantes demais. Um dia, explodi dizendo: “na *tarof*!”. Eles me olharam meio atônitos e, com embaraçada aflição, perguntaram se eu queria um chá.

A história do chá é um capítulo à parte. Os atores mais antigos, vivendo com muito embaraço os constrangimentos administrativos, manifestavam a própria divergência declarando que não havia sido sempre assim, mas, sobretudo, que não aceitavam a falta de um bom serviço de chá. Farhad, o ator que

interpreta o papel do médico, está sempre atento a esses particulares e, com frequência, toma as dores da situação de constrangimento da companhia e toma uma atitude oficial. A partir daquele momento, tudo em volta continua a não funcionar, mas, pontualmente, a cada duas horas, chega alguém com litros de chá e biscoitinhos. Ah, a força dos nervos relaxados.

A tentação de identificar esse costume do sorriso, da gentileza, da disponibilidade verbal com a imagem coberta de preconceitos da duplicidade oriental, cria uma brecha na nossa consciência até ser desmentida pelos fatos. Por iniciativa de Iraj, sou apresentado ao sr. Gharibpour, diretor de uma estrutura pública auto-administrada, “a casa dos artistas”. Informado das dificuldades em que nos movimentávamos, depois de se recordar que já nos havíamos conhecido no ano anterior, sou recebido com grande cortesia. Ele também começa com: “estou honrado ... etc. etc.”, mas conclui: “aqui tenho uma sala de ensaio bem em ordem, aquecida e equipada. Estou usando para preparar o meu espetáculo, mas cedo com prazer, a partir de hoje, até a data da sua estreia. Para nós é uma honra ... etc.”. Aí eu me descubro aberto ao *tarof*: “não”, replico, “a honra é toda minha ... etc. etc.”.

É verdade, o *tarof* pertence ao costume oriental, mas quando é aplicado em um ambiente que não precisa esconder a incompetência da burocracia



cia passando para o outro as responsabilidades, aí, nesse caso, sim, o *tarof* é uma delícia.

A companhia e o Teatro

Entendo que seja muito difícil investir dinheiro, trabalho, esforços e meios em alguma coisa que não se sabe se e como poderá ser feita. De fato, só depois do penúltimo encontro com a comissão, começamos a ver os primeiros fundos para cenário e figurino; só depois começaram a discutir sobre os contratos com os atores, só depois foram postas à disposição as oficinas técnicas, só depois foram examinar as dificuldades de alguns atores na relação com a Universidade. Tudo, porém, de certo modo, tarde demais. Para muitas despesas, eu já havia começado a entrar no meu orçamento italiano de segurança e, para a relação de alguns jovens atores com a Universidade, havia tomado uma atitude Khosrow, seguro do próprio nome e autoidade. Por isso, quando encontrei a possibilidade de começar a ensaiar na Casa dos Artistas, em um lugar fixo e bem equipado, convoquei as minhas assistentes e, depois de uma rápida consulta, tomei uma série de decisões drásticas. Tendo já pedido em vão muitas vezes uma reunião com todo o pessoal técnico, decido assumir pessoalmente a responsabilidade da iluminação, simplificando o projeto original, e fazendo Rita assumir a responsabilidade pela sonoplastia, Parvin acompanharia a técnica de palco com Khosrow e o seu esquivo assistente. O palco é modificado seguindo uma solução mais essencial e todo o aparato de vídeo é cancelado ou resolvido de modo mais ingênuo, mas tanto quanto, se não mais, eficaz. De fato, decidi apostar tudo na companhia: atores experientes, que começariam com um pouco de cautela e, depois, progressivamente, se tornariam mais seguros e participativos, e jovens bem selecionados, imaginativos, de várias qualidades, mas com grande concentração. No primeiro dia, com o grito de “sigam a minha voz!”, eu os levei por todo o Teatro Shahr, do palco aos escritórios, passando pelo átrio, pelos camarins e oficinas, e eles mantiveram os olhos

sempre fechados. O mesmo exercício que, na Itália, tenho quase toda a certeza, teria sugerido a alguém fingir a cegueira, ali criava uma hecatombe de gente honesta que tropeçava sem parar, caía nas escadas e ficava perdida, desesperada, andando em busca da minha voz. Com eles estabeleço uma ótima relação e certa confiança. Certo de que não seria prudente falar muito abertamente dos fatos do dia, mesmo se por intuição, achei que a maioria não estava a par. Ninguém, por exemplo, sabia alguma coisa da passeata pública dos estudantes que, naqueles dias, haviam protestado exibindo cartazes do presidente de ponta-cabeça. Ninguém havia comentado: nem os jornais, nem o rádio, nem a TV. É verdade que foi um acontecimento pequeno e limitado, mas certamente a coragem daqueles estudantes seria muito correspondida entre aqueles jovens tão abertos e esfomeados de experiências. Ficamos trancados trabalhando, enquanto os assistentes dedicavam-se a recuperar o recuperável. Entre as duas gerações de atores, tendem a se manifestar algumas tensões, mas eu me limito a servir sempre de exemplo, para tudo exibindo uma paciência que os desencoraja a demonstrar sofrimento pelos pequenos problemas.

“Não quero mais ouvir ironias sobre as decisões da comissão. Podem ser discutidas, aceitas ou recusadas, mas tanto em um caso como no outro, é um assunto terrivelmente sério. Vocês talvez não percebiam exatamente quão sérias sejam as implicações contidas nessas exigências nem nas suas contradições. Se consideram recusar-se, não o façam com ironia. Façam-no com seriedade. Há consequências que dizem respeito à sua vida.” E assim por diante.

Com muito empenho, porém, tudo fica pronto não no último minuto, mas no último segundo. Os atrasos são incrementados pelos conflitos internos entre os técnicos. O chefe dos técnicos foi me apresentado como um inválido de guerra, vítima dos gases asfixiantes usados por Saddam Hussein, na tentativa de invadir o Irã. Tenho a impressão de que é uma pessoa séria, mas o trabalho é sempre impedido por conflitos secretos, que se traduzem em pequenas deserções e rancores.

O jovem diretor de cena que me mandaram, quando pedi algo muito diferente, revelou-se uma ajuda preciosa pela grande e abundante boa vontade dedicada a tarefas sem limites definidos: desde conseguir comida para os intervalos, até a entrega dos monitores de palco, dos quais eu já havia desistido fazia tempo, meia hora antes da estreia.

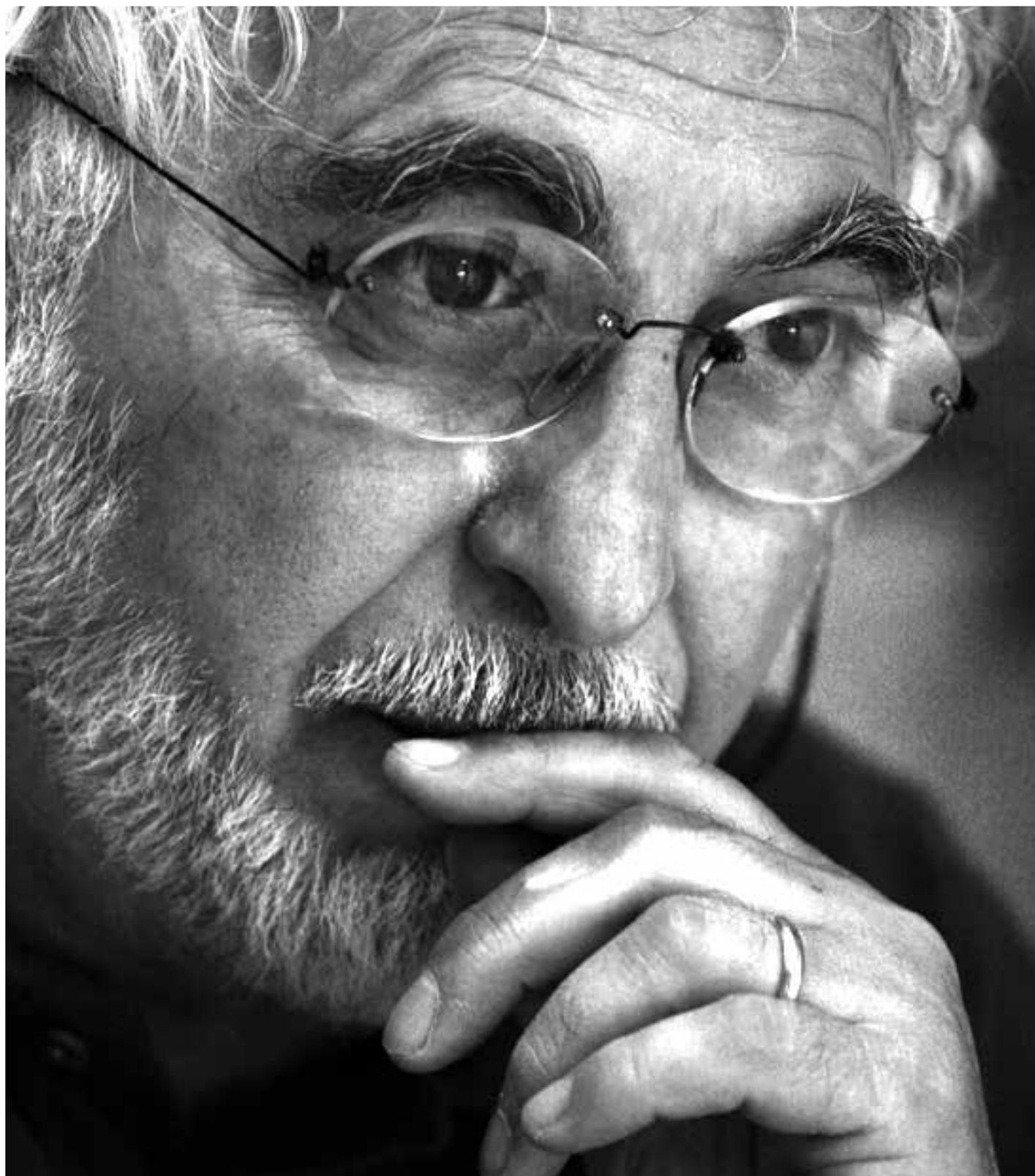
No dia da estreia, enquanto Khosrow, ajoelhado, ainda trabalhava no cenário, com a habilidade manual e a disponibilidade de um jovem, e o seu assistente perdia um pouco o ar distante, segurando um serrote com as mãos sujas de tinta; as assistentes controlavam todos os últimos detalhes técnicos; os atores atentos à disposição exata dos objetos de cena, dos adereços e dos figurinos, concentrados nos detalhes, à espera do público; chega a última notícia mortal: “venderam o dobro dos lugares. O que podemos fazer?” “E vêm perguntar para mim? Inshallah!” Tem gente em pé, aglomerada pelos corredores. O espaço até quase dentro do palco está abarrotado de pessoas sentadas no chão. A multidão é indescritível. É um público esfomeado que quase já nos recompensa por todas as dificuldades. É evidente que os organizadores sabem disso e procuram se aproveitar da situação. Mas não sei até quando poderão continuar fazendo isso.

Começa o espetáculo. São duas horas de grande silêncio e tensão. Os atores mais maduros exibem segurança, domínio e tons novos, com relação aos ensaios, e, os outros, muita concentração, controle e momentos de grande força e eficácia. É tal o sucesso que surge outro paradoxo: “você estariam dispostos a rerepresentar imediatamente?”. E vêm perguntar para mim? Depende dos atores, os quais, porém, conscientes do boca a boca imediato sobre o sucesso, sem piscar, sem perder um grama da tensão, jogam-se com os técnicos a rearranjar o

palco, devastado pelo espetáculo precedente, e a reordenar adereços e figurinos. Farão uma segunda apresentação melhor do que a estreia. Parabéns.

O final do festival no grande Teatro da Ópera é uma exibição do regime: orações, leitura de poesias com grandes temas religiosos e coros do público sobre a invocação de Hussein, balé alegórico pesado e redundante, rigorosamente e ambigualmente masculino, discursos, discursos, discursos com desculpas pelas dificuldades acarretadas, evidentemente para todos, mas que aceitei como para mim pessoalmente, e estatuetas estilo Oscar, com as quais foi homenageado, até, *Ensaio sobre a cegueira*.

Sobre o túmulo do poeta Hafez, em Shiraz, sob a neve que, naquele dia, caía por toda a região, um grupo de jovens sentados sob a cúpula do mausoléu, no meio de um jardim de laranjeiras, ouve um deles que lê versos do poeta. Aqui é sempre assim. Um amigo me disse: retire dos persas os aspectos mais ariscos da sua circunspeção, os mais forçados da sua discricção, os mais coagidos da sua inércia e você terá gente que ama ficar em paz, sentada ao redor de uma xícara de chá, enquanto um amigo lê poesia. Essa visão daquele povo, sem dúvida, um pouco idílica e tranquilizadora, tem sua força de verdade que hoje, porém, não pode ser garantida por nenhum guia. Os homens que, desde sempre, administraram aquele mundo, hoje, estão no fim da linha, embrulhados em regras dobradas sobre si mesmas, engessados por uma rede de comportamentos autorreferenciais, encerrados nos cárceres da suspeita e da conspiração. Para reencontrar o prazer dos seus prazeres, deverão depositar maior confiança nas mulheres, mais voluntariosas, mais inocentes e mais curiosas. Deverão aprender a ouvir o seu canto com paixão e respeito, e deverão aprender a olhar a sua beleza com alegria e discricção. ☆



★ GIGI DALL' AGLIO E O PROCESSO DE MONTAGEM DE *GAVIÕES E PASSARINHOS* NO BRASIL

Rodrigo Spina

Ator, bacharel no curso superior do audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da USP – ECA

O caminho começa e a viagem já acabou.

fala do personagem Corvo citando George Lukács

Gigi começa os encontros aqui no Brasil justificando a realização de seu curso em cidades do mundo todo, com base no poder de confluência cultural que o teatro tem, ou seja, a fusão dos expedientes acumulados entre diretor, autor e atores.

Gigi nos conta que viaja o mundo fazendo teatro para conhecer a fundo novas culturas, impregnando-se com um pouco de cada uma delas, e assim, ao voltar para sua terra natal, a Itália, pôde rever sua própria cultura e sua própria arte, com intenso contágio dessas diversas vivências.

De início, ele nos descreve como foi o encontro com Pasolini, autor do texto que estruturará todo o processo. “Se vocês acham que pode ficar bom, não tenho problema nenhum”, disse Pasolini. E assim, Gigi nos apresenta *Gaviões e passarinhos* como proposta de encenação, por acreditar que seu conteúdo é pertinente e atual, já que lida com os pilares constituintes de qualquer cultura e sociedade: fé, razão e política.

Ele explica cada um dos episódios do texto de Pasolini, comentando cada personagem e suas relações, ressalta que a figura do Corvo, encontrada no terceiro episódio, representa a voz do próprio autor, um intelectual de esquerda. Gigi nos conta que há um mito na Itália dizendo que o cineasta anteviu sua própria morte ao filmar a morte do Corvo, devorado pelos outros personagens: Totó e Ninetto.

Pasolini também foi encontrado esquartejado numa praia e até hoje não se sabe ao certo como aconteceu. Porém, Gigi acredita que ele esperava que suas ideias fossem “engolidas” pelos outros e que, de alguma forma, se tornassem constituintes da carne e do pensamento de seus próprios “predadores”, como o Corvo em relação a Totó e Ninetto.

Em relação ao processo da montagem aqui no Brasil, Gigi se propõe a ser somente um organizador das ideias vindas dos atores. Uma opção de encenação que ele chama de direção coletiva, ou seja, a partir do material trazido pelos atores, que manifestam sua própria realidade sociocultural em sua arte e mesclam esse material com o conteúdo de Pasolini, a partir da necessidade de se levar à cena um conteúdo realmente intrínseco do ator.

Ele nos estimula a uma observação e reflexão constantes de nossa realidade e a sua problematização na cena. Um diálogo claro com as ideias de Bertolt Brecht. Ao longo da explicação sobre a montagem, entraremos em detalhes mais concretos sobre esse conceito de necessidade.

Outro conceito que amplamente guiará a montagem é o de paisagem humana. Aqui, além de ser um recurso de encenação com o coletivo de atores representando um cenário, um ambiente sonoro, uma ação ou até mesmo um personagem, Gigi explica que a paisagem humana é todo histórico sociocultural da humanidade acumulado por

e em nós, atores. Deveríamos ter a consciência de que os assuntos que a história do teatro retrata estão além de um contexto cercado, de um contexto eminente e próximo ao seu conteúdo.

As paisagens humanas são acúmulos arquetípicos no trabalho do ator e da cena teatral. Acessá-las é um dos desafios propostos por ele. Para isso, Gigi revê brevemente a história do teatro. Ele nos explica, então, o porquê da dificuldade de os atores ocidentais estarem íntegros na cena, na acepção mais profunda da palavra. Faz uma analogia entre a separação de mito, coro e público no teatro grego e o pensamento dicotômico da filosofia grega com a psicologia freudiana na separação entre id, ego e superego. Ou seja, na história do nosso pensamento, o homem precisou separar em partes para poder compreender o todo. Porém, essa divisão dificulta o trabalho do ator, que deve sempre unificar, integrar aspectos em seu corpo e pensamento. E Gigi nos explica: “Sim, é preciso quebrar o ovo, porém depois é necessário reconstruí-lo”. E ressalta a dificuldade que há em “reconstruir a casca de um ovo.” Ele se vê dentro do mesmo problema, pois re-

conhece que sua cultura foi um dos pilares desse mesmo pensamento dicotômico que combate. E nos conduz aos rituais religiosos, como momentos de fusão total desses aspectos.

Ao falar sobre os rituais religiosos, nos quais o teatro tem sua origem, Gigi nos destaca o quanto é importante a ritualização do espaço cênico e da obra teatral, uma vez que no Ocidente, pela cultura de massa e pelas mídias, o público é induzido a um tempo completamente veloz e fragmentado, bombardeado por milhares de imagens vazias por segundo e acaba buscando, até mesmo no teatro, a reprodução ficcional a que está acostumado, como as telenovelas, por exemplo. No teatro, diz ele, devemos sacralizar, no sentido mais profundo da palavra, o espaço, o tempo e o homem. E nos induz à reflexão: “A crise do teatro é a crise da ritualização”.

Defensor dos grandes pensadores e diretores de teatro do século XX, como Stanislávsky, Brecht e Artaud, Gigi se preocupa com o discurso verdadeiro da cena, reflexo sociocultural e político de um contexto histórico. Ele nos convida a resgatar, na arte teatral, o poder de gerar. Gerar reflexão, pen-



samento, emoção e enfim, frente a esses novos tempos, gerar humanidade, novamente.

A montagem

Agora nos deparamos com a dramaturgia de Pier Paolo Pasolini. O texto é composto por três episódios ou, como o autor diz, três milagres.

1º episódio: O milagre da religião

Neste primeiro episódio, Gigi pede um coro de passarinhos, movendo-se em bloco, todos juntos, adentrando o palco vazio. O personagem de São Francisco, que nas indicações de Gigi deveria ter olhos arregalados, ser calmo e, ao mesmo tempo, estar beirando a loucura, percorre o palco, atravessa o coro de pássaros e começa seu louvor a estes. Desfaz-se o coro e então, São Francisco, encarrega a dupla Frade Ciccilo e Frade Ninetto de continuarem o sermão às aves: os passarinhos e os gaviões.

E então, os frades começam a caminhar. Gigi marca uma circunferência no palco que indicará o

caminho percorrido. Todas as elipses temporais serão marcadas por uma melodia composta por um dos atores, que será cantada por todos em boca *chiusa*. “Uma melodia que penetre e permaneça no espectador, depois do espetáculo”, diz Gigi. Essa música é cantada nos três episódios sempre indicando uma passagem de tempo.

Nesse momento, Ninetto e Ciccilo se deparam com um jardim e decidem meditar. Gigi conduz o coro para interagir com os dois personagens. Aqui a paisagem humana representa as estações do ano: todos circulam pelos frades e a cada volta, borrifam água, jogam neve ou flores. Gigi faz questão de incluir o som, como fator de coletivização. Aqui, há uma nota sustentada por todos e algumas vezes percorrendo outras notas, como um coro de canto gregoriano. Num agudo específico determinado por Gigi, o coro se desfaz e os dois frades voltam a discutir. Nesse momento, Gigi começa a questionar os atores sobre sua própria cultura. Ninetto se revolta com as preces de Ciccilo e vai dormir. Sonha com o paraíso: Gigi pede ao grupo que tragam oferendas a Ninetto e que sejam reconhecidamente



Gaviões e passarinhos,
de Pier Paolo Pasolini.
Direção e adaptação:
Gigi Dall'Aglio.
Ensaio aberto. Teatro
SESC/Consolação,
2009.
Foto: João Caldas

parte de nossa cultura. O coro, criado por meio de gestos que evocam uma pintura de Giotto, se aproxima de Ninetto e oferece esses presentes. Ninetto acorda e volta a conversar com Cicillo, que acaba de descobrir uma maneira de conversar com os passarinhos.

Nesse momento, adentra no palco um frade-intérprete, que nas indicações de Gigi, deveria ser um “apresentador de televisão”, traduzindo a conversa entre os frades e os passarinhos.

Agora, então, é mais um momento de trazer nosso repertório cultural à cena. No texto, o Frade Cicillo se depara com uma feira popular e Gigi nos pede algo contemporâneo e regional que seria similar. Nós, atores, pensamos na famosa Rua 25 de Março de São Paulo e tentamos reproduzi-la, cada um buscando um produto a ser vendido. Além disso, Gigi pede mais uma música que combinasse com o ambiente. Compusemos um repente que contagiava todos comerciantes e, ao fim, todos acabariam cantando. Cicillo, num rompante, manda embora e volta a meditar. Ninetto, novamente entediado, decide começar a brincar de amarelinha. Cicillo ao ver a brincadeira entende que os passarinhos conversam por pulinhos. Gigi pede, então, ao coro de passarinhos, que entrem em plano médio, saltando, escondendo todas as partes do corpo, para dialogar com Cicillo. O frade-intérprete volta à cena para a tradução.

Eis agora um recurso teatral que Gigi utiliza quase na montagem toda: o coletivo passa a representar sons. Há na peça uma batalha entre gaviões e passarinhos, que Gigi marca com o coro fora de cena fazendo os respectivos sons. Cicillo e Ninetto em cena marcam dois focos de olhar, um para os gaviões e outro para os passarinhos. Até o momento em que estes são devorados por aqueles. Um preciso jogo de olhar entre os dois atores em cena e o coro sonoro na coxia.

Nesse instante, São Francisco volta, frade Cicillo diz que não conseguiu continuar o sermão e São Francisco pede que recomecem desde o início. Cicillo e Ninetto começam a andar pelo círculo. O coro canta o tema. Saem do palco.

2º episódio: O milagre da razão

O palco está vazio, uma atriz o atravessa, senta-se na plateia e cobre-se com uma manta. Ela canta. Ouve-se uma percussão coral vindo de fora do palco. No ápice da música, entra o personagem Ninetto, limpando e conversando com a personagem da águia, a atriz que canta. Entram todos como animais.

Vemos novamente o recurso da paisagem humana. O coletivo de atores agora configura um zoo-lógico, com macacos, hienas, cobras, crocodilos e camelos. Gigi verifica e corrige a construção física de cada ator e seu animal, ao longo dos ensaios.

Nesse episódio, há o retrato do imperialismo cultural, assunto que nos é familiar, na figura do personagem francês Courneau. Quando ele adentra o palco percebe-se claramente a crítica de Pasolini. Courneau, o colonizador francês, quer impor a todos animais sua própria cultura e valores, desconsiderando os desejos de cada espécie, fazendo com que todos pensem e ajam sob sua influência, massificando-os.

Courneau entra e conversa com a águia, que nunca responde. Ele ensina a Ninetto os procedimentos para “domesticar” um animal e cita três termos correspondentes. No instante em que ele cita o primeiro, família, a paisagem humana se reorganiza formando um retrato típico. Courneau continua controlando o grupo e ao dizer “*ôtez votre chapeaux*” (“tirem o chapéu”) o coletivo o obedece e configura-se a imagem de soldados marchando pela pátria. Em seguida Courneau inclui mais um termo civilizatório – pátria. Gigi nos pede para cantarmos o Hino Nacional Brasileiro, quase sussurrado, e logo seguido pelo terceiro termo – ciência. Nesse instante o coro se torna robótico, com gestos recortados e retilíneos. Tudo isso feito com certo deboche e sempre de forma muito bem-humorada (não é parágrafo) Em se tratando de bom-humor, o próprio Pasolini coloca a questão textualmente como piada. E o coro reage rindo a isso, batendo palmas e sustentando a máscara de bobo-alegre. Numa bela fusão, as palmas configuram um rap em que

Ninnetto canta ironicamente: “Uma salva de palmas para as pessoas cultas, porque a elas pertence a república. Uma salva de palmas para os mansos, porque vão achar fácil um emprego, etc...”, é nesse tom que o rap continua até que os atores configurem de novo o zoológico. Deixando o rap de lado, o personagem diz: “Uma salva de palmas para quem não fala, porque significa que se cala”. Silêncio.

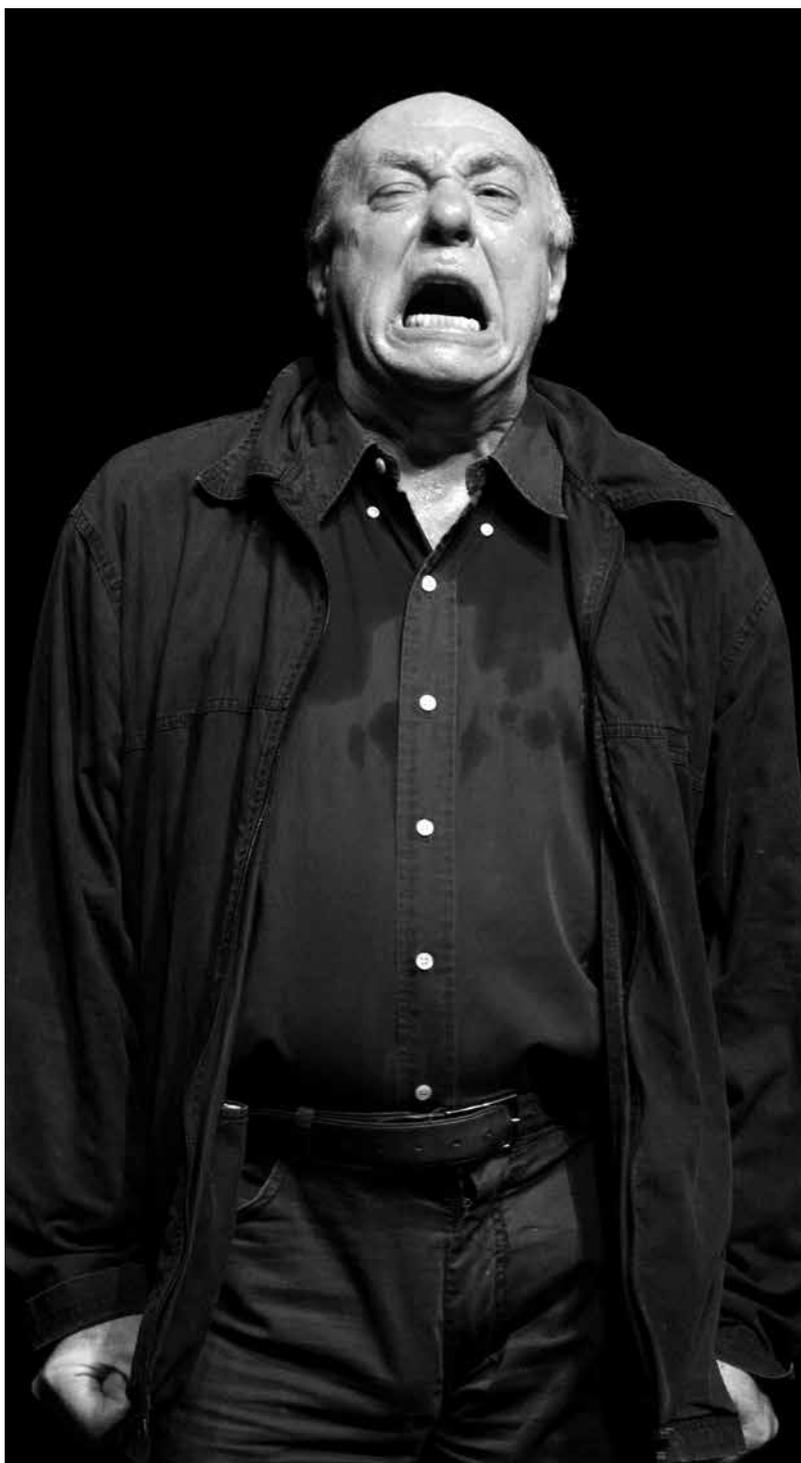
E Corneau continua seu discurso à águia. Todos os animais estão em silêncio nesse momento. Gigi pede imobilidade total. Ao final do texto, Corneau intima os animais para virem dizer seu maior desejo da vida. Há certo reboiço entre todos. Um a um se encaminham para perto de Corneau e diz seus sonhos, todos vinculados ao ideal da cultura francesa.

Corneau, num crescendo de desespero devido ao silêncio da águia, menciona Hitler. Gigi pede ao ator que faça uma marcha como a do chefe nazista. Os animais todos devem gritar e se agitar nesse momento, até que o personagem Corneau desmaia. Ninnetto conversa com a águia e pede a ela para falar, pois Corneau está quase morto. A águia volta a cantar o tema do filme *A missão*, composto por Ennio Morricone, e diz que simplesmente está rezando. Corneau acorda, e nesse momento pega um livro de Pascal para ler. Ao iniciar-se a leitura, todos animais começam a dormir. Corneau percebe o teor entediante de sua leitura e pede outro livro a Ninnetto: *populorum progressio*, e ao iniciar a leitura os animais acordam. No meio da leitura, Corneau congela e em seguida se transforma em um pássaro. Sai correndo pelo palco, e todos animais o seguem para fora.

3º episódio: O milagre do pensamento comunista

Aqui chegamos ao maior episódio. Estruturalmente, é uma caminhada de Totó e Ninnetto e seu encontro com várias “paisagens humanas”. Nessa descrição explicaremos como foi elaborada cada “paisagem”, e quais eram as proposições de Gigi.

O palco está vazio. A caminhada se instaura



com cada ator do elenco entrando e se arrumando, seja vestindo uma camisa ou calçando um sapato e caminhando pelo círculo. A cada ator é sugerido que se escolha uma canção e cante sempre caminhando. Gigi fica atento e nos questiona: “Para onde vão? Como é esse caminho? Quem são essas pessoas?”. A estrada se configura e, logo em seguida,

Mário César Camargo em *Gaviões e passarinhos*, de Pier Paolo Pasolini. Direção e adaptação: Gigi Dall’Aglia. Ensaio aberto. Teatro SESC/Consolação, 2009. Foto: João Caldas

Mário César Camargo
em *Gaviões e passarinhos*,
de Pier Paolo Pasolini.
Direção e adaptação de
Gigi Dall'Aglio. Ensaio
aberto. Teatro SESC/
Consolação, 2009.
Foto: João Caldas



as pessoas do coro se sentam e coletivamente produzem ruídos da cidade e do campo. Um coral de cigarras, carros e motores cria o ambiente sonoro para o início desta terceira parte.

Os dois, Totó e Ninetto, chegam a um bar. Agora, cada ator deverá fazer ações constituintes desse bar e Gigi nos indaga sobre esses bares de estrada no Brasil e pede a cada um que busque uma ação pertinente. Depois do bar, outra “paisagem humana”. É um velório tipicamente interiorano que os dois encontram no caminho. O coro, então, senta-se nas laterais e começa a rezar uma ave-maria, com direito aos cafezinhos e bolinhos. O caminhar se reinicia. Agora todos cantam a melodia da passagem de tempo e caminham pelo círculo.

Totó e Ninetto encontram nesse caminho a figura do Corvo e, como dissemos antes, a voz autoral de Pasolini. Gigi pede ao ator uma construção corporal estranha, com movimentos que se assemelhem ao do pássaro, porém não de forma mimética. Seria um híbrido de homem e ave. Esse personagem começa a seguir os dois, sempre perguntando para onde estavam indo.

A próxima “paisagem” é uma propriedade do lado da estrada, aparentemente vazia, em que Ninetto e Totó entram para fazer suas necessidades. Gigi sugere a dois atores para segurarem um varal com roupas e, no momento em que Totó e Ninetto atravessassem esse varal, a nova “paisagem” já estaria configurada. De repente, os atores que segura-

vam o varal assumiriam o papel do proprietário. Há uma luta em cena, sendo os dois protagonistas vitoriosos, e um tiroteio feito no fundo do palco com bastões que são jogados entre os atores na coxia. Depois dessa confusão, voltam a caminhar.

Mais uma “paisagem”. Agora os dois se deparam com um grupo de teatro mambembe com seu carro enganchado. Cada ator constrói um personagem específico dessa trupe, de maneira totalmente inusitada. Surgem: um preto-velho que pratica yoga; um ser disforme que mal consegue falar; um homossexual que é cantor e mestre de cerimônias; duas crianças com nomes completamente surreais sugeridos por Pasolini – Quemcagacagapouco e Colgatecomgardol e uma mulher sinistra e misteriosa chamada Urganda, “a desconhecida”. São personagens absurdos que encenam a história de Roma. Gigi nesse instante teve uma dúvida sobre manter ou não a história de Roma ou tentar trazer algo mais brasileiro. Conversamos entre todos e percebemos que a sátira não é só à Roma, mas às histórias de nosso berço de civilização e resolvemos manter os personagens romanos, entre eles: Júlio César, Rômulo e Remo, Brutus. A apresentação da peça é interrompida com o nascimento de um bebê dos integrantes. Todos se preocupam com a criança, que recebe o nome de Benvinda. Nesse instante, o carro volta a funcionar e o teatro vai embora. Sobram mais uma vez Totó, Ninetto e o Corvo.

Vale ainda mencionar dois acontecimentos em que Gigi fez questão de sublinhar o teor político e a questão do explorar e do ser explorado. O primeiro é na casa de uma chinesa, em que Totó e Ninetto chegam para cobrar o aluguel. A casa é miserável a ponto dachinesa ter que colher um ninho de pássaros para se alimentar. Uma criança chora fora de cena. Os dois permanecem imperturbáveis. Logo, na cena seguinte, a situação se inverte quan-

do chegam à casa do Engenheiro. Lá, um madrigal de universitárias eruditas canta trechos compostos pelos próprios atores com versos da Divina Comédia. Três atrizes de biquíni se banham, e o Engenheiro, seguido por seus guarda-costas (agindo quase como cachorros adestrados, na sugestão de Gigi), entra para cobrar Totó, que explica sua falta de dinheiro com desculpas esdrúxulas.

Chega então o momento que gerou maior preocupação em Gigi e em que o conceito de “paisagem humana” foi mais profundamente trabalhado. Na peça, os dois personagens deparam-se com a procissão de um enterro. Gigi perguntou a nós, atores, o que no Brasil estava morrendo. Após longa discussão, chegamos à palavra esperança. Gigi pergunta a quem vinculávamos a ideia de esperança, explicando que na Itália era ao partido comunista. Acordamos que no Brasil houve esperança de dias melhores principalmente durante a ditadura, mas que hoje eles não pareciam possíveis. Gigi então sugeriu que atravessássemos o palco carregando objetos que eram muito peculiares e importantes à cultura nacional, falando nomes de políticos importantes que levavam esperança ao povo. Ao depositar esses objetos na boca de cena, levantávamos e começávamos a chorar. E como no Brasil tudo termina em samba, o choro foi adquirindo esse ritmo e saíamos do palco sambando.

A caminhada continuava e, agora, perto do final, Ninetto e Totó decidiam comer o Corvo, pois seu discurso começou a incomodá-los e estavam famintos. O Corvo parava no centro do palco era então devorado pelos dois atores que voltavam a caminhar. Nesse instante o elenco todo voltava à cena e, caminhando pelo círculo, seguia seu rumo. Todos saíam do palco. O corpo do Corvo devorado estava no centro, lembrando a morte de Pasolini. As luzes se apagavam e então se iniciava a viagem. ☆



R

ETRATO

★ CLEYDE YÁCONIS, PROFISSÃO: ATRIZ

Oswaldo Mendes

Jornalista, ator e autor dos livros *Ademar Guerra – O teatro de um homem só*, *Teatro e circunstância* e *Bendito maldito – Uma biografia de Plínio Marcos*

A mais moderna atriz e, atrevo-me a dizer, mais jovem, no sentido de se opor ao antigo e ao obsoleto, faz 86 anos em 14 de novembro. Aos que povoam o palco de trejeitos, maneirismos, truques mais ou menos eficientes, ou simples naturalismo amador tomado da televisão com todos os seus excessos, ela contrapõe uma economia que deixa fluir a compreensão exata do gesto e a medida eficiente da emoção, sempre sob o controle de uma inteligência cênica rara. A quem hoje esteja formando nova geração de atores e atrizes, nos muitos cursos e escolas existentes, recomenda-se suspender as aulas por uma noite e levar seus alunos para ver Cleyde Yáconis em cena. Vale não por uma aula, mas por um curso inteiro.

Tome-se, para efeito de aprendizado, o mais recente trabalho de Cleyde, na peça *O caminho para Meca*, de Athol Fugard. Observe-se não apenas quando ela fala ou age, mas principalmente quando se cala imóvel e ouve. Está aí a sua primeira lição, a primeira lição do teatro que, para ator e público, define-se como a arte de ouvir o outro. Difícil arte. E como Cleyde a realiza! O seu silêncio é povoado de significados e, com ele, a atriz contrapõe sem puxar para si os refletores, entregando-se generosamente ao segundo plano da ação, servindo ao outro, sem se servir do outro para obter um efêmero brilho pessoal. Nesse momento a recomendação de Hamlet aos atores se realiza em sua plenitude: “Não gesticulem, assim, serrando o ar com as mãos. Usem a moderação, pois mesmo em um momento de intensa paixão é preciso um controle que dê à paixão alguma medida. Ofende-me a

alma ouvir alguém rasgar uma paixão em farrapos e ferir os ouvidos da plateia que, na maior parte, não é capaz senão de apreciar pantomimas e barulho.” Ao ver Cleyde em cena, Hamlet aplaudiria em pé. Poucos como ela sabem ajustar, como ele sugeriu, “o gesto à palavra e a palavra à ação”, com a consciência de que “qualquer exagero foge ao propósito da representação, cujo fim é oferecer um espelho à natureza, ou seja, mostrar à virtude os seus próprios traços, ao ridículo a sua própria imagem, e à idade e ao corpo sua forma e aparência”.

Soa difícil alcançar tal excelência de interpretação? Cleyde faz parecer, não diria fácil, mas possível a qualquer um que, a seu exemplo, fizer do teatro trabalho e não mero espaço para, como ironizava Brecht, “essa eterna exposição de trejeitos e convulsões de alguns indivíduos”. Como Brecht, Cleyde entende em toda a sua extensão que o teatro “é a arte de observar”. Observar não apenas a si mesma, mas os outros. Ela conta que nos primeiros anos de carreira, convidada para um espetáculo, recebeu cópia da peça só com as falas de sua personagem e respectivas deixas. Cleyde pediu para ler o texto integral, pois não conseguiria entender a sua personagem sem “ouvir” as outras. Simples assim.

Talento de atriz com vocações para a ciência

O que ela queria mesmo era ser médica. O palco estava destinado à irmã Cacilda, já uma estrela em 1948 quando Cleyde foi trabalhar como camareira no recém criado TBC – Teatro Brasileiro

de Comédia. “Ela era simples, humilde; eu ficava com pena dela, porque era a empregada de todos. Cuidava do guarda-roupa, passava, buscava coisas e servia em tudo a Cacilda”, contou a atriz Elizabeth Henreid a Luís André do Prado, na biografia *Cacilda Becker – Fúria santa*. O trabalho no TBC era um jeito de ajudar nas despesas, enquanto Cleyde concluía o curso científico, preparando-se para o vestibular. O que ela queria mesmo era ser médica. “Meu talento sempre foi mais para a ciência do que para as artes. Na verdade, eu acho que eu tenho talento para o teatro. Mas vocação eu tenho para a ciência”.

No caminho para a Faculdade de Medicina surgiu, porém, o acaso. Às vésperas de completar 27 anos, em 1950 ela foi escalada, numa emergência, a deixar a coxia e contracenar com a irmã Cacilda, no final da temporada de *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams, sob a direção de Luciano Salce. Nydia Licia, a titular do papel, teve de sair por um problema de saúde. “Eu precisava deixar o papel de Rosa Gonzalez por alguns dias para me submeter a uma intervenção cirúrgica. Como achar uma substituta disposta a assumir o papel por tão pouco tempo? Cacilda e eu estávamos conversando a respeito quando Cleyde entrou na sala. Os olhos de Cacilda brilharam. Piscou para mim, e nem precisou falar” – conta Nydia em sua biografia.

Em seu depoimento a Luís André do Prado, Cleyde faz um relato delicioso do episódio: “Era meia-noite, eu estava no camarim e começou um corre-corre para saber quem tinha cabelos compridos e castanhos. De piada, disse: ‘Eu tenho’. Tinha assistido aos ensaios, estreei porque sabia o papel de cor, tinha memória de elefante. Entrei em cena, achando engraçadíssimo. Cacilda ficou em pânico, porque podia imaginar tudo na vida, menos aquilo. Para ela, foi um estupor. Gaguejou, e o elenco todo estava mais nervoso que eu. Tive impressão de que todos estavam em pânico, mas eu estava radiante, entusiasmada. Parece até que fui muito bem...”

Foi tão bem, que Ziembinski a convidou para o elenco de *Pega-fogo*, peça de Jules Renard que ele dirigiria em seguida na programação das segundas-

feiras do TBC, e seria um dos trabalhos mais lembrados de Cacilda. Era final de 1950, em janeiro ela prestaria as provas para ingressar na Faculdade de Medicina. No início se surpreendeu, mas Ziembinski a convenceu de que fazer o espetáculo só às segundas-feiras não atrapalharia os estudos e ainda lhe acrescentaria um tutuzinho extra ao salário de camareira. “Foi por causa desse tutuzinho que aceitei fazer minha primeira peça ensaiada. Eu nunca havia pensado em fazer teatro. Nunca havia lido uma peça. Nunca tinha visto um ensaio. Eu não tinha a menor noção do que era representar.

Foto: arquivo
Cleyde Yáconis



Então, o princípio no teatro foi mesmo por acaso. Em janeiro, já não prestei o exame para a Faculdade de Medicina. Não porque tivesse me apaixonado pelo teatro, mas simplesmente porque fiquei espantada com o que iam me pagar para fazer teatro. Eu ia levar dinheiro para casa.”

Na primeira referência à atriz, no livro

Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno (edição de 1956), na crítica ao espetáculo de Ziembinski, Décio de Almeida Prado limitou-se a uma única linha: “Cleyde Yáconis, embora de físico pouco propício para o papel, revela possuir qualidades para o palco”. Mal sabia ele que, definitivamente, saía de cena em *Pega-fogo* uma futura médica e entrava uma atriz rara. Depois, na crítica a *Convite ao baile*, de Jean Anouilh, direção de Salce, em 1951, Décio já reconhecia que Cleyde Yáconis “não está longe de ser uma revelação, impressionando pela



voz, pela desenvoltura, pela energia”. No mesmo ano, em *Ralé*, de Gorki, direção de Flaminio Bollini, ele se deteve na “agonia sem concessões sentimentais, e por isso mesmo mais emotiva, de Cleyde Yáconis”. Em 1953, ao comentar *Assim é (se lhe pa-*

rece), peça de Pirandello dirigida por Adolfo Celi, Décio se rendeu definitivamente à atriz, ao vê-la dividir o palco com Paulo Autran:

“Que dizer de Cleyde senão contar simplesmente que, até ao vir agradecer ao público, comoveu-se e chorou não como uma mulher de vinte e poucos anos, bonita, elegante, mas como a pobre velhinha imaginada por Pirandello, ainda presa da sua criação, ainda trazendo no olhar batido e inseguro, mas mãos trêmulas, a angústia que nunca saberemos se era da demência ou da piedade infinita pelos homens”.

Uma operária a quem o enfeite do teatro não pegou

Assim, em breves anos se descreve a fulminante ascensão no teatro da filha caçula de Dona Alzira Becker, professora, e seu Edmundo Yáconis, comerciante que muito cedo se afastou da família. Dirce, a outra das três irmãs, ficou fora do palco, mas teria sempre com a mãe a companhia de Cleyde. A história de cumplicidade e superação dessas quatro mulheres certamente ajuda a definir a persona da atriz Cleyde Yáconis. Terceira das três irmãs, quando ela nasceu no sítio em Cachoeirinha, a poucos quilômetros de Pirassununga, em 14 de novembro de 1923, o pai, que esperava por um homem, “nem quis ver a criança ao saber quer era menina: sumiu de casa por semanas”, conta o biógrafo de Cacilda. “Feiosa e mirrada, tinha a pele encardida dos mouros. O parto foi demorado e doloroso.” Cleyde, tinha desde criança uma personalidade forte, que o seu jeito calado e sereno não disfarçava. Depois, o uso do sobrenome paterno como atriz representaria um generoso gesto de perdão ou compreensão, não se sabe, à violência do pai que atingia não só a mãe, mas também as filhas. Violência que, relata Luís André do Prado, “era pior com a mais nova, talvez porque Cleyde o enfrentasse: por mais que apanhasse, nunca chorava. Certa manhã, Edmundo a encontrou brincando com um gato na calçada. Como não gostava de felinos, arremessou o bicho contra a parede, em pancadas consecutivas, até

arreventá-lo. Cleyde, com apenas cinco anos, não derramou uma lágrima”.

Esse temperamento, que a faria enfrentar alegrias e dissabores com discrição, traduz-se de certa maneira no palco. Não há excessos nas interpretações de Cleyde e sim a busca da medida adequada para que a emoção não obscureça o raciocínio nem a compreensão dos atos da personagem. “Sem concessões sentimentais”, como disse Décio de Almeida Prado. Não surpreende que não tenha demorado mais que três ou quatro anos de trabalhos sucessivos no TBC para que ela fosse alçada ao restrito grupo das grandes atrizes, ao lado da irmã. Surpreende sim, que ela tenha recebido tantos prêmios no início de carreira e, desde o Governador do Estado em 1961, e um solitário Prêmio Molière em 1980, esperasse até 2003 para a Associação Paulista de Críticos de Arte lhe conferir o Grande Prêmio da Crítica e, em 2006, o de melhor atriz por *A louca de Chaillot*. Se para nós o fato chama a atenção, para ela não. Não para uma atriz que se define como operária do teatro: “Eu gosto de ensaiar e representar. Só. O enfeite do teatro não me pegou. A importância da fama, retratos e críticas, nada disso conseguiu me pegar”.

A frustração de deixar a medicina, como se conclui, foi aos poucos superada. Se como médica cuidar das pessoas era missão que a fascinava, maior o fascínio do teatro, onde a atenção pelo ser humano se amplia para além da cura pontual de uma dor física.

Cleyde pertence àquela categoria de gente de teatro que os teóricos (e os cínicos, para justificar o seu fazer por fazer) reconhecem impregnada de um sentido missionário, religioso, no sentido de perseguir significados para o seu trabalho, que passa ao largo do exercício da vaidade narcísica. Em entrevista ao Guia de Teatro em 2008, às vésperas de uma das reestreas de *O caminho para Meca*, ela explicita isso de forma cristalina:

“Hoje, sabendo o que é o teatro, eu tenho um prazer enorme. Porque eu não sabia o que era. Eu não conhecia os fundamentos. Não sabia o quanto eu poderia dar. E eu achava que a medicina seria

um caminho de doação. A profissão de médico é fascinante. Você cuida do ser humano. Mas quando eu descobri que também no teatro você cuida do ser humano, de outra forma, e também exige doação, aí é que ele me pegou. Porque eu não sabia que teatro era isso, que era tão importante. Não sabia o quanto eu poderia me dar. É você representar e saber que, para a platéia, você está mandando um recado. Eu só achava importante o bisturi, o remédio. Hoje eu vejo que a palavra é muito importante e eu trabalho com uma arte que se baseia na palavra.”



O trabalho, para superar a solidão e o desamparo

Compreende-se, assim, a sua absoluta reverência ao texto, mesmo numa época em que o discurso acadêmico “pós-dramático” serve de álibi aos que desprezam a palavra, talvez pelas dificuldades

conhece: o trabalho. Fez Ariano Suassuna, *O santo e a porca*, e Eurípides, *Medeia*, com direção de Silnei Siqueira. Um dia convidou Flávio Rangel para dirigir um espetáculo para ela produzir.

“E começamos a procurar peças”, ela contou a José Rubens Siqueira na biografia de Flávio. “Eu sou muito mística. Sempre quando eu tenho uma



e riscos que ela oferece, fazendo do teatro espaço indefinido de ações físicas que se esgotam em si mesmas. Uma passada de olhos no repertório de Cleyde Yáconis é suficiente para comprovar a sua busca constante de autores que a ajudem a cumprir, no palco, a vocação de cuidar, como ela queria com a medicina, do ser humano em toda a sua complexidade. E ela o fez, seja como atriz, seja como produtora, quando se arriscou na realização de espetáculos em que sequer pisava no palco, como *A capital federal*, de Arthur Azevedo, em 1972. Ela já havia se atirado como produtora em 1970, no ano seguinte da morte de Cacilda. Cleyde superou a solidão e certo desamparo que se abateu sobre ela e sua família, que desde então ocuparia todos os seus cuidados, com o melhor remédio que conhecia, e

coisa para fazer, eu rezo e falo: Por favor, o que é que eu decido? E aquela dúvida. Eu estava doida para produzir uma coisa que eu gostasse. Aí, de noite eu rezei. No dia seguinte, de manhã, a SBAT me mandou a revista com a peça *A capital federal*, onde tem a Cacilda na capa, aquela foto linda dela sentada na plateia vazia. Eu falei: Obrigada. Chamei o Flávio e disse: É essa. Ele disse: Você é louca! Era caríssimo, 35 atores.”

Na época ainda era possível a um artista de teatro produzir seu trabalho, mesmo sem ter recursos próprios, recorrendo a empréstimos bancários que seriam quitados mês a mês com a bilheteria do espetáculo. Só muito depois viriam os patrocinadores e as leis de incentivo para submeter o palco aos seus interesses. Foi isso que Cleyde fez para pro-

duzir *A capital federal*, pediu empréstimo a banco e recorreu a alguns amigos nas emergências – “um dia ela me pediu dinheiro emprestado para pagar o elenco, porque o dinheiro do banco estava atrasado”, lembra a jornalista e crítica Regina Helena Paiva Ramos. Os ensaios em período integral duraram um mês no SESC da rua Dr. Vila Nova, onde o espetáculo estrearia, no Teatro Anchieta. No meio, faltou dinheiro de novo e o banco não quis emprestar mais. “Um belo dia, acabou todo o dinheiro. Eu disse: Estou frita! Quem é que manda no SESC? Disseram que era o Zizinho Papa (José Papa Jr.). Eu disse: Quero uma audiência. Falei: O problema é o seguinte, estou precisando de tanto. Eu não tenho, o banco não me dá mais. E se eu não tiver esse dinheiro hoje, eu não estréio. Ele fez um cheque e disse: Está aqui. Como é que eu pago? Você me paga 10% todo domingo, descontado da bilheteria.” E foi assim que *A capital federal* estreou, fez um baita sucesso e Cleyde nem estava em cena. Foi o primeiro grande momento de Suely Franco como protagonista. Alguém se lembra de uma atriz que tenha produzido um espetáculo para outra atriz brilhar? Existem, por certo, mas são raras. Uma delas se chama Cleyde Yáconis.

Entretanto, quão poucas atrizes têm em seu repertório tantos autores, entre eles autores fundamentais? Arthur Azevedo, Schiller, Sartre, Pirandello, Abílio Pereira de Almeida, Rafael Alberti, Bráulio Pedroso, Anton Tchekhov, Maximo Gorki, Gianfrancesco Guarnieri, Jean Anouilh, Ben Jonson, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, Shakespeare, Noel Coward, José Saffioti Filho, Tennessee Williams, Jorge Andrade, Sófocles, Mauro Rasi, Eugene O’Neill, Dias Gomes, Ugo Betti, Arthur Miller, Nelson Rodrigues, Marguerite Duras, Jean Giroudoux e... Federico Garcia Lorca. De propósito deixo para citar Lorca por último. Ao interpretar *Yerma*, dirigida por Antunes Filho em 1962, Cleyde recebeu uma crítica de Décio de Almeida Prado que parece confundir a mulher, a atriz e a personagem:

“Cleyde Yáconis ficou para o fim – e não por acaso. Porque *Yerma* é diferente de todas e de to-

dos, a que ‘não procura no homem, o homem e nada mais’, a que não se contenta, como o marido, com ‘o que tem entre as mãos’. *Yerma* é uma ‘criatura do silêncio’ (assim a ‘velha pagã’ refere-se a ela e à sua família), presa inexoravelmente ao invisível, ao filho que não tem, à sua concepção rigidíssima do dever. Cleyde Yáconis interpreta-a, como grande atriz que é, com incomparável fervor e dignidade.”

O que dizer mais de Cleyde Yáconis?

Melhor parar e ir correndo assisti-la. ☆



Foto: João Caldas

à esquerda: Cleyde Yáconis e Stênio Garcia em *Tchin-Tchin*, de Sidney Michaels, 1965.

à direita: *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill. Direção: Naum Alves de Souza. São Paulo, 2002.
Foto: arquivo Cleyde Yáconis



Medéia, de Eurípedes.
Direção: Silnei Siqueira. São Paulo, 1970.
Foto: arquivo Cleyde Yáconis



Cleyde Yáconis no
camarim, 1973.
*Foto: arquivo Cleyde
Yáconis*

Cacilda Becker,
Cleyde Yáconis e
Kleber Macedo.
Cia. de Teatro
Cacilda Becker, 1967.
Foto: arquivo Cleyde
Yáconis



Cacilda Becker e
Cleyde Yáconis, 1957.
Foto: arquivo
Cleyde Yáconis



acima à esquerda: *Longa Jornada noite adentro*, de O'Neill. Direção: Naum Alves de Souza. São Paulo, 2002.

abaixo à esquerda: *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. Direção: Cacilda Becker, 1959.

à esquerda: *Pérides, príncipe de Tiro*, de Shakespeare. Direção: Ulisses Cruz. Teatro SESI. São Paulo, 1995.
Fotos: arquivo Cleyde Yáconis

Cleyde Yáconis,
Paulo Autran,
Benedito Corsi e
Maurício Barroso
em *Mortos sem
sepultura*, de Jean
Paul Sartre, 1954.

Convite ao baile,
de Jean Anouilh.
Direção: Luciano
Salce. TBC, 1951.
Fotos: Fredi
Kleemann



Agnes de Deus,
de John Pielmeier.
Direção: Jorge
Takla, 1982.
Fotos: arquivo
Cleyde Yáconis



Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Fred Kleeman e Ziembski em *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller. TBC, 1955.
Foto: Fredi Kleemann

O caminho para Meca, de Athol Fugard. Direção: Yara de Novaes. São Paulo, 2008.
Foto: João Caldas

Facsimile da carta de Cleyde Yáconis sobre Walmor Chagas



Cleyde Yáconis rote
Walmor Chagas
 (Leter)

Eu vi Walmor chorar.
 chorou como garoto, como criança...
 Foi num ensaio da Maria Stuart.
 O mestre Zimta massacrava-o no monólogo
 final do 6º quadro.

A gente via esse talento em forma de ~~gente~~
 gente lutando com o Shiller, com o Leter,
 com o Brandina, e de repente, tudo isso
 se transforma num menino gaúcho
 que se senta no chão, desesperado, com a
 cabeça nas mãos, lágrimas e suor a
 correr pelo rosto. Foi a coisa mais bonita que
 já vi. Eu penso que Elisabeth teria perdoado
 toda a traição, toda a vilania de Leter, se pudesse
 ter visto como eu, o Walmor chorar —

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

As contribuições devem ser enviadas à Escola Superior de Artes Célia Helena, à av. São Gabriel, 462, Itaim-bibi, 01405-000, São Paulo.

Os artigos devem ser apresentados em uma cópia em papel, enviada por correio ao endereço acima, e também por e-mail, em versão eletrônica, a contato@celiahelena.com.br, a/c: Revista *Olhares*/Editorial.

Os textos devem estar formatados em Word, com tipo Times Roman, corpo 12, e não deverão exceder 7000 palavras.

Todos os artigos deverão conter um resumo e palavras-chave.

As referências bibliográficas deverão atender às normas da ABNT, ou seja, devem conter o título da obra, o nome e sobrenome do autor, cidade em que foi publicada, a editora, data de publicação e número de páginas. As citações devem conter o número das páginas em que se encontram no original.

As eventuais fotos ilustrativas dos artigos deverão ser apresentadas em alta resolução (300dpi). A sua publicação só ocorrerá se estiverem devidamente creditadas e autorizadas por seus autores.

A revista priorizará a publicação de artigos originais, ou seja, que nunca tenham sido publicados.

Os Editores poderão dar preferência a artigos e colaborações especiais a cada número.

Maiores informações: (55-11) 3884-8294
www.celiahelena.com.br

☆ INICIAÇÃO DO ATOR *FAUZI ARAP* ☆ PEDAGOGIA DO ATOR
RENATO FERRACINI • MARCELO LAZZARATTO • ANTONIO
JANUZELLI • MARCO ANTONIO RODRIGUES ☆ PROCESSOS
COLETIVOS *ANTÔNIO ARAÚJO ROSYANE TROTTA* ☆ TRABALHOS
DE MESA *RICARDO KOSOVSKI • NEWTON MORENO • MARIA*
THEREZA VARGAS • NYDIA LÍCIA ☆ DRAMATURGIA LATINO-
AMERICANA *ANDRÉ CARREIRA • DANIEL VERONESE* ☆ MEMÓRIA
SEBASTIÃO MILARÉ ☆ TÉCNICA *DAVI DE BRITO* ☆ INTERCULTURA-
LISMO *GIGI DALL'AGLIO • RODRIGO SPINA* ☆ RETRATO *OSWALDO MENDES*

