

# Olhares

ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena

☆ v.6 / 1 e2 / 2018

EVA WILMA  
TEATRO,  
UM ETERNO  
APRENDIZADO





Revista Olhares é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

#### **Conselho editorial**

André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil  
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia  
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil  
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil  
Gigi Dall'Aglio, Università Venezia, Italia  
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil  
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil  
Maria Thereza Vargas (pesquisadora teatral), Brasil  
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil  
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil  
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil  
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil  
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil  
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

#### **Editores**

Lígia Cortez  
Daves Otani

#### **Editores assistentes**

Léo Pelliciani  
Magali Oliveira Fernandes

#### **Projeto gráfico**

Joaquim Gonçalves de Oliveira

#### **Diagramação**

Talitha Mattar

#### **Revisão**

Bernadete Alonso

#### **Foto de capa**

João Caldas Fº

## ★ EDITORIAL

**N**este volume 6 (1 e 2) da Revista *Olhares*, a Escola Superior de Artes Célia Helena mantém-se fiel a seu princípio de criação para difundir e compartilhar o conhecimento, preservando o olhar para a trajetória de artistas reconhecidos na cena teatral brasileira – atores, atrizes, cenógrafos, iluminadores –, agregado às pesquisas contemporâneas que indicam inovações acadêmicas.

O presente número coloca ênfase em artigos produzidos em conexão com o Programa de Mestrado Profissional em Artes da Cena, em uma espécie de comemoração antecipada pela conclusão de sua primeira turma de Mestres.

Na abertura da revista, Marcos Barbosa de Albuquerque, mestre e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), problematiza a natureza da pesquisa acadêmica no campo das artes, com destaque para a hierarquização de saberes que atribui a modelos ortodoxos de pesquisa, status superior ao da pesquisa como ato criativo artístico.

Para que essa discussão fosse relevante e implicasse reflexão, *Olhares* reuniu artigos de vozes dos mais diversos segmentos acadêmicos e da sociedade. A diversidade das matérias publicadas, de forma plural, busca expressar e agregar artigos resultantes de diversas atuações dos articulistas, sejam como alunos de cursos de graduação, pesquisadores ou profissionais de artes. Para imprimir a heterogeneidade de olhares, o sexto número da revista traz a presença de Marcus Vinicius Moreno e Nascimento, artista e gestor cultural e Jussara Miller, mestre e doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Bianca Tocarelli Sisto, aluna de graduação na área das artes, contemplada pelo programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), Paulo Bio Toledo, mestre e doutor pela Universidade de São Paulo (USP) e crítico da *Folha de S. Paulo*, Sabrina Greve, atriz, cineasta e mestre, contemplada com 17 prêmios de melhor atriz, João Pedro Castro de Luz, bacharel em teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena e em

Arte pela Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) e Sérgio Audi, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, ator, diretor, produtor. Todos, cada um à sua maneira, reafirmam a importância dos estudos e da pesquisa como instrumentos para utilização prática na área das artes.

A sessão Dramaturgia Latino-Americana apresenta o texto *Anjo duro*, de Luiz Valcarazavas, brasileiro, iluminador e diretor de teatro, sobre a importante pesquisadora Nise Silveira. A encenação, protagonizada por Berta Zemel, participou em 2000 do Festival de Teatro de Curitiba. O autor, com trajetória ligada ao ambiente universitário, frisa a conexão entre essas mulheres, Berta e Nise, no que tange à profunda investigação dos aspectos fundamentais do ser humano em diferentes instâncias.

Na seção Retrato, *Olhares* publica nossa matéria de capa com Eva Wilma, bailarina e atriz, dedicada ao estudo constante e ininterrupto, e que sempre transitou entre teatro e televisão. Entrevistada pelo dramaturgo Samir Yazbek, ela nos traz deliciosas pílulas de uma carreira longa e sólida. Seu depoimento coloca lado a lado a importância do aprendizado assimilado pela prática do exercício artístico e a necessidade de estudar sempre para rever os conhecimentos e fazer imersões para aprimorar-se em cada trabalho... “Então, eu faço aula. Volto para a escola”.

Teatro, um eterno aprendizado!

Lígia Cortez e Daves Otani

Editores

# ★ SUMÁRIO

ALUMBRAMENTO E PESQUISA: <i>Marcos Barbosa de Albuquerque</i>	6
MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E IMPROVISACÃO NA TÉCNICA KLAUSS VIANNA <i>Marcus Vinícius Moreno e Nascimento e Jussara Miller</i>	14
O TEATRO IMAGEM COMO FERRAMENTA DE AUTOCONHECIMENTO <i>Bianca Tocacelli Sisto e Marcelo Braga de Carvalho</i>	24
CRÍTICA E CELEBRAÇÃO EM RODA VIVA (1968/2018) <i>Paulo Bio Toledo</i>	32
MEMÓRIA AFETIVA & AÇÕES FÍSICAS <i>Sabrina Greve</i>	42
SE FOR CULPADO, AI DE MIM OU O LIVRO DE JÓ, UMA TRAGÉDIA? <i>João Pedro Castro da Luz</i>	52
A IMPORTÂNCIA DA ARTE EM UMA EDUCAÇÃO EMANCIPADORA <i>Sérgio Audi</i>	60
<b><i>Dramaturgia Latino-Americana</i></b>	
ANJO DURO <i>Luiz Valcazaras</i>	70
<b><i>Retrato</i></b>	
EVA WILMA <i>Samir Yasbek/Equipe Olhares</i>	82

# ★ ALUMBRAMENTO E PESQUISA: DE CHISTES E TIQUES NO DISCURSO DA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS\*

Marcos Barbosa de Albuquerque

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2008), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2003) e Bacharel em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Ceará (2000). Professor da Escola Superior de Artes Célia Helena (São Paulo, SP). Experiência na área de Artes Cênicas e de Artes do Vídeo, com ênfase em teoria do drama e em dramaturgia.

**Palavras-chave:**

*Pesquisa acadêmica.  
Pesquisa em artes.  
Epistemologia da  
pesquisa.*

**Resumo:** Este artigo problematiza a natureza da pesquisa acadêmica realizada no campo das artes, sobretudo a partir da perspectiva da hierarquização de saberes que atribui a modelos ortodoxos de pesquisa status superior ao da pesquisa expressada como ato criativo artístico propriamente dito. Traça-se, ainda, uma analogia entre o trabalho do pesquisador em artes e o trabalho do pesquisador em neurociências, a partir da obra de Oliver Sacks, tomando-se como termos de comparação premissas elaboradas por Michel Foucault em *A ordem do discurso* (1970).

**Keywords:**

*Academic research.  
Arts research.  
Epistemology of  
research.*

**Abstract:** This article argues about the nature of academic research in the field of arts, especially considering the hierarchical notion that sets a higher value to orthodox models of research in detriment of research expressed in the artistic creation act itself. Parallels are drawn between research in the field of arts and research in the field of neuroscience, considering the work of Oliver Sacks and terms of comparison established by Michel Foucault in *The order of the discourse* (1970).

“**A** lumbrar”, desde “lumbre”, desde “lumen”: iluminar-se em maravilha e inspiração; “pesquisa”, desde o particípio passado de “perquirare”: buscar com cuidado, procurar por toda a parte, indagar profundamente (Houaiss, 2001). É dizer que escrevo assim, inspirado pelo relato da busca cuidadosa, da procura e das indagações do neurologista inglês Oliver Sacks<sup>2</sup> diante de seu paciente Ray, ou “Witty

Ticky Ray”, o “Ray dos Chistes e Tiques” (SACKS, 2003, p. 108-118). É dizer, ainda, que escrevo em meio às minhas próprias buscas, procuras e indagações, no entorno dos chistes e tiques do discurso da pesquisa; em artes cênicas.

\*\*\*

No início de 1971, motivado pela leitura de um texto sobre tiques nervosos publicado no

\* Artigo apresentado por Marcos Barbosa de Albuquerque aos Professores Doutores Fernando Passos e Sergio Farias como requisito parcial para aprovação na disciplina Pesquisa em Artes Cênicas II (PPGAC/UFBA, 2006).

*Washington Post*, o jovem Ray escreve uma carta ao autor do artigo, o neurologista Oliver Sacks, pedindo orientação para o tratamento de um quadro intenso, intermitente e deveras assustador de acessos de tiques nervosos, que o acometera por volta dos seus quatro anos de idade e que já o acompanhava por duas décadas (SACKS, 2003, p. 110).

Em seu encontro com Ray, Sacks é tomado pelo alumbramento da possibilidade de um diagnóstico radical: talvez estivesse ali, diante do neurologista, um paciente acometido pela síndrome de Tourette (SACKS, 2003, p. 110). A síndrome fora amplamente reconhecida e descrita nos últimos anos do século XIX, época em que predominara, nas palavras de Sacks, “uma neurologia abrangente, que não hesitava em conjugar orgânico e psíquico” (SACKS, 2003, p. 108). Mas, junto com essa prática de discurso clínico, que amalgamava corpo e alma, feneceram, com o advento do século XX, os diagnósticos da síndrome de Tourette. Isso se deu a tal ponto, que alguns médicos passaram mesmo a considerar a síndrome uma doença “mítica”, um produto tolo da imaginação fértil de Tourette (SACKS, 2003, p. 109). É dizer que, junto com o discurso que concebera a doença, desaparecera também a doença em si. Desaparecera porque uma nova e tacaña medicina do sistema nervoso não conseguia enquadrá-la em suas estruturas convencionais. (SACKS, 2003, p. 109).

Alumbrado, Sacks tenta voltar a sua rotina, mas isso já não é mais possível:

No dia seguinte àquele em que conheci Ray, percebi-me notar três pessoas com a síndrome de Tourette nas ruas do centro de Nova York. Fiquei pasmo, pois dizia-se que essa síndrome era raríssima. Sua incidência, segundo li, era de um em um milhão, e, no entanto, eu aparentemente vira três exemplos em uma hora. Mergulhei em um turbilhão de perplexidade e de reflexão: seria possível que todo aquele tempo eu viesse deixando passar tudo isso, não vendo pacientes assim ou vagamente descartando-os como “nervosos”, “birutas” ou “irrequietos”? Seria

possível que todos estivessem deixando de notá-los? (SACKS, 2003, p. 110)

Três anos depois, em 1974, surgiria, nos Estados Unidos, uma Associação da Síndrome de Tourette. Seu quadro de associados – restrito a pacientes, familiares e médicos – contava, de partida, com cinquenta membros, mas montaria, em menos de dez anos, ao patamar dos milhares. (SACKS, 2003, p. 111).

\*\*\*

Quero acreditar que é um pesquisador esse médico capaz de maravilhar-se, de alumbrar-se em meio a sua prática a ponto de se arriscar a perder o conforto de suas certezas e de se colocar em perigo diante da possibilidade da instauração de um discurso e de uma prática dissonantes, frutos do palmilhar de um caminho de autotransformação e descoberta, envolvido – como quer a definição aqui acatada da palavra “pesquisa” – por indagações profundas, por uma procura cuidadosa, por uma busca que não hesita em se estender por toda a parte...

Digo isso e pondero que estas mesmas figuras de busca, procura e indagação são inerentes e mesmo constituintes da prática dos artífices das artes, em geral, e das artes cênicas, em particular. Digo isso porque acredito ter de fato experimentado, de forma muito concreta, essa inspiração de entrega ao risco, ao devaneio, à incerteza e à procura, diante de todas as grandes realizações das artes cênicas com as quais me deparei em minha trajetória pelo teatro, seja na prática da escrita em dramaturgia, seja na entrega à execução e à fruição do artesanato teatral.

Um silogismo simplório me permitira então concluir, neste meu quadro de lógica e de fé, que a prática das artes cênicas é, intrinsecamente, constitutivamente, uma prática de pesquisa propriamente dita, pesquisa *stricto sensu*; e ainda que todo artífice das artes cênicas é, desde sempre, por natureza, um pesquisador.

Mas, se é assim, então como entender o mal-estar sempre retomado e manifestado, no meio em que me faço oficialmente doutor em artes cênicas,<sup>2</sup> e que parece cristalizar-se numa angústia de despedaçamento e mágoa, em que artífices das artes do espetáculo – a maior parte dos quais já solidamente estabelecidos e largamente celebrados em suas práticas de *poiesis* artística – se enxergam aniquilados diante da missão de se “tornarem” pesquisadores? Afinal, não terão estes artesãos desde sempre merecido essa alcunha, uma vez que desde sempre manipularam, em suas realizações para a cena – por vezes com inegável maestria – os fármacos que instauram o alumbramento pela busca cuidadosa, pela procura por toda a parte e pela indagação profunda?

Em que espécie de trama funesta, então, se instaurariam as peripécias que subjugam esses artífices da cena e os supliciam, negando-lhes o reconhecimento e impondo-lhes o pesado véu que encobre o que deve ser desvelado?

Arrisco-me a dizer que a resposta para todas essas perguntas aponta para a muralha, o abismo, o labirinto do discurso. Falta em meu dicionário uma acepção de “pesquisa” que remeta à necessidade desta tarefa específica por parte do pesquisador, mas é do nosso tempo, do nosso meio, que a pesquisa *stricto sensu* seja, sim, comunicada, perpetuada, compartilhada através de peças de discurso: artigos, capítulos, dissertações, teses... E acredito que é justo no terreno da prática de elaboração dessas peças de discurso que se instaura a angústia disseminada entre meus pares.

Para que haja paz nos corações dolorosamente tensionados e repartidos entre a *poiesis* da cena e a da pesquisa – penso eu – o que se precisa lograr é a instauração de um espaço amoroso que incorpore o discurso e o perceba já não mais como muralha, abismo ou labirinto, mas sim como ferramenta, meio, matéria-prima do compartilhamento de um encanto; pois o alumbramento e o devaneio de busca – que eu defendo serem a própria a natureza da pesquisa (*lato sensu*) – já são, para esses artesãos da cena, velhos companheiros de afeto.

\*\*\*

Dois de dezembro de 1970, poucos meses antes do encontro de Witty Ticky Ray com Oliver Sacks, sobe à tribuna do Collège de France, para seu discurso de posse, o filósofo (historiador? pirrotécnico?) Michel Foucault. O desconforto instaurado pela solenidade do momento é confessado pelo próprio palestrante:

Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso, não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz. (FOUCAULT, 2005, p. 7).

Acredito que a sensação de transparência calma, profunda e indefinidamente aberta desejada por Foucault (e que ele afirma ser impraticável) é a mesma que faz falta aos artistas cujos corações são machucados pela academia; mas se trago à baila a fala de Michel Foucault acerca de *A ordem do discurso*, não é apenas para apontar um companheiro de angústia e mostrar que o desconforto no discurso da pesquisa acadêmica não é prerrogativa dos pesquisadores das artes cênicas. Espero, antes de mais nada, poder apontar, com a ajuda de Foucault, alguns dos construtos que são a própria sustentação dessa ordem – seus chistes e tiques – pois, para que um pesquisador de fato a incorpore, em afeto ou em desafeto, e possa produzir (poetizar) dentro dela ou para além dela, talvez ajude poder melhor enxergá-la.

\*\*\*

Nossos discursos, dos quais eventualmente nos julgamos senhores – aponta Foucault aos seus pares do Collège de France – já surgem controlados por um aparato que às vezes falhamos mesmo em perceber. Esse aparato de controle deriva, em

parte, de mecanismos externos à mensagem, mas que são determinantes do contexto da feitura das práticas discursivas.

Um desses mecanismos externos de controle seria a interdição: quanto não deixamos de dizer simplesmente porque não se pode dizer tudo? A eloquência, afinal, só nos é garantida enquanto não ousamos avançar pelos campos do que nossas sociedades observam como tabus. (FOUCAULT, 2005, p. 9).

Nesse caminho de interdições aflora ainda uma segregação perversa: a segregação do discurso do louco: Não se deve ouvir o louco, afinal o que ele diz não se aproveita ou, quando se aproveita, é graças à intervenção de uma divindade que fala por ele – mas que não é ele. Para ouvir o louco, portanto, cabe falar por ele, acima dele, cumprindo as funções que não pode exercer. (FOUCAULT, 2005, p. 10-13).

Outro mecanismo de controle e exclusão do discurso seria a busca da verdade, mais bem compreendida se batizada de “busca da extirpação da mentira”: busca organizada, por exemplo, na constituição de instituições que se afirmam justamente na medida em que convencem o resto de uma comunidade de que são capazes de separar o joio do trigo, o falso do verdadeiro, o acidente da essência. (FOUCAULT, 2005, p. 13-21).

\*\*\*

Diante de um tal quadro de vigia e de punição disseminados no contexto em que se opera o discurso da academia, estranho não é que haja, então, desconforto por parte dos artífices da pesquisa. O contrário, este sim, seria de assombrar.

Aterradores tiques e chistes do método: emparedar o tabu, silenciar a loucura, aniquilar a mentira. Mas, no chão da pesquisa de um médico, cato brechas:

“Não quero mais saber dessa bosta de Haldol” (SACKS, 2003, p. 114) – diz Ray, de olho roxo e nariz quebrado, referindo-se, no consultório, à droga que, como num passe de mágica, o livrara subitamente dos seus constrangedores acessos de tiques nervosos.

Fascinado por portas giratórias e capaz de sair e entrar por elas com a rapidez de um tique, Ray, sob o efeito do Haldol, perdera o jeito e tomara uma forte pancada no nariz. Era como se seus acessos tivessem simplesmente se tornado mais lentos e duradouros, deixando Ray longamente petrificado em meio a um tique que antes teria a duração de um piscar de olhos. “Suponhamos que fosse possível eliminar os tiques” – diz Ray – “O que sobriaria? Eu sou composto de tiques, não há mais nada.” (SACKS, 2003, p. 115. Grifo do autor).

Ray não podia imaginar a vida sem a síndrome de Tourette, nem mesmo gostaria de ter uma vida assim.

Diante de uma fala dessa natureza, penso que a prática do discurso clínico aferrada à ordem estabelecida silenciaria o paciente, Ray, como se silencia um louco ou como se silencia, ainda, o doente que escolhe romper o fio da vida em eutanásia. Recusar a cura e escolher a doença é um tabu que – acredito – ainda não pode ser abraçado pelo discurso corrente da medicina (ao menos da medicina em que, na prática cotidiana, me vejo imerso e na qual sinto que sou visto como “paciente”, é dizer, como receptor passivo de uma intervenção curadora que desce até mim e me controla, salvando-me). Nessa ordem do discurso, têm valor de verdade a recusa à doença e a inabalável disposição do doente para buscar a cura – ao menos nos casos em que a cura exista. Qualquer impulso que se desvie desse padrão tende a ser aniquilado, extirpado como falso, louco, tabu.

Mas há trajetória de mediação possível, para um médico inspirado, para um pesquisador alumbrado, nas parcas brechas da ordem do discurso: Sacks, depois de ouvir Ray (ouvir com afeto e cuidado), se dispõe a conversar com seu paciente em encontro semanais, ao longo de três meses. Nesse tempo, eles simplesmente tentariam imaginar uma vida sem Tourette, explorando, em pensamentos e sentimentos, o que a vida teria a oferecer a Ray sem a síndrome. (SACKS, 2003, p. 115).

Três meses depois, os efeitos do Haldol pareceriam milagrosos e abririam caminho para que

Ray construiu uma vida capaz de abarcar seus anseios de casamento, paternidade e trabalho. Mas ainda ficava por ser resolvida uma questão fundamental: o tratamento destituía Ray da fluência de sua atuação como baterista de jazz (SACKS, 2003, p. 117). O genuíno talento musical deste portador de Tourette tinha íntima associação com a síndrome, a qual se revertia a favor de Ray sempre que um tique ou batida compulsiva num tambor se fazia fagulha necessária para súbitas e arrebatadas improvisações (SACKS, 2003, p. 113). O Haldol, a cura da síndrome, lhe tirara isso.

Procurando caminho, outra vez, nas brechas da ordem do discurso estabelecido, Sacks orienta e apóia seu paciente (ou seria seu colega de trabalho?) em uma decisão importante: o baterista dos chistes e tiques abriria a guarda para sua “doença” em seus fins de semana, suspendendo a medicação e podendo enfim disparar, inconsequente, frenético e inspirado (SACKS, 2003, p. 117).

Usar assinar sua participação na ruptura de um paradigma estabelecido de saúde, a partir da vertigem das descobertas que afloram das buscas do seu trabalho cotidiano – creio eu – é um traço que marca um caráter genuíno de pesquisa no trabalho clínico de Sacks. E é, de uma forma similar, (creio, ainda), que o pesquisador em artes cênicas pode eventualmente encontrar trajeto para uma prática de pesquisa acadêmica que esteja intimamente associada à prática da pesquisa artística: na entrega a uma busca cuidadosa que assume a vertigem do risco de ruptura com paradigmas estabelecidos.

\*\*\*

Segue o mapa do campo de batalha dividido por Foucault em seu *A ordem do discurso*: os mecanismos de controle e exclusão também teriam lugar na microestrutura do discurso, lá onde ele toma forma, na substância da mensagem em si e, aí, eles se revelariam de três formas principais: a citação, a obrigatoriedade da exposição da autoria e a delimitação disciplinar (FOUCAULT, 2005, p. 21-45).

Foucault alerta que há nas sociedades grandes discursos que se disseminam na medida em que são comentados ou citados em outros discursos e que se fazem perpétuos justamente por serem tão comentados. É certo que o comentário e a citação têm uma face transgressora, capaz de apontar para o discurso fonte no sentido de transformá-lo, dando assim origem a um discurso mais ou menos original. Entretanto, parece a Foucault que, a longo prazo e de forma geral, as citações e comentários acabam fatalmente por apontar para o texto original simplesmente no sentido de garantir seu lugar na posteridade (ainda que essas citações se prestem a combatê-lo).

A obrigatoriedade de exposição da figura do autor também seria uma forma de dominação do discurso. O fetichismo do autor, essa busca frenética por uma criatura encarnada numa assinatura que serviria de garantia de valor para uma escritura nova, acabaria por se revelar, também, um mecanismo para controlar responsabilidades e limitar a emanação do discurso.

As disciplinas, por sua vez, estabelecendo o pano de fundo sobre o qual se assentam os discursos, operariam ainda uma outra exclusão similar, configurando verdades e extirpando erros, cerceando o discurso sempre que ele ousasse se deixar contaminar por outras disciplinas.

Com essa fome pela afirmação da qualidade de um discurso através da invocação de uma autoria categórica, deparei-me por diversas vezes em meu trabalho de orientação de monografias de conclusão no curso de Especialização em Roteiro para TV e Vídeo das Faculdades Jorge Amado<sup>3</sup>, campo de trabalho bastante similar ao da minha formação na pesquisa em artes cênicas – por amalgamar, com frequência, elaboração artística e pesquisa científica – ali flagrei, em várias circunstâncias, ideias bastante originais e pessoais recebendo uma máscara antes de encontrarem caminho concreto na mensagem. Essa máscara, a maior parte das vezes, tem a forma de um cabeçalho como “segundo diversos autores...” ou “muitos acreditam

que...”. Uma investigação dessa autoria deferida (mas que é ainda assim incorporada à mensagem como um aval ou uma garantia, mesmo que nessa forma impessoal e vaga) quase sempre me revelou uma espécie de pedido de desculpas: a voz do pesquisador, não se achando no direito de opinar ou de compartilhar uma fé, recorre ao cacoete de se validar a partir da atribuição do pensamento a um “outro”, a um “maior”. No caso, a “diversos autores” ou a “muitos” – revelando, justamente na falha em coletar uma assinatura para o pretensão “autor”, a pressão à qual estão submetidos e que os convida a, de fato, não falarem, não produzirem discurso que não seja citação autorizada.

Volto a Sacks para flagrar, em seu relato acerca do encontro com Ray, uma figura de citação. Quando o neurologista reflete sobre o caminho de transcendência percorrido pelo paciente, invoca Nietzsche da seguinte forma:

Como Nietzsche, ele [Ray] diria: “Atravessei muitos tipos de saúde, e continuo atravessando [...] Quanto à doença: não somos quase tentados a perguntar se somos capazes de passar sem ela? Só a dor intensa é a suprema libertadora do espírito”. (SACKS, 2003. p. 118).

Há, flagro, algo de violento na forma com que Sacks atribui a fala de Nietzsche a Ray (“Como Nietzsche, ele diria...”) – é como que a atribuição da fala de um louco de estirpe para justificar o discurso de um louco menos célebre. Mas, por outro lado, me agrada ver que a fala de Nietzsche, longe de entrar no discurso de Sacks para garantir um arcabouço respeitável de seriedade e autoridade, parece mais com um aparte de alguém que, simplesmente, compartilha um mesmo anseio, uma mesma questão. Questão que não se fechará como verdade no discurso do neurologista, o qual deixará em aberto se essa grande saúde nietzscheana à qual teria chegado Ray se daria “apesar de ele ter, ou porque ele tem, a síndrome de Tourette.” (SACKS, 2003. p. 118).

O mesmo Sacks parece também, desde o princípio, duvidar do valor do conceito de disciplina ao orientar sua pesquisa. E a forma como está disposto a se colocar diante de Ray parece recusar peremptoriamente os limites da abrangência da neurologia corrente nos anos setenta do século XX:

Por outro lado, não existe apenas um excesso de dopamina no cérebro das pessoas com síndrome de Tourette, assim como não há apenas uma deficiência de dopamina no cérebro do parkinsoniano. Existem também alterações muito mais sutis e disseminadas, como se poderia esperar em um distúrbio capaz de alterar a personalidade: há inúmeros caminhos sutis da anormalidade que diferem de paciente para paciente e de um dia para o outro em um mesmo paciente. (...) Complementando qualquer abordagem puramente medicinal ou médica, deve haver também uma abordagem “existencial”: em especial uma compreensão sensível da ação, arte e brincadeira como sendo essencialmente saudáveis e livres e, portanto, antagônicas a ímpetos e impulsos grosseiros, à “força cega do subcórtex” que aflige esses pacientes. O parkinsoniano imóvel é capaz de cantar e dançar, e quando o faz livra-se completamente do parkinsonismo; e quando o galvanizado paciente com a síndrome de Tourette canta, brinca ou representa, é por sua vez completamente libertado de seus sintomas. Então o “eu” predomina e reina sobre a “coisa”. (SACKS, 2003. p. 112-113).

Por muitas disciplinas passeia Sacks em seu encontro com o “Ray dos Chistes e Tiques” e, assim, penso que o neurologista vence, mesmo que em pequena escala, alguns dos chistes e tiques do método.

\*\*\*

Um terceiro – e último – plano de controle na ordem do discurso se estabeleceria, segundo Foucault, em seus usos sociais, através da ritualização das emissões do discurso, do fomento de so-

ciudades de discurso e da exclusão pela doutrina. (FOUCAULT, 2005, p. 36-45).

A ritualização se materializaria, por exemplo, nos aparatos que precedem defesas de tese, apresentações de seminários e mesmo simples e corriqueiras aulas: junto com esses meios, disseminaríamos uma prática de controle que criaria impedância à disseminação de novos discursos que não operassem dentro de um arcabouço ritual previamente acordado e estabelecido.

Outro mecanismo de controle dos usos sociais do discurso seria o fomento de sociedades de discurso, estabelecidas quando um grupo de indivíduos é aclamado e sacramentado em torno de um colégio ou grupo de pesquisa ou fundação e, a partir deste momento, resguarda-se o direito de coordenar, organizar, fazer circular e conservar a produção de determinados discursos.<sup>4</sup>

Nessa linha caberia ainda a exclusão pela doutrina, essa disseminação de um conjunto de discursos a uma vastidão de indivíduos, congregando coletividades ao mesmo tempo que decreta que indivíduos não pertencentes (os não fiéis ou não adeptos ou não crentes ou não alinhados) não têm lugar entre os doutrinados e que, por isso, devem ser silenciados. Qualquer sistema de educação, diz Foucault, por mais que recuse essa ideia, seria um desses sistemas doutrinários. (FOUCAULT, 2005, p. 44).

\*\*\*

Esse último plano de chistes e tiques da ordem do discurso da pesquisa, por mais que seja o mais óbvio e explícito dos divisados por Foucault, me parece o mais difícil de escapar – ou o menos passível de ruptura por brechas.

E me adiantaria de muito pouco proceder como fiz até agora e reparar como o discurso de Oliver Sacks, que me inspira, parece alheio a esse esquema de controle. Primeiro porque Sacks não escreve seu “Witty Ticky Ray” na academia propriamente dita e, segundo, porque o mercado editorial literário responsável pela publicação de

*O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* é, exatamente nos moldes preconizados por Foucault, uma sociedade de discurso, propagadora de doutrinas. E se nesse campo os procedimentos são menos formalizados que na universidade, seria tolice dizer que experimentam um grau relevante de insubmissão à ordem do discurso editorial.

Mas também não escrevi este artigo, até agora, na intenção de desdizer Foucault – embora me fique claro que esse tenha sido, na maior parte do tempo, o meu procedimento. Penso que escrevi justamente para fazer as pazes com seu texto, na medida em que, reconhecendo o cenário desolador que descortina, tento desenhar um espaço instaurador em que, reconhecendo a ordem do discurso, eu me invente capaz de transgredi-la.

Afinal, como creio que é infértil todo o campo de pesquisa que possa ser controlado ou explicado em sua totalidade, creio também que estaria morto se me acreditasse passível de ser de todo controlado e explicado, em meu trabalho de pesquisador, pela ordem do discurso – como enxergada por Foucault.

Desenhei esse itinerário, até agora, justamente para investigar uma possibilidade de existência instauradora nas brechas de *A ordem do discurso*. Brechas que são abertas, penso, com as chaves dos alumbramentos, com o percorrer de uma procura que de fato transforma o pesquisador, envolvendo-o nessa pesquisa entendida como produção de discurso, sim, mas também como busca cuidadosa, procura por toda a parte e indagação profunda.

\*\*\*

Afinal, em seu texto, Michel Foucault se permite, por um instante, desagrilhoar-se e se imaginar na sua almejada transparência calma, profunda e indefinidamente aberta do discurso. Trata-se do momento em que o autor percebe por qual voz gostaria de ser precedido, carregado, falado e habitado: a voz de seu mestre, Jean Hyppolite. Trata-se do momento em que o pesquisador Foucault deixa de lado os chistes e tiques da ordem do discurso e os transcende, alumbrado. ☆

### Referências

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0. São Paulo: Objetiva, 2001.  
FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.

SACKS, Oliver. Witty Ticky Ray. In: **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

### Notas

- 1 Nascido em 1933, em Londres, e formado em medicina pelo Queen's College, Oxford, Oliver Sacks vive em Nova York desde 1965, onde é professor de neurologia no Albert Einstein College of Medicine. Entre seus principais livros (com relatos literários de casos clínicos) estão *Tempo de despertar* (1973), *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* (1985) e *Um antropólogo em Marte* (1996). <http://www.oliversacks.com/about.htm>], acesso em 25 de maio de 2006.
- 2 Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- 3 Onde fui professor das disciplinas de dramaturgia e orientador de monografias de conclusão de curso entre 2003 e 2006.
- 4 Afinal, não seriam exemplos dessas sociedades a Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas, a Universidade Federal da Bahia ou a Associação da Síndrome de Tourette?

# ★ MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E IMPROVISACÃO NA TÉCNICA KLAUSS VIANNA

## Marcus Vinícius Moreno e Nascimento

Artista e gestor cultural, graduado em Comunicação das Artes do Corpo e Especialista em Técnica Klaus Vianna pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Licenciatura pela Universidade Anhembi Morumbi.

## Jussara Miller

Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre e Doutora em Artes pela Unicamp. Docente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Técnica Klaus Vianna na PUC-SP e do Salão do Movimento, em Campinas-SP.

### Palavras-chave:

*Dança.  
Improvisação.  
Imagem.  
Técnica Klaus Vianna.  
Teoria Corpomídia.*

**Resumo:** Este artigo relaciona a experiência da criação em dança, a partir da Técnica Klaus Vianna (TKV), e a produção de imagens decorrentes deste processo. O contexto em que é apresentada a noção de imagem é o das ciências cognitivas, sobretudo pela perspectiva do neurocientista António Damásio, referindo-se a um padrão mental, com uma estrutura construída com sinais provenientes das diferentes modalidades sensoriais: visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva. Por meio da apresentação dos princípios da Técnica Klaus Vianna, busca-se refletir sobre estudos que se referem principalmente à memória, imaginação e improvisação do movimento, em uma relação dinâmica de contaminação do corpo com o ambiente, na qual as transformações e a produção de informações ocorrem a todo o tempo.

### Palabras clave:

*Danza.  
Improvisación.  
Imagen.  
Técnica Klaus Vianna.  
Teoria Corpomídia.*

**Resumen:** Este artículo relaciona la experiencia de la creación en danza, a partir de la Técnica Klaus Vianna (TKV), y la producción de imágenes resultantes de este proceso. El contexto en que se presenta el concepto de imagen es el de las ciencias cognitivas, por la perspectiva del neurocientífico Antonio Damasio, refiriéndose a un patrón mental, con una estructura construida con señales provenientes de las diferentes modalidades sensoriales: visual, auditiva, olfativa, y la somatosensibilidad. Por medio de la presentación de los principios de la Técnica Klaus Vianna, se busca reflexionar sobre estudios que se refieren principalmente a la memoria, imaginación e improvisación del movimiento, en una relación dinámica de contaminación del cuerpo con el ambiente, en la cual las transformaciones y la producción de la información se producen en todo momento.

## Sobre um caminho escolhido

**H**á sempre um início, um modo de começar algo, e para que ele exista é necessário fazer uma escolha. Uma vez escolhida a porta a ser aberta, entra-se em um caminho de possibilidades, com outras tantas portas a serem abertas, de todos os tamanhos, formatos, cores, materiais, e em cada uma delas mais e mais informações. Acontece que aquela primeira porta escolhida também veio em meio a diferentes outras que fazem referência aos mais distintos assuntos. Todas as portas estão destrancadas, minimamente abertas, ou possuindo uma fresta, um buraco de fechadura pelo qual se pode ver alguma coisa. Todas essas portas são parte de uma mesma casa-universo. Algumas serão abertas mais rapidamente ou mais lentamente. Outras não serão abertas jamais. Outras serão identificadas, mas a opção será por não abri-las. Outras permanecerão escondidas.

A porta aberta aqui é da Técnica Klaus Vianna que parte da singularidade de cada um e se relaciona com as demais singularidades, num processo permanente de contaminação, entre elas e com o ambiente em que está.

A TKV está inserida num contexto particular ligado à história da dança brasileira, que reflete de maneira significativa em nosso fazer artístico contemporâneo, entrando em contato com o percurso que Klaus e Angel Vianna traçaram em suas práticas e pesquisas de movimento e que seu filho Rainer Vianna sistematizou, em parceria com Neide Neves e em diálogo com aqueles que vivenciavam este trabalho em sala de aula. Outra porta aberta aqui é a da Teoria Corpomídia,<sup>1</sup> que se refere ao corpo não como veículo de comunicação, mas como mídia de si mesmo, num pensamento que se faz presente e que contamina a escrita deste texto. Na sequência, será visitado o campo da neurociência, principalmente a partir da perspectiva do pesquisador e neurocientista Antônio Damásio. Ao abriremos estas *portas*, encontraremos um diálogo possível entre memória, imaginação e impro-

visação, que podem ser encaradas como sistemas abertos, numa troca permanente de informações em fluxo que os alimentam e os transformam.

## Processo criativo e Técnica Klaus Vianna

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui sua dança e seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2005, p. 88).

O território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo. Desta afirmação merece destaque a palavra *entre*, isto é, a *mediação* existente na relação do corpo com o ambiente, corpo este que se insere numa conjuntura dinâmica, na qual a troca é permanente e as transformações estão sempre acontecendo bem como a produção de informação.

Nesse contexto, não cabe mais falar na separação corpo e mente, que por muito tempo regeu toda a base da produção de conhecimento e que interferiu, e ainda interfere, em muitos aspectos culturais e sociais. Falamos aqui de um pensamento indisciplinar, no qual a informação se constitui pela permeabilidade das fronteiras, para que as disciplinas de fato se contaminem. “Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridades se mostram estratégias competentes para a tarefa” (GREINER E KATZ, 2005, p. 126).

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo

em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (Ibid., p. 130).

Cada corpo é um, e tem consigo sua coleção particular de informações, seu próprio repertório que vai se constituindo a cada novo acontecimento e troca com outros corpos e com o ambiente em que está inserido. Cada corpo em movimento é capaz de produzir seu próprio curso de imagens. Sob esta perspectiva, um caminho possível para uma reflexão sobre singularidade está no contato com o pensamento de Klauss Vianna (1928-1992), que ao longo de anos desenvolveu um trabalho inicialmente conhecido como *consciência corporal* e posteriormente sistematizado e nomeado como Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática.

Para situar este pensamento sistematizado enquanto *técnica*, é necessário elucidar a terminologia *Escola Vianna* (MILLER, 2012) num âmbito decorrente do trabalho de Klauss Vianna, Angel Vianna e do filho Rainer Vianna. Um pensamento que tange às contribuições pedagógicas, mas que também diz respeito ao fazer artístico e aos processos de criação para o estudo da dança e das artes da cena como um todo propondo inúmeras inovações para investigar o corpo como: “A postura do professor como orientador e facilitador, e não como modelo a ser copiado; o desuso de sapatilhas para trabalhar os apoios dos pés; o trabalho com enfoque somático, resultando na percepção, entre outras” (Ibid., p. 16).

Ao considerar um caminho de pesquisa que tem em si um questionamento inicial, poder-se-ia dizer que tais propostas, bastante evidentes no percurso de cada um dos membros da Escola Vianna,

partem do repertório das vivências individuais, que ao se conviverem, influenciando um ao outro, confluíram em um *pensamento* – que preferimos chamar de *modo de fazer* – deixando rastros e instrumentos para que esta pesquisa nunca se acabe, pelo contrário, seja um sistema aberto à constante investigação, tanto de contemporâneos e alunos dos Vianna, como das gerações seguintes.

A sistematização da TKV foi desenvolvida por Rainer Vianna com a colaboração de Neide Neves e foi estruturada em quatro principais eixos: Processo Lúdico, Processo dos Vetores, Processo Criativo e Processo Didático<sup>2</sup>. O presente texto visa abordar sobretudo o Processo Criativo e a produção de imagens que se constituem pelo movimento.

### Temas para criação

Quando nos referimos a uma técnica, normalmente a associamos a algo cristalizado, conservador e destinado à especialização da habilidade de reprodução mecânica de movimentos. “O senso comum designa como técnica uma atividade prática (...). Um puro fazer, uma atividade prática, relativa ao corpo – e aqui já vale sublinhar que tal entendimento de corpo é o de corpo separado da mente (KATZ, 2009, p. 26). A Técnica de que falamos é compreendida como experiência da percepção e recurso para a construção de um corpo disponível às descobertas que estão em curso, sempre se modificando e se contagiando pelas informações que o atravessam.

O aprendizado da TKV não está desvinculado da criação, pois parte do próprio movimento e se desenvolve não pela exclusiva necessidade de um produto artístico, mas com foco no processo investigativo. Essa afirmativa leva em conta a possibilidade de reconhecer *temas para a criação* em dança, que enquanto estudo de movimento podem servir como ponto de partida para um campo inesgotável de experimentação corporal. Os sete tópicos do Processo Lúdico: *presença, articulação, peso, apoios, resistência, oposição e eixo global* em diálogo com

os oito vetores de força localizados: no *metatarso*, *calcâneo*, *púbis*, *sacro*, *escápulas*, *cotovelos*, *metacarpo* e *sétima vértebra cervical*, podem ser transformados em temas<sup>3</sup> a serem observados individualmente, combinados ou organizados das mais diferentes maneiras para o estudo do corpo cênico.

A elaboração de procedimentos para um estudo do movimento que leva em conta estímulos técnicos estruturantes, torna-se um *caminho* para o fazer da dança, por meio da construção de imagens de naturezas distintas somadas à composição dentro do trabalho de improvisação cênica. Nesta conjuntura, ao aprofundar um *tema* como por exemplo *articulações*, em si mesmo ou em diálogo com outros, como terceiro e quarto vetores (*púbis* e *sacro*), outras provocações poderão surgir durante o processo criativo, como referências de sonoridades, luz, espacialidades, palavras, objetos, etc., que podem vir a ser acolhidos e internalizados na criação. Todas essas informações, advindas das instruções da TKV, “relacionam-se com as já existentes no corpo, transformando-o. As instruções são implementadas no corpo e passam a fazer parte do seu funcionamento, num processo de contaminação” (NEVES, 2015, p. 169).

É possível considerar, portanto, o espaço da criação, pela reorganização e recombinação dos fatores que constituem o movimento (motores, cognitivos e sensoriais), numa comunicação entre os ambientes internos e externos, que se dá no presente. Neste contexto, podemos fazer alusão à noção de *percepção como simulador* de que fala o pesquisador Alain Berthoz, que propõe um esquema no qual o cérebro lida com a produção de movimento sob duas perspectivas: uma conservadora “que funciona continuamente como um sistema cativo” e outra projetiva “que simula o movimento para predizer suas consequências e escolher a melhor estratégia de ação no momento” (Ibid., p. 179). Nesta segunda forma de atuação, o cérebro funcionaria como um *simulador de voo*, pois ao invés de calcular, ele faz simulações para encontrar novas soluções de adaptação.

Por meio da dinâmica própria da *percepção*, em seu caráter de adaptabilidade, evidencia-se o aspecto dinâmico e relacional da criação de movimentos. No caso da dança, este processo é o que gera a constante possibilidade da criação, ou seja, a existência do *novo*, não enquanto novidade, mas como nova organização de informações. Identificar a *conservação* e a *projeção* como dois diferentes modos de funcionamento da *percepção* contribuem para a compreensão do estudo do movimento no âmbito da aprendizagem e da criação, além de dar luz às estratégias de trabalho corporal que o complexificam.

### A construção de imagens

Quando pensamos em processos artísticos de criação, muitos podem ser os pontos de partida para a construção de um vocabulário, no caso da dança, de *padrões de movimento*. A composição das ações, ou seja, a dramaturgia a ser construída se desenvolve pelo “reconhecimento dos distintos modos como as instruções que constituem o movimento são, singularmente, implementadas por cada corpo” (HERCOLES, 2012 p. 200).

Se nos voltarmos aos escritos de Antônio Damásio, observaremos as possíveis criações de imagens para além do que é visualmente apreendido de uma obra. Segundo o autor, existem imagens internas do corpo, que são aquelas “diretamente baseadas nas representações neuronais que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais. (...) Elas se formam sob o controle de receptores sensoriais orientados para fora, como a retina, e sob o controle de disposições contidas no interior do cérebro” (GREINER, 2005, p. 71). A estas imagens estão associados o que ele denomina *representação dispositiva*, isto é, um *depósito de saber*, condicionado a ações cerebrais que compreendem o conhecimento inato e o conhecimento adquirido pelas experiências. O *conhecimento inato* está atrelado à sobrevivência a partir dos comandos de regulação do organismo (metabolismo, impulsos, instintos) e, em geral, não são geradores de imagens. Já o *conhecimento adquirido* é

fundamentado pelas representações que possuem registro imagético, sendo utilizado para o raciocínio, criatividade e planejamento. Nesse sentido, o conceito de imagem, para Damásio, se refere a um *padrão mental*, “com uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva)” (DAMÁSIO, 2000, p. 255):

(...) A palavra imagem não se refere apenas à imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. A palavra também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens somatossensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”. As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. As imagens também “retratam” as propriedades físicas das entidades e, às vezes imprecisamente, às vezes não, as relações espaciais e temporais entre entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas”. (Ibid., p. 256).

Como parte constituinte deste vocabulário podemos destacar a produção de padrões neurais, que podem ser reconhecidos em córtices sensoriais<sup>4</sup> ativados, correspondentes ao percepto de cada sentido. Além da existência e atuação destes córtices, Damásio menciona o fato de que sabemos algo sobre “como representações mentais explícitas – as que possuem uma estrutura manifesta – se relacionam a diversos mapas neurais e sobre como alguma memória dessas representações pode ser gravada de maneira explícita” (Ibid., p. 133). Diferentes aspectos de um mesmo objeto, como sua cor, forma, dimensões, os movimentos ou sons que produz, são, portanto, trabalhados de maneira relativamente segregada por regiões cor-

ricais específicas, sendo possível a existência de algum processo neural integrativo entre as diferentes modalidades.

Como um padrão neural torna-se uma imagem é uma questão ainda não resolvida pela neurobiologia. As imagens podem ser conscientes ou inconscientes, sendo que as inconscientes nunca serão diretamente acessadas e as conscientes são acessíveis apenas da perspectiva de primeira pessoa, isto é *minhas imagens, suas imagens*. Já os padrões neurais somente podem ser acessados do ponto de vista da terceira pessoa: “se eu tivesse a chance de ver meus padrões neurais com a ajuda de tecnologias mais avançadas, ainda assim eu os estaria vendo de uma perspectiva de terceira pessoa”. (Ibid., p. 255).

As imagens são construídas em duas esferas gerais: a partir da mobilização de objetos de fora do cérebro para seu interior; e pela reconstituição de objetos a partir da memória, ou seja, de dentro para fora. O mecanismo de produção de imagens é o mesmo nos dois casos, baseando-se nas alterações transitórias dos estados corporais que o cérebro mapeia. Sinais químicos são trazidos pela corrente sanguínea e sinais eletroquímicos por feixes nervosos. Retomando o conteúdo já citado anteriormente, ao entrarmos em contato com um *tema de criação* da TKV, como o *peso*, por exemplo, o praticante estará imediatamente mobilizado por este tópico, o que fará com que inúmeras sinapses cerebrais acionem padrões neurais que irão gerar imagens relacionadas ao que se está tratando enquanto *peso* naquele instante. Ao mesmo tempo, a memória de *peso* de outras informações acessadas por relacionarem-se em alguma instância com este tópico, seja pelo contato com a TKV, seja por outras experiências vivenciadas, serão acessadas. O corpo que dança a partir do *peso* enunciado para a improvisação cênica se moverá a partir destas produções de imagens – considerando que, para além do *peso*, este corpo está inserido em um ambiente repleto de informações – tornando-se ele mesmo gerador de imagens.

O fato é que nem todas as imagens que o cérebro constrói chegam a tornar-se conscientes. Existe muita competição neste percurso de construção, sendo a *janela da mente* relativamente pequena para abarcar toda essa produção de maneira consciente, isto é, a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que se está apreendendo e, por consequência, de que se está atentando para elas. Neste sentido, seria viável falar em diferentes níveis para a elaboração de padrões mentais conscientes: um nível trata de imagens às quais não se prestou atenção; outro, consiste nos próprios padrões neurais e nas relações que eles fundamentam para a geração de todas as imagens, quer elas se tornem conscientes ou não; e ainda outro, que se relaciona ao mecanismo neural necessário para manter na memória registros de padrões neurais.

Quando dançamos, há normalmente um procedimento claro indicado, algo que irá nortear o movimento. Há, no entanto, uma série de outras informações que se somam a este fazer: qualidades do espaço, temperatura, luminosidade, sonoridades; há pensamentos que parecem atravessar aquele momento, como o de uma tarefa que ficou para ser feita; memórias que o próprio movimento vai aos poucos provocando; estados corporais biológicos. Tudo isso faz parte do processo de produção das imagens, e modificará, em alguma medida, o movimento.

Uma informação como o som de uma buzina de automóvel que passa na rua no momento da improvisação, por exemplo, pode não ser notado, como pode ser reconhecido pela mente como uma imagem sonora e atingir algum nível mais consciente deste reconhecimento. Pode ela ainda despertar uma imagem que ficou na memória ou registrar-se como algo que virá a ser uma memória posterior.

Há um aspecto transitório das imagens mentais, que se criam sempre em relação ao meio. Damásio propõe que é na interação corpo-ambiente que o cérebro cartografa os diferentes estados do corpo que se criam na especificidade dos

relacionamentos; ou na evocação de imagens a partir da memória, que também alteram os estados do corpo. Esse fluxo é ininterrupto e a tarefa de produzir imagens – conscientes e inconscientes – nunca cessa quando estamos acordados e mesmo durante o sono, enquanto sonhamos.

### **Estruturas em diálogo**

Tudo o que acontece no cérebro se inicia a partir de células conhecidas como neurônios. De um neurônio para outro há, em muitos casos, pequenos vãos, preenchidos por substâncias químicas que são liberadas a cada disparo de um impulso elétrico. São esses mediadores químicos que indicam as inúmeras trilhas do cérebro para ação e percepção. São eles também que influenciam os nossos pensamentos.

Sabe-se que a capacidade humana de desenvolver novas habilidades, e de executá-las posteriormente está ligada a uma parte específica situada sob os hemisférios do cérebro. O cerebelo é uma estrutura encefálica, uma das maiores do sistema nervoso e possui uma concentração de neurônios tão grande quanto o resto do cérebro todo. Atualmente, compreende-se o cerebelo como uma estrutura que permite manter um registro de todas as pequenas coisas que se passam em nosso entorno e com cada pessoa. Nele são registradas todas as práticas aprendidas, das mais simples como encaixar a chave na fechadura, até as mais complexas, como uma sequência coreográfica. “Uma informação é refreada e o cerebelo envia instruções ao resto do corpo. É dessa forma que podemos dirigir um automóvel, ouvir música, cantar, conversar (...) de modo preciso e rápido e no tempo certo, em apenas alguns segundos” (BELLINI, 2015, p. 83).

Compreender a atuação do cerebelo pode ser um modo de refletir sobre o estudo da improvisação cênica. Quando improvisamos fazemos escolhas durante a própria ação de dançar, num fluxo contínuo em que as escolhas de movimento, em sua efemeridade, vão constituindo uma forma

particular de composição. Há, porém, uma grande complexidade neste processo, uma vez que ao observar um corpo que dança, muitas vezes é possível reconhecer o tipo de formação ou treinamento já vivenciado por ele, sobretudo pela presença de *elementos deterministas*<sup>5</sup>, isto é, “elementos que foram incorporados como traços reconhecíveis, e que identificam sua origem” (MARTINS, 1999, p. 59). A coleção de informações advindas das experiências acumuladas pelo corpo se faz presente, reorganizando-se de modo que no existente haja a possibilidade do não existente.

### Representações

A noção de *representação*, para Damásio (2000) é empregada como sinônimo de imagem mental ou de padrão neural: a imagem mental de um objeto específico, uma *cadeira*, por exemplo, é uma representação, da mesma maneira que os padrões neurais decorrentes do processamento perceptivo motor desta *cadeira*, se dão nas diferentes regiões do cérebro.

Este uso bastante convencional de um entendimento de *representação* estaria claro, não fosse a implicação de que, de algum modo, o padrão neural representa na mente e no cérebro o objeto referente à representação, “como se a estrutura do objeto fosse reproduzida na representação” (Ibid., p. 257). Não é possível mensurar a fidelidade das imagens mentais e a relação aos objetos aos quais se referem, sendo que os mesmos são criações do cérebro tanto quanto produtos da realidade externa que os levou à sua criação.

Retomemos a *cadeira*. Ao ser observada por duas pessoas, cada uma delas formará imagens comparáveis em seu cérebro, o que é evidente, uma vez que ambos podem descrever o objeto de maneiras muito semelhantes, em riqueza de detalhes. Isso não quer dizer, no entanto, que as imagens vistas são cópia do objeto externo, qualquer que seja sua aparência, pois a imagem vista se baseia em mudanças pertinentes ao organismo de cada observa-

dor, a partir da interação da *cadeira* com cada um dos dois corpos. “Os mecanismos sinalizadores de toda nossa estrutura corporal – pele, músculos retina etc. – ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a *interação* do organismo com o objeto” (Ibid., p. 258, grifo do autor).

A construção dos padrões neurais baseia-se, portanto, na seleção momentânea dos neurônios e circuitos mobilizados pela interação, por meio de convenções próprias do cérebro. As imagens vistas por nós não são cópias do objeto específico. “O objeto é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto uma coisa pode ser. E, no entanto, a estrutura e as propriedades da imagem que vemos são construções do cérebro inspiradas por um objeto” (Ibid., p. 258).

### Memória e imaginação

Amemória, na concepção de Damásio (2011), é composta por potencialidades que dinamizam a noção de acúmulo de informações. O autor propõe que a memória divida-se em dois espaços no cérebro: “O Espaço Imagético, relaciona-se ao fluxo de imagens na interação com o ambiente. O Espaço Dispositivo é onde a memória relaciona-se com a imaginação e o pensamento racional.” (BRASIL, 2014, p. 14). Para o autor, nossas memórias de lugares, pessoas, eventos, habilidades etc.– sejam as herdadas pelo processo evolutivo e disponíveis em nosso nascimento, sejam as adquiridas ao longo do nosso aprendizado – existirão no cérebro sob a forma dispositiva, aguardando até que tornem-se imagens explícitas ou ações. “Nossa base de conhecimento é implícita, codificada e inconsciente.” (Ibid., p. 183).

Quando fazemos alusão a uma proposta de investigação do movimento, como a de relacionar primeiro e segundo vetores e o uso dos apoios ativos numa aula de TKV, as memórias acessadas serão muitas, e contribuirão com o processo de produção de imagens em diferentes níveis. O corpo estará disponível para ativar estudos de momentos

vivenciados anteriormente que de alguma forma se relacionam aos temas propostos para a improvisação, ao mesmo tempo em que acionará memórias de qualquer outro momento de vida, que não necessariamente fazem parte do período em que foram estudados os conteúdos da TKV. Podem, ainda, ser acionadas memórias ligadas à nossa herança genética, isto é, a partir do modo como nós, seres humanos, nos comportamos e lidamos com cada situação. De maneiras distintas, muitas destas memórias se transformarão em imagens, algumas explícitas, como quando se transformam em dança.

Neste ponto, podemos enfatizar a proximidade entre memória e imaginação pela impossibilidade de separar seu acontecimento da experiência presente como princípio propulsor da existência do corpo no ambiente. Na especificidade da exploração do movimento, há um percurso de experimentação do fluxo das imagens mentais, que poderá, portanto, contribuir com o estudo da criação por meio da improvisação: “As imagens também nos permitem inventar novas ações a serem aplicadas a situações inéditas e fazer planos para ações futuras – a capacidade de transformar imagens de ações e cenários é a fonte da criatividade” (DAMÁSIO, 2000, p. 43).

Neste sentido, cabe falar em improvisação do movimento como prática de dança que demanda rápida leitura do próprio corpo e do ambiente, ao mesmo tempo em que requer compreensão acerca da capacidade de prever respostas rápidas. Como um dispositivo que dosa o arranjo de informações, cada nova combinação promoverá o rearranjo de todos os elementos que compõem o sistema, gerando uma grande capacidade de alternativas.

Vale ressaltar que, quando falamos em sistema<sup>6</sup>, estamos fazendo menção à ideia de que qualquer coisa que exista, ela é e/ou fará parte de um sistema aberto, estando imersa em relações de troca, incorporando novas informações advindas do ambiente e também o modificando. Levando em consideração a dança como um sistema, por exemplo, um *corpo que dança* recebe as informações do

*sistema dança*, que em si já está repleto de informações do ambiente e que vão sendo internalizadas por este *corpo que dança*; este corpo também envia informações para o *sistema dança*, que por sua vez as envia para o ambiente, de modo que estas trocas vão acontecendo simultaneamente e a todo momento, por contaminação.

Este ponto de vista nos leva a conceber relações muito menos apartadas, de modo que os sujeitos, objetos, imagens, enfim, qualquer coisa não exista no âmbito exclusivo de observador distanciado, mas esteja implicada ao meio em que se insere, sempre como uma via de mão dupla. “Então, ao mesmo tempo em que moldamos o mundo somos moldados por ele”. (MARTINS, 1999, p. 59).

Quanto mais tempo um sistema permanece fechado em relação às trocas com o ambiente, maior será sua dificuldade em adaptar-se a mudanças, e é por isso que quando entramos em contato com um tipo de informação muito nova para nosso repertório, haverá uma determinada temporalização, um momento de desequilíbrio do sistema, até que seja atingido um patamar de *metaestabilidade*.

No processo de improvisação com um parceiro de trabalho, temos além do permanente diálogo com o espaço, o diálogo com o outro, o que desencadeará um processo de escuta atenta, pois cada um lerá os movimentos do outro de acordo com sua própria experiência corporal, fazendo ajustes a partir de cada nova proposta ao longo de todo tempo. A comunicação acontece em movimento, no trânsito das informações, sendo algumas escolhidas para o compartilhamento imediato, e outras que atravessam o processo sem que se tenha controle.

Os diferentes tipos de encontros e consequentes produções de afetos podem desencadear processos de improvisação e, portanto, de criação em que o corpo, atento a mudanças de qualidade, pode explorar-se, compondo com diferentes informações. Tais composições compreenderão sempre um fluxo de imagens que serão produzidas, avançando no tempo, de modo rápido ou lento, orde-

nado ou bagunçado, seguindo, por vezes não uma, mas várias sequências. Às vezes estas sequências são concorrentes, outras vezes serão convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas. A este fluxo de imagens Damásio (2000) nomeia *pensamento*, que associado ao movimento servirá de matéria-prima para improvisação.

### Para seguir caminhando

O processo de criação em dança é um campo infinito de investigação presente em diferentes abordagens técnicas. Nele, o movimento de construção cênica ocorre sempre a partir da experiência do corpo, ou seja, por sua singularidade em diálogo com o meio e com o outro. Presenças que emergem das inúmeras redes de relações acolhem tudo o que nos acontece, nos afeta e nos modifica. A TKV vem reforçar esta ideia atrelando tal experiência a elementos como os vetores corporais e os tópicos do processo lúdico que, ao serem referenciados como temas corporais para a criação artística e observados pela perspectiva das ciências cognitivas, serão fontes das quais transborda a produção de imagens. “Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o

dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado (...). (GREINER, 2005, p. 81).

Todo este processo de construção de imagens se faz presente na instabilidade dos mapas mentais, que mudam a todo momento, refletindo assim as mudanças que ocorrem nos neurônios que lhes fornecem informações – estes que por sua vez, também refletem mudanças no interior de nosso corpo e no mundo à nossa volta. Damásio (2011) nos diz que “as mudanças nos mapas cerebrais também refletem o fato de que nós mesmos estamos constantemente em movimento”. E justamente pelo fato de que a dança vive de movimento, somos capazes de fazer escolhas e, portanto, de improvisar e de criar diferentes caminhos de imaginação.

Ao longo da vida, “normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido” (VIANNA, 2005, p. 100). Neste caminho, portanto, com portas a perder de vista esperando para serem visitadas, interessa mais o processo em si do que o desfecho.

É preciso seguir.

É preciso seguir caminhando. ☆

#### Referências

- BELLINI, Magda. **O papel das imagens internas**: a cegueira como potência cognitiva. In: GREINER, Christine & KATZ, Helena. **Arte & cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.
- BRASIL, Ana Clara Amaral. **Dança e imaginação**. Tese de Doutorado à Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2014.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O erro de Descartes**: emoção razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DAMÁSIO, Antônio R. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine & KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- HÉRCOLES, Rosa. **Epistemologias em movimento**. Revista Sala Preta v. 10. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana (org.) **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- KATZ, Helena. **Todo corpo é corpomídia**. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, 2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>. Acesso em: 19 mar. 2018.
- MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança**: um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação de Mestrado ao Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 1999.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. Sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação so-

mática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.  
MILLER, Jussara e NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna**: consciência em movimento. In: *ILINX – Revista do LUME*. Campinas: Unicamp, nº 3/2013.  
NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo. In: GREINER, Christine & KATZ, Helena. **Arte & cognição**. Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.  
VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

#### Notas

- 1 A Teoria Corpomidia foi desenvolvida pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner. “A sua principal característica é consolidar uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber, para lidar com o corpo”. (GREINER e KATZ, 2015, p.7)
- 2 Vide *A Escuta do corpo*: sistematização da Técnica Klauss Vianna (MILLER, 2007).
- 3 Em *A escuta do corpo*: sistematização da Técnica Klauss Vianna, Jussara Miller conceitua em sua pesquisa de criação o uso dos *tópicos corporais do processo lúdico* e os *vetores de força* como temas de criação.
- 4 Córtices sensoriais compõem uma das regiões do córtex cerebral. A eles estão relacionadas as modalidades sensoriais (visão, audição, tato, etc.). O córtex cerebral é a fina camada de substância cinzenta que reveste o centro branco medular de todo encéfalo. Trata-se de uma das partes mais importantes do sistema nervoso. No córtex cerebral chegam impulsos provenientes de todas as vias da sensibilidade que aí se tornam conscientes e são interpretadas. Do córtex saem os impulsos nervosos que iniciam e comandam os movimentos voluntários e com ele estão relacionados os fenômenos psíquicos.
- 5 “Determinismo é uma tese ontológica que acredita que podemos ter uma previsibilidade total e plena dos fatos. Ou seja, enquanto o processo estocástico é regido por probabilidades, o processo determinista é regido por uma lei precisa, que permite a um observador prever exatamente o que vai acontecer” (BUNGE *apud* MARTINS, 1999, p. 59).
- 6 Esta noção de sistema dialoga com a Teoria dos Sistemas do filósofo e físico teórico Mário Bunge. Vide a dissertação: *A improvisação em Dança, um processo sistêmico e evolutivo* (MARTINS, 1999).

# ★ O TEATRO IMAGEM COMO FERRAMENTA DE AUTOCONHECIMENTO UMA PROPOSTA PARA ALUNOS UNIVERSITÁRIOS

Bianca Tocacelli Sisto

Bianca Tocacelli Sisto: Atua na área de artes, com ênfase em Teatro. Graduada em Teatro pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) orientação do Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho.

Marcelo Braga de Carvalho

Marcelo Braga de Carvalho: Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e Docente da Graduação em Teatro da Universidade Anhembi Morumbi.

**Palavras-chave:**

*Teatro Imagem.  
Autoconhecimento.  
Augusto Boal.*

**Resumo:** A proposta desta pesquisa está centrada na investigação das possibilidades e potencialidades que o método do Teatro Imagem, de Augusto Boal, possui ao ser ministrado para um coletivo de alunos universitários. Nos encontros realizados foram aplicados exercícios de Teatro Imagem que proporcionaram aos participantes a chance de refletir e questionar suas opiniões e pontos de vista acerca dos temas levantados nos referidos encontros e relacioná-los às ações físicas que surgiram durante a execução desses exercícios. Os resultados permitiram concluir que o Teatro Imagem fomentou reflexões e verticalizou percepções sobre temas atuais e potencializou a abertura de diálogo sobre esses mesmos assuntos dentro do coletivo de alunos universitários em questão.

**Keywords:**

*Image Theatre.  
Self knowledge.  
Augusto Boal.*

**Abstract:** This research's proposal is centered in the investigation of the possibilities and potentialities that Augusto Boal's Image Theater method has when applied to a collective of university students. During the encounters, Image Theater's exercises were used and provided the participants the chance to question and reflect about their opinions and points of view about the themes chosen to be discussed during these meetings and relate them to the physical actions created during the execution of these exercises. The results allow us to conclude that the Image Theater promoted reflections and deepen perceptions about nowadays subjects and made possible a wider dialogue between the members of a group of university students about the chosen subjects.

## Introdução

O Teatro do Oprimido (T.O.) é uma linha de pensamento sobre o fazer teatral que tem como foco a transformação do ser social, visando a busca de sua autonomia. Por meio das mais diversas técnicas desenvolvidas por Augusto Boal, o indivíduo deve ser capaz de modificar a si mesmo, atuando efetivamente sobre a realidade que o cerca. Sobre o T.O., Boal afirma:

Essa diversidade não é feita de técnicas isoladas, independentes, mas guardam estreita relação entre si, e têm a mesma origem no solo fértil da ética e da política, da história e da filosofia, onde a nossa árvore vai buscar a sua nutriente seiva. (BOAL, 2013, p.15).

Foi a partir da leitura do livro *Teatro do oprimido e outras poéticas*, de Augusto Boal, que surgiu o interesse em desenvolver esta pesquisa,<sup>1</sup> que teve, como objetivo principal, explorar as possibilidades e potências da técnica do Teatro Imagem. Essa técnica propicia, aos atores em formação, autorreflexão sobre a participação deles em relação a assuntos levantados nos encontros propostos durante esta pesquisa.

Inserir o Teatro Imagem como matéria-prima de uma pesquisa prática acadêmica possibilitou aos envolvidos uma ampliação do seu campo sensorial, que geralmente é restrito, pois este se expressa apenas por palavras que possuem significados limitados: “A palavra é a maior invenção do ser humano, porém traz consigo a obliteração dos sentidos, a atrofia de outras formas de percepção”. (BOAL, 2013, p. 17).

Nos seus escritos, Boal descreve o Teatro Imagem como um reflexo múltiplo do olhar do outro, sendo que nessa reflexão, a imagem criada vem carregada de diversas significações. “Teatro Imagem não é um método *simbólico*, e sim *sinalético*” (BOAL, 2015, p. 216), ou seja, seus significantes e significados são inseparáveis.

Imagens são superfícies que refletem o que nelas é projetado. Assim como objetos atingidos pela luz, as imagens conseguem refletir emoções, ideias, lembranças, desejos e observações. (BOAL, 2015, p. 216).

Este artigo apresenta uma investigação empírica, que consistiu na aplicação da técnica do Teatro Imagem, prática esta que foi estruturada a partir da leitura do livro *Jogos para atores e não atores*, de Augusto Boal, e também inspirada nas aulas práticas do curso *Introdução ao Teatro do Oprimido*, ministrado por Laura Brauer,<sup>2</sup> fato esse que potencializou o entendimento e catalisou a aplicação dos exercícios utilizados nesta pesquisa.

### Procedimentos práticos para uma investigação do Teatro Imagem no campo universitário

A leitura dos livros *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* e *Jogos para atores e não atores*, ambos da autoria de Augusto Boal, e dos livros *Pedagogia do oprimido* e *Pedagogia da autonomia*, ambos da autoria de Paulo Freire, foi fundamental para a estruturação e aplicação dos procedimentos práticos.

O processo se iniciou com a abertura de inscrições para uma Oficina de Teatro do Oprimido, com ênfase em Teatro Imagem, em setembro de 2016. Foram realizados cinco encontros, no mês de novembro de 2016, nas dependências da Universidade Anhembi Morumbi, com periodicidade semanal. O grupo foi formado por 12 participantes, todos alunos de graduação em Teatro que frequentavam os mais variados estágios do curso. Vale ressaltar que a presença de aprendizes com tamanha diversidade foi importante para que pudéssemos analisar como a técnica estudada e aplicada pode deflagrar questionamentos sociais neste grupo. Boal, refletindo sobre as possibilidades de aplicação da técnica do Teatro do Oprimido, afirma que atores “devem usar este trabalho para expandir ainda mais as possibilidades” (BOAL, 2015, p. 17-18).

A apreciação dessa experiência baseou-se nas seguintes propostas: Ao final de cada encontro, foi feita uma roda de conversa, momento no qual eram apresentadas as percepções individuais sobre as atividades realizadas no dia. Logo após essa etapa, os participantes recebiam uma folha de papel em branco, na qual eles deveriam registrar tais percepções, a partir do debate prévio. Essas propostas de registro tiveram como objetivo mapear as impressões de cada um dos participantes, sobre as atividades desenvolvidas naquele dia além de identificar as reflexões que foram produzidas não só pelos indivíduos, mas também pelo coletivo, revelando, a cada encontro, como se construiu o entendimento do grupo acerca do Teatro Imagem. Foram feitos também registros em foto e vídeo para complementar a documentação da pesquisa.

Os encontros foram estruturados a partir de leituras dos textos de Augusto Boal e Paulo Freire, jogos de Desalienação Corporal<sup>3</sup> e técnicas do Teatro Imagem. No primeiro encontro, foi apresentada uma breve biografia de Augusto Boal, além de um pequeno histórico da relação de Boal com Freire e de como surgiu o Teatro do Oprimido. Posteriormente, apresentou-se a figura que representa a Árvore do Teatro do Oprimido. No segundo encontro foi utilizada a técnica Teatro do Lixo. No terceiro encontro foram aplicados exercícios de Desalienação Corporal, como o jogo de empurrar e o jogo bosque do som. Em seguida, foi adotada a técnica hipnose colombiana. No quarto encontro foram aplicados os jogos de Desalienação Corporal, corrida de bunda e corrida em câmera lenta e, em seguida, foi aplicada a técnica da imagem da palavra. No quinto encontro, adotou-se novamente a técnica da hipnose colombiana inserindo, nesse momento, o conceito de ação sustentada.<sup>4</sup>

No primeiro encontro, os fundamentos do Teatro do Oprimido assim como a biografia do seu criador, Augusto Boal, foram apresentados aos participantes. Nessa explanação foi incluída a Árvore do Teatro do Oprimido, que consiste em um esquema que apresenta todas as vertentes do

método desenvolvido pelo autor. Nessa análise, a pesquisadora situou o Teatro Imagem dentre as demais vertentes do Teatro do Oprimido, o que possibilitou que todos os participantes começassem a entender as diversas estruturas que compõem o referido método.

No Teatro Imagem, dispensamos o uso da palavra – a qual, no entanto, reverenciamos! – para que possamos desenvolver outras formas perceptivas. Usamos o corpo, fisionomias, objetos a ampliar nossa visão sinalética – onde significantes e significados são indissociáveis, como o sorriso da alegria no rosto, ou as lágrimas da tristeza e do pranto –, e não apenas linguagem *simbólica* das palavras dissociadas das realidades concretas e sensíveis, e que a elas apenas se referem pelo som e pelo traço. (BOAL, 2013, p.17).

No segundo encontro, foi utilizado o jogo dramático chamado Teatro do Lixo, no qual os participantes buscaram, nos arredores da universidade, aquilo que consideravam lixo e trouxeram esse material para dentro da sala de ensaio, cujo espaço foi dividido em três partes. Os participantes foram convidados a posicionar cada um dos objetos do “lixo recolhido” em um dos espaços. Esse procedimento só se encerrou quando todos os objetos foram colocados nos três pontos propostos. Por fim, as composições formadas pelo “lixo recolhido”, em cada espaço, foram analisadas pelos integrantes e, através da mediação da pesquisadora, elaborando perguntas, foram construídos personagens. A seguir, apresentamos algumas das perguntas que norteiam essa composição: *Se essa construção fosse uma personagem, quem ela seria? Onde ela mora? Quem ela foi? O que ela gosta? Ela tem família?* Após a identificação, foram desenvolvidas histórias que correlacionam a vida dessas personagens com o meio social proposto pelos membros do grupo, e depois foram criadas três imagens que abordaram o presente, passado e futuro de cada história. Depois disso, foram criados os Monólogos Interiores de cada personagem e, ainda, o que este fala aos demais.

Ao final, foi realizado um debate sobre o procedimento realizado e posterior registro.

No terceiro encontro, foram aplicados jogos de Desalienação Corporal e de Construção de Imagens. Esses jogos estimulam física e sensorialmente, como ressalta Boal:

“Os jogos facilitam e obrigam a essa desmecanização sendo, como são, diálogos sensoriais onde, dentro da disciplina necessária, exigem criatividade que é a sua essência.” (BOAL, 2015, p. 16).

Neste encontro, três atividades foram colocadas em prática. A primeira consistiu em executar a ação de empurrar. Os participantes foram divididos em duplas e, cada dupla deveria escolher um ponto de contato corporal. O objetivo desse procedimento foi propiciar que cada um descobrisse estratégias de como deslocar seu parceiro de um lado para o outro da sala. A segunda, chamada de Bosque do Som, consistiu em propiciar uma experiência de orientação pela emissão sonora. Os integrantes foram divididos em duplas, sendo que um deles permaneceu de olhos fechados. Este orientou sua movimentação pelo som emitido pelo parceiro. Em um segundo momento, uma terceira pessoa entrou no jogo e realizou o mesmo som, só que em outro ponto da sala e, a pessoa de olhos fechados, não deveria segui-la. O exercício buscou estabelecer confiança e conexão entre os envolvidos, o que possibilitou o desenvolvimento de maior concentração, aspecto fundamental para a fase seguinte. A terceira atividade tinha como objetivo principal iniciar a pesquisa coletiva acerca do Teatro Imagem, que é chamada de hipnose colombiana. Novamente os participantes foram agrupados em duplas e a proposição foi que, com o auxílio da mão, um membro guie o outro pelo espaço e, em um determinado momento, todos parram no lugar. Uma dupla foi selecionada pela pesquisadora, que estava mediando o procedimento e, essa dupla passa ser referência de análise para os demais envolvidos e, a imagem formada por eles, é

então analisada e discutida por todos. Alguns dos aspectos observados são: o gênero, a classe social, a possível relação familiar, o local onde mora, a escolaridade e o nível de proximidade com o outro personagem. Estes aspectos são utilizados pelo grupo para que se justifique o motivo concreto da ação apresentada na imagem analisada. Em uma etapa posterior deste procedimento, outras imagens foram investigadas, só que nesse momento, utilizando os conceitos de oprimido e opressor. O grupo buscou identificar quem seria o primeiro, quem seria o segundo e que relação de opressão seria essa. Esse exercício funciona como um preparador para que o grupo entenda a importância da construção de imagens no âmbito do Teatro Imagem.

No quarto encontro, a pesquisa de construção de imagens e posterior reflexão foram retomadas. Iniciou-se a sessão com exercícios de Desalienação Corporal e, depois disso utilizou-se a técnica do Teatro Imagem. No início, os integrantes selecionaram palavras que poderiam ajudá-los a escolher um objetivo comum para a pesquisa das imagens, como indica Boal:

Pede-se que ele expresse sua opinião sobre o tema determinado, de interesse comum, que os participantes desejem discutir. Esse tema pode ser amplo, abstrato, como o “imperialismo”, ou pode mais concretamente referir-se a um problema local, como a ausência de água encanada, coisa que costuma acontecer em quase todas as favelas latino-americanas. (BOAL, 2013, p. 139-140).

As experiências vivenciadas durante esse exercício possibilitaram que todos pudessem expressar suas ideias através das imagens corporais e não pela argumentação oral e também que pudessem investigar como cada um poderia contribuir para a construção da ideia do outro, não deixando, porém, de expressar também a sua, formando aquilo que Boal chama de Imagem de Transição:

A assim chamada imagem de transição tinha por objetivo ajudar os participantes a pensar com imagens,

a debater um problema sem o uso da palavra, usando apenas os próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.) e objetos. (BOAL, 2015, p. 29)

As atividades desenvolvidas no quinto e último encontro buscaram aprimorar a concepção do grupo acerca do Teatro Imagem. A pesquisadora utilizou, nessa sessão, o conceito de *Ação Sustentada*. A ideia de que a imagem elaborada pelo participante representa uma ação e que, no Teatro Imagem, esta ação esteja sustentada, contribuiu para a análise que o grupo fez da referida técnica e também para a melhor compreensão do que seria essa vertente do Teatro do Oprimido.

Como dito anteriormente, a pesquisa prática com os alunos universitários foi desenvolvida com o auxílio dos conteúdos aprendidos pela pesquisadora durante o curso “Introdução ao Teatro Oprimido”, ministrado por Laura Brauer. As apresentações públicas realizadas durante tal curso, tanto na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) como na Universidade Federal do ABC (UFABC) também foram fundamentais para embasar a prática proposta nesta pesquisa.

## Resultados

A seguir serão apresentados os registros mais significativos obtidos durante a execução desta pesquisa.

No primeiro encontro não foi feito nenhum registro escrito dos participantes, pois a proposta era criar uma base teórica para o tema que seria investigado na prática. Pudemos observar que o processo de transmissão do conteúdo referente ao Teatro do Oprimido, para alunos de vários estágios de formação, foi extremamente rico devido ao fato de que cada participante assimilava tal conteúdo de acordo com sua experiência anterior. Participantes que já tinham entrado em contato com os escritos de Augusto Boal apresentavam uma atitude mais investigativa, especialmente quando buscavam en-

tender melhor a ligação que a obra do mesmo tinha com a de Freire. Outros, que ainda não tinham tal conhecimento, relacionaram-se com esse conteúdo sem pretensão de pesquisar algo específico, mas sim com o intuito de se familiarizar com ele.

No segundo encontro, com o exercício do *Teatro do Lixo*, foram construídos três personagens: uma mulher transexual, moradora de São Paulo e que trabalhava como bilheteira em um teatro; um indígena, morador de uma praia e que tinha muita saudade da sua aldeia e, por fim, um pastor, que impunha a sua crença religiosa aos devotos. Este encontro foi bastante intenso devido aos diversos questionamentos levantados durante o processo de construção das personagens e, para aquele coletivo, foi a primeira experiência prática na qual tiveram que debater ideias e aceitar argumentações elaboradas pelos outros. Esse foi o encontro no qual obtivemos o maior número de registros escritos e, através deles, pudemos observar não só a potência das reflexões pessoais que fomentaram as discussões em grupo, mas também a troca que ocorreu entre os participantes, como demonstra os seguintes relatos:

Achei incrível a experiência de compor através do lixo. Estamos tão presos à mesma forma de arte, que ao experimentar outras coisas, senti outro lado sensorial que havia esquecido. (Relato de A.M.).

A experiência me provocou um questionamento sobre a velocidade do nosso pensamento racional. A primeira imagem é o que vemos, mas nem sempre ela é real. (Relato de F.H.).

Senti uma grande necessidade de me expressar através dos símbolos universais e de caráter institucional. Percebi a minha dificuldade em ver primeiro o indivíduo, porém depois entendia o seu contexto dentro da sociedade. (Relato de A.M.).

A proposta abre e propicia várias interpretações, proporciona a liberdade de entendimento e nos faz refletir sobre o que estamos condicionados e sobre o meio em que vivemos. (Relato de R.F.).

É realmente muito interessante ver um personagem surgindo com todas as suas características, histórias, e imagens montadas. É magnífico, pois conseguimos ver aquele personagem, que era a princípio estático e sem vida, ganhar forma e movimento. Todo esse processo foi bem concreto, delicado, grandioso e reflexivo. (Relato de A.G.).

Essa construção foi fluida, sincera e criativa, válida para termos uma visão melhor de nós mesmos (nós internos) e de nós atuantes do mundo. (Relato de C.P.).

Através de símbolos vejo pessoas  
Escuto histórias  
Sinto realidades  
São matérias,  
Matérias do concreto  
Que buscam o entendimento  
Mas que talvez  
Sentir basta! (Relato de L.B.).

No terceiro encontro, durante a aplicação do exercício da hipnose colombiana, vale ressaltar que cada participante elaborou a situação do personagem com as referências que condiziam com o seu modo de ver a imagem criada durante o procedimento e, as histórias construídas, levaram a uma reflexão coletiva sobre como o oprimido conseguiria sair dessa situação de opressão. Não só durante essa vivência, mas também a partir da análise dos depoimentos, a pesquisadora pôde perceber a magnitude da reverberação dessa experiência entre os participantes, e as dificuldades que os envolvidos tiveram em buscar uma saída para o oprimido, como se segue:

Depende da perspectiva, porém o que aparece primeiro é o que a gente teve de vivência, ou já viu acontecer. (Relato de M.N.).

A opressão é tanta que o oprimido acaba sendo doutrinado pelo opressor, reproduzindo a situação em cima de outros oprimidos. É a velha história da “euforia do funcionário” que defende o patrão e suas ações, pois acredita que é a única forma de fuga, no

qual esse sistema se torna um dogma social. (Relato de G.V.).

No quarto encontro, o exercício Imagem da palavra ampliou a percepção dos participantes em relação à construção de imagens. Estes, além de construir as imagens, tiveram a oportunidade de observar e conduzir alguns experimentos no decorrer desse experimento, como demonstram os depoimentos a seguir: Foi uma grande experiência poder ver aquilo que o outro pensa sobre uma determinada palavra. Uma palavra forte com grande significado e amplitude, consegue deixar a experiência ainda mais extensa e com uma enorme reflexão. (Relato de A.G.).

É instigante ver o que aquela palavra representa pra você, e o que conseguimos fazer no coletivo. Um trabalho com alto grau de reflexão, sobre os assuntos envolvidos, e que de alguma maneira se tornam até pessoais. Das palavras, as que me tocaram mais foram igualdade e impotência, e me despertaram sentimentos. A primeira, um sentimento de união, já a segunda, um sentimento de angústia. (Relato de A.G.).

Ficou claro o quanto é necessário a reflexão e o exercício de generosidade, na teoria, na sala de aula, na prática e na vivência. (Relato de A.M.).

No meu imaginário marrom

Relações que já vivi De repente a arte mostra, que eu nunca resolvi O que soa tão corriqueiro natural e tão certo

Na verdade é só outro jeito

De ignorar este pulgueiro. (Relato de B.G.).

No quinto encontro aplicou-se o conceito de ação sustentada,<sup>4</sup> quando pudemos analisar as possibilidades que o Teatro Imagem possui de fomentar o trabalho de construção cênica dos alunos universitários e quais potencialidades criativas que estes podem desenvolver no campo das Artes Cênicas. Acreditamos que, a partir da elaboração de uma imagem, se ampliam as possibilidades de elaboração de um personagem, levando em consideração seu contexto social, histórico e econômico.

Vale ressaltar que, por se tratar do último encontro, a avaliação foi feita através de uma roda de conversa.

### Considerações finais

Por meio desta pesquisa, pudemos concluir que o Teatro Imagem consiste em uma potente ferramenta de autoconhecimento<sup>5</sup> para um coletivo universitário, visto que o processo de criação de imagens pode ampliar o campo sensorial de cada indivíduo, despertando novas formas de percepção de si mesmo e do seu entorno. Observamos que, ao longo de todo o processo descrito, ao solicitar que as imagens criadas fossem analisadas não só pela palavra, mas também pela ação física, a comunicação que se estabeleceu entre o coletivo de participantes

se modificou, propiciando uma maior e melhor escuta entre eles. Esses encontros permitiram aos estudantes não só buscar outras maneiras de se comunicar, mas também encontrar novas propostas de elaboração de cenas em um processo de criação coletiva. Cabe aqui ressaltar que percebemos a necessidade de termos destinado mais tempo à vertente prática desta pesquisa para que o processo fosse mais intenso e que os envolvidos pudessem realizar uma investigação mais aprofundada sobre o tema proposto. O Teatro Imagem, como ferramenta artístico-pedagógica no campo das Artes Cênicas, amplia as possibilidades de diálogo com a atualidade, promove autoconhecimento e também estimula os participantes a se tornarem novos pesquisadores. ☆

### Referências

- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 224 p.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, 416 p.
- BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: HUCITEC, 1979, 168 p.

- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, 255 p.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, 144 p.
- LIGIERO, Z.; TURLE, L.; ANDRADE, C. **Augusto Boal: arte, pedagogia e política**. São Paulo: MAUAD, 2013, 224 p.

### Notas

- 1 Esta pesquisa foi financiada pelo CNPQ e está vinculada à Universidade Anhembis Morumbi.
- 2 Atriz, diretora e professora de interpretação, formada na Argentina em 2003. Especializou-se em técnicas de Teatro do Oprimido, que estudou com Augusto Boal entre outros e no teatro de Bertolt Brecht, estudando em Berlim no Archivo Bertolt Brecht e na escola de teatro “Ernst Busch Schauspielschule” com a atriz do Berliner Ensemble Carmen Maja Antoni, entre outros. Foi bolsista da Secretaria de Cultura de la Nación de Argentina, da Academia de Arte de Berlim e do Instituto Goethe para realizar trabalhos de investigação em Berlim, com foco em abordagens teatrais políticas e a metodologia brechtiana de trabalho do ator. Realizou trabalhos como atriz e professora na Alemanha, em Portugal, na Inglaterra, no México, na Argentina e no Brasil. Recebeu os prêmios de melhor peça e melhor atriz no segundo festival de monólogos de La Tigra – Chaco e foi responsável pela organização do I e II Encontro sobre “A Possível Atualidade de Brecht” em Buenos Aires com seu grupo “Actuarnos Otros” realizados em 2012 e 2014. Participou como co-curadora no Ensaio Aberto do Encontro Internacional “Que tempos são esses? Um ano com Brecht” realizado no Rio de Janeiro

- em 2016. Em São Paulo, de 2014 à 2017, leciona na Escola Livre de Teatro de Santo André e na UFABC. Orienta cursos independentes sobre as propostas de Brecht e de Boal para atores e não atores entre outros.
- 3 O termo usado para identificar os jogos de Boal neste artigo é “Jogos de Desalienação Corporal”. Boal os dividiu em cinco categorias “(...) os jogos ajudam a desmecanização do corpo e da mente alienados às tarefas respectivas do dia a dia, especialmente as do trabalho e às condições econômicas, ambientais, sociais de quem os pratica. (BOAL, 2013, p.15). Os nomes dos jogos e técnicas que aparecem neste artigo foram retirados dos encontros de “Introdução ao Teatro do Oprimido”, ministrado por Laura Brauer.
- 4 Esse conceito foi apresentado à pesquisadora por Marcelo Soler, Mestre e Doutor em Teatro, pela ECA-USP, durante o curso “Fundamentos do Teatro Imagem como recurso didático em sala de aula”. Ação sustentada acontece quando uma imagem não se limita a uma pose, mas sim um fluxo de movimento, alimentado de profundidade, expressão e presença e que nos traz significações para um contexto determinado pelo coletivo.

5 O autoconhecimento referido neste artigo se aplica à relação do indivíduo com o coletivo, ou seja, é concebido: “(...) como uma forma de autonomia do sujeito na sua relação com o universo social,

como forma de entender (e reagir contra) a opressão, de percebê-la como um desejo contrariado”. (LIGIERO; TURLE e ANDRADE, 2013, p. 201).

# ★ CRÍTICA E CELEBRAÇÃO EM RODA VIVA – 1968/2018

Paulo Bio Toledo

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2010), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2013) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2018). Atualmente é colaborador, crítico de teatro, da *Folha de S. Paulo*. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro.

**Palavras-chave:**

*Roda viva.*  
*Zé Celso.*  
*Teatro brasileiro.*  
*Teatro Oficina.*

**Resumo:** O artigo apresenta debate sobre a importante montagem da peça *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968, com a direção de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). O espetáculo é incontornável para compreender a força explosiva daquele ano no Brasil. Apesar disso, é uma montagem na qual convivem esforços contraditórios revividos e agravados na retomada do espetáculo cinquenta anos depois, em 2018.

**Keywords:**

*Roda viva.*  
*Zé Celso.*  
*Brazilian Theater.*  
*Teatro Oficina.*

**Abstract:** The article presents a debate about the important production of *Roda viva* in 1968 directed by Zé Celso Martinez Corrêa. The spectacle is inescapable to understand the explosive force of that year in Brazil. Despite this, it is a production in which contradictory efforts revived and aggravated in the resumption of the play 50 years later, in 2018.

No dia 6 de dezembro de 2018, estreou a remontagem pelo Teatro Oficina de *Roda viva*, de Chico Buarque, com direção de José Celso Martinez Corrêa, no Teatro do Sesc Pompeia, em São Paulo. O espetáculo comemorou os cinquenta anos da montagem original da peça de Chico Buarque, que entrou em cartaz no início de 1968 no Rio de Janeiro, com direção do mesmo Zé Celso<sup>1</sup>, e mostrou que muitas das discussões do período ainda reverberam com força na atualidade, assim como parte significativa de suas mistificações.

Poucos anos após o golpe de 1964, a estreia de *Roda viva* foi um acontecimento explosivo. Desde o anúncio de sua produção, o espetáculo já causava alarde. Afinal, o diretor do Oficina se destacara e

enfurecera multidões em 1967 com a provocativa montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. E o jovem Chico Buarque vinha se tornando um dos principais símbolos da nascente ideia de Música Popular Brasileira (MPB). O conjunto era inusitado e alimentava curiosidade. A primeira peça de Chico seria dirigida por Zé Celso em seu primeiro trabalho fora do Oficina.<sup>2</sup>

O polêmico diretor não reluta em se envolver no projeto. No programa do espetáculo ele afirma: “Meu estímulo para o espetáculo foi poder como diretor de teatro da minha geração lidar com um material mais consumido da minha mesma geração”. (CORRÊA, 1968). De fato, Chico Buarque vivia vertiginoso sucesso após suas participações nos festivais de canções no período. A *banda* ganhara o

primeiro prêmio do II Festival da Record em 1966 (junto com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros)<sup>3</sup>. Já a canção que dá título à peça, *Roda viva*, foi finalista e um dos destaques do III Festival da emissora no ano seguinte (MELLO, 2003).

Entretanto, apesar de envolver personagens decisivos e centrais da cultura naqueles anos, *Roda viva* é um texto que satiriza o ambiente cultural do período. A peça toma por assunto o espanto do próprio autor diante da velocidade com que as produções artísticas eram tragadas pela indústria cultural naqueles anos. Importava pouco se eram pastiches de formas internacionais, canções nacionais e populares ou mesmo criações engajadas de resistência à ditadura, tudo alimentava igualmente a máquina voraz. Em entrevista para o programa do espetáculo, o autor se queixa e expõe o problema de modo sintético: “Um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo”. (HOLLANDA, 1969).

O cantor referia-se, por exemplo, à reverberação estratosférica de suas canções após a vitória nos festivais televisivos. No dia seguinte ao da final do II Festival da Record, a Philips lançou um compacto com *A banda*, interpretada por Nara Leão, que vendeu dez mil cópias em apenas 24h (MELLO, 2003, p. 139). Em um intervalo de dois anos, a canção foi gravada por diversos outros intérpretes e virou *jingle* de publicidade. Ainda em 1966, Chico e Nara foram convidados a comandar um programa televisivo na Record com o nome de *Para ver a banda passar* (MELLO, 2003, p. 142). Ou seja, a violenta assimilação da indústria retratada na peça *Roda viva* tocava diretamente no trabalho de Chico Buarque durante aqueles anos estranhos. E, de uma forma ou de outra, ele buscava elaborar esse paradoxo.

Para isso o compositor faz a peça *Roda viva* dar um sentido específico para a canção homônima, lançada pouco antes. Ambas têm uma estrutura circular, sugerindo uma espécie de inevitabilidade perpétua. É algo que aparece em quase todos os versos da canção como, por exemplo, em: “A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na

volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir”. Presos dentro de um labirinto circular, o esforço para avançar (seja na política como na cultura) é também o que faz a roda viva girar. Quando a música acelera o andamento no final da versão gravada em 1967, sente-se a vertigem desta repetição sem fim.

Mas se a canção cria um tipo de alegoria geral sobre uma força totalizadora que interdita qualquer possibilidade de superação, a peça escrita no mesmo ano conecta esta sensação asfixiante à incorporação da arte pela indústria cultural cada vez mais forte e aparente depois de 1964. O protagonista Benedito Silva quer ver suas canções fazerem sucesso, mas na medida mesmo em que consegue algum destaque vai deixando de ser o que é. O personagem “Anjo” personifica o mercado cultural e é o agente do músico. O Anjo é quem possibilita ao artista o significativo alcance social de suas canções mas, ao mesmo tempo, é o momento de mercantilização plena de sua música. Diante do dilema, Benedito diz a Mané, seu antigo camarada de militância juvenil: “Mas o que é? Que é que você queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira feito você? Era só o que faltava! Continuar, por solidariedade eternamente bêbado, inútil, anônimo?”. (HOLLANDA, 1968, p. 26). Eis o dilema do artista moderno. Era preciso aceitar pra ter alguma relevância. Mas quando aceita perde qualquer autonomia, a partir daí sua vida torna-se manipulável, mercantilizável até que descartável.

Ao longo da peça, Benedito Silva logo deixa de ser quem era, transforma-se em Ben Silver e, por fim, em Benedito Lampião.<sup>4</sup> Até que morre e é substituído pela sua noiva, cuja desconfiança com o processo faz dela uma diva da contracultura. Rapidamente, o mesmo intérprete de samba popular assume a voz do iê iê iê, da canção de protesto e morre para dar lugar ao tropicalismo.

Mas o texto não é apenas um lamento, parte de sua força reside no tom ácido e bem-humorado com o qual parodia os principais nomes da canção brasileira do período e o processo irracional de es-

petacularização que faz tudo virar cifra. O que soava até então como uma espécie de respiro artístico e resistência cultural ao autoritarismo obtuso dos militares, é representado como veleidades facilmente mercantilizáveis. A atitude é das mais inventivas e coloca em dúvida o entusiasmo vivido por boa parte dos setores progressistas ligados à cultura naqueles anos.

### Abordagem tropicalista

Zé Celso enxergou nessa paródia um eco para suas posições críticas à cultura “festiva” de esquerda e aos discursos de resistência à ditadura. Em entrevista que saiu publicada pouco após a estreia de *Roda viva*, ele ataca ferozmente a posição “pasteurizada” e que não conseguia perceber a situação estática em que se encontrava: vivendo em “circuito fechado” (CORRÊA, 1998, p. 98),<sup>5</sup> produzindo peças para serem consumidas por seus pares, travando batalhas imaginárias contra a repressão.

Ao mesmo tempo, contudo, ele divisou na peça um caminho para colocar em prática o seu próprio programa de superação. Era um projeto estético que queria ser um curto-circuito; provocar a “inteligência recalçada” de uma plateia “adormecida” (Id. Ibid., p. 98), “colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio” (Id. Ibid., p. 96).

Buscava-se uma estética agressiva que seria portanto a chance de criticar a apatia do público, chacoalhar a redoma civilizatória que envolve a arte e resgatar uma energia perdida do teatro capaz de transformar as pessoas, ou, ao menos, “despertar” alguma “iniciativa” nelas (CORRÊA, 1998, p. 96).

Eis aí o paradoxo que anima o espetáculo *Roda viva*: a estética posta em marcha na montagem era defendida como a possibilidade de subverter a mercantilização total e aparentemente inevitável descrita pela própria peça. Zé Celso compara tal estética com o violão lançado por Sérgio Ricardo em direção ao público que o vaiava na final do Festival da Record em 1967. Ou seja, assim como

a recusa do músico em seguir adiante, o polêmico diretor também buscava um atravessamento violento da moldura cultural, uma recusa de todo aquele invólucro considerado anestésico – “esse país precisa de mais violões quebrados” (CORRÊA, 1998, p. 98). Assim, a montagem seria a apresentação da “roda viva” e, ao mesmo tempo, um ensaio de enfrentamento e superação dela.

Zé Celso via no teatro uma espécie de campo de resistência: “Único lugar fora da comunicação de massa, sem os entraves dos produtores e sem a necessidade de encarar o espectador como simples cifra de consumo” (CORRÊA, 1998, p. 96). Logo, o teatro teria força para resistir ou até mesmo para transformar essa lógica capitalista no mundo da cultura. Em documentário recente sobre Zé Celso, ele afirma: “O tropicalismo não cabe na linha de montagem de consumo. O tropicalismo é uma coisa que come a linha de montagem de consumo”<sup>6</sup>.

E, de fato, o diretor acreditava que poderia devorar aquela indústria devoradora. Para isso, ele propõe uma mudança radical na estrutura da peça. Durante o teste para formar um coro de quatro atores que representaria o auditório da peça de Chico Buarque, o diretor optou, com anuência do autor, por integrar todos os jovens estudantes que tinham aparecido. Formou então um coro com 13 pessoas que assumiu o protagonismo da montagem. Este coro, para Zé Celso, representava a realização de todo um pensamento sobre teatro que ele começava a desenvolver ali. Na entrevista publicada no programa do espetáculo, o diretor descreve o coro como um grupo de jovens “sem qualquer ranço teatral, trazendo para a cena uma vitalidade nova e uma verdade humana mais recente para os palcos” (CORRÊA, 1968). Ele destaca a juventude dos integrantes, que estaria antenada aos grandes movimentos mundiais de contestação e da contracultura, como também sua formação ainda não totalmente ligada à instituição teatral, característica determinante para criar um novo caminho estético. Era também um grupo sobre o qual o diretor tinha muito maior poder de atração e influência, sem as

divergências conceituais que existiam entre as figuras fortes do Teatro Oficina naquele momento como Fernando Peixoto ou Ítala Nandi.<sup>7</sup>

O espetáculo *Roda viva* foi totalmente realizado por este coro que atravessava o palco em direção à plateia. Em entrevista recente, Zé Celso (2012) rememora a montagem e diz: “o que aconteceu de significativo em *Roda viva* foi a dimensão que tomou o coro. A grande estrela da peça era o Samuca,<sup>8</sup> que fazia o líder do coro” (p. 6). E em depoimento de 1983, o diretor diz: “*Roda viva* não foi feito nem pelo Chico, nem pelo Flávio, nem por mim, foi feito por aquela multidão do coro. Os protagonistas não tinham a importância que tinha o coro” (CORRÊA, 1983).

A pesquisadora Nina Hotimsky em trabalho ainda inédito<sup>9</sup> sobre a montagem ressalta o fato de que a versão publicada da peça de Chico Buarque pela Editora Sabiá em 1968 incorporou as rubricas decorrentes da encenação dirigida por Zé Celso naquele mesmo ano. São indicações significativamente diferentes das rubricas originais, verificadas pela pesquisadora na versão do texto que foi submetida à censura no ano anterior. Na dramaturgia original de Chico Buarque, há uma referência a bonecos representando o povo e o público do volátil ídolo que protagoniza a peça (Benedito Silva; Ben Silver; Benedito Lampião). A rubrica diz o seguinte: “Bonecos, montados sobre uma mesma base, representando o público que entra eventualmente em cena para aplaudir ou vaiar (som de fita)” (HOLLANDA, 1967, p. 1).

Tal indicação sublinhava o caráter passivo e manipulável destes “figurantes” desumanizados, reverberando, por sua vez, o lugar atribuído ao “espectador” no texto de Chico Buarque, que oscila ao sabor dos boatos da mídia ou das tendências artificialmente construídas pelo mercado cultural. Na montagem de Zé Celso, ao contrário, este público/povo torna-se o coro, o qual, pelos desígnios do diretor, seria o elemento central e mais determinante de todo o espetáculo. O coro em *Roda viva* tornou-se um elemento de cena que ultrapassava a trama

e a comentava. Mesmo que na peça representasse a massa manipulável, no presente do espetáculo ele extrapolava esta função interna à trama e era uma espécie de contraponto à representação. O coro que fora inventado pela encenação torna-se enfim o coração do espetáculo. Tinha ares, portanto, de coro grego que é ao mesmo tempo personagem da tragédia e a abertura da representação em contato direto com o público, ora comentando, ora criticando, ora desdobrando o que aparecia em cena.

Durante boa parte da função, este coro de jovens “geniais e porraloucas” (CORRÊA, 1968) ocupava a plateia. Todo o teatro tornava-se então espaço cênico. O cenógrafo Flávio Império fez o palco transformar-se em um grande monitor de televisão. Ali ficavam os protagonistas (atores e atrizes profissionais como Marieta Severo<sup>10</sup> e Paulo César Pereio) representando os personagens da peça. Já o coro circulava por todo o espaço e se misturava ao público. O palco era o espaço restrito dos protagonistas, encapsulados pela indústria cultural, ou seja, era apenas uma parte do espetáculo que, por sua vez, acontecia no espaço total do teatro. O coro era o elemento de ligação crítica entre estes dois mundos, ou melhor, era o caminho de “superação” do teatro representativo para uma atitude que conjugasse arte e vida. Segundo o pesquisador Biaggio Pecorelli, era o prenúncio de uma atitude performativa que marcaria o trabalho do Oficina depois do retorno de Zé Celso ao grupo.<sup>11</sup>

Ao contrário de *O rei da vela*, quando somente em uma cena da peça a atriz Liana Duval, interpretando João dos Divãs no segundo ato, interagiu diretamente com o público ao sentar no colo de um espectador, *Roda viva* buscava desfazer a separação entre espaço de atuação e plateia. Zé Celso vê nos desígnios de criar “uma cena em que o teatro e a vida se misturavam” (CORRÊA, 2012, p. 7) a energia transformadora que se insurgiria contra a estrutura da indústria cultural representada na peça. Em outras palavras, é como se a organização estética do espetáculo superasse o quadro sombrio exposto por Chico Buarque em *Roda viva*.

Na obra aparece a imagem de um feroz consumo mercadológico como abismo incontornável que terminava, de fato, por consumir a vida do artista levando-o à morte. A montagem acompanha este desenvolvimento trágico exposto na peça e mostra o cantor como uma espécie de Prometeu, que tinha o fígado devorado pela audiência. Mas, no espetáculo, por trás desta “devoração” haveria também uma saída ligada à pulsão juvenil em torno do coro. A própria “devoração” ganhava duplo sentido, significava tanto a padronização imposta pelo aparelho cultural como também uma atitude antropofágica que digeriria tudo aquilo e faria da tragédia, revolução. Em outras palavras, o coro que devorava em cena um fígado cru, ao mesmo tempo em que representava o público-zumbi consumindo vorazmente o que lhe botam na frente, era também o coro revolucionário penetrando e devorando a própria indústria. Era uma posição bastante associada ao ambiente do tropicalismo. Caetano Veloso conta que Gilberto Gil, em 1967, quando começou a organizar as reuniões que dariam na gravação de *Tropicália*, dizia que eles não podiam ignorar “o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos” (VELOSO, 1997, p. 131).

A posição expansiva que emana da montagem contrasta com a crítica negativa que a ideia de roda viva contém. Se a roda viva de Chico Buarque é um eterno retorno, uma paralisia angustiante, um mundo sem horizontes, o espetáculo de Zé Celso quer ser a destruição desta máquina circular.

Tal inversão ecoa, por sua vez, um momento diverso naqueles tempos de arbítrio ditatorial. Desde 1967 vivia-se no país um ambiente de aparente reviravolta no cenário político. Passados três anos do golpe de 1964 e da regressão conversadora, estudantes apresentavam um corpo social robusto de resistência e confrontação política; frações médias da sociedade se impacientavam com a persistência da crise econômica e com a

corrosão do poder de compra de seus salários. O ascenso econômico apenas iniciado naqueles anos “era insuficiente para anestesiar os efeitos do período depressivo” (GORENDER, 2014, p. 162). Ao mesmo tempo, duas grandes greves de trabalhadores em Contagem-MG e em Osasco-SP repunham na ordem do dia o conflito capital vs. trabalho de forma surpreendente.<sup>12</sup> Grandes protestos, marchas e atos se adensavam e se multiplicavam pelo país. Foi o ano também que testemunhou as primeiras ações armadas de grupos de esquerda que avaliavam a possibilidade de passar logo da queda de um regime aparentemente cambaleante para uma inflexão revolucionária. A sensação no ar era de revide, mas também de iminência explosiva.

Em *Roda viva*, um coro que rompia a estrutura viciada e devoradora da indústria cultural transformava-se no motor da peça. A retórica inflamável do espetáculo e de seu diretor se conectam à sensação de revide daqueles anos e vai ganhar um lastro histórico insuspeito com os eventos de Paris em 1968, do qual, aliás, Zé Celso foi testemunha direta poucos meses após a estreia de *Roda viva*.<sup>13</sup> Assim como nas barricadas estudantis de Paris, tudo era possível “tanto num sentido como no outro, desde a extinção do incêndio [...] até a derrota do regime ou a guerra civil” (MORIN, 2018, p. 47). A “imaginação no poder” apresentava-se como saída nova diante de impasses políticos à direita e à esquerda ao redor do mundo. A própria ideia de revolução passava por uma revolução. Uma palavra de ordem estranha como: “*Je n’ai rien à dire, mais je veux le dire*”<sup>14</sup> ganhava força material e assustava o poder.

### **Ambivalências da contracultura**

*Roda viva* é um espetáculo incontornável para refletir sobre a cultura no período. De alguma maneira, o seu coro encarna o *zeitgeist* de uma geração. Mas o tipo de energia mobilizada em torno da montagem também anuncia um movimento avançado e paradoxal das chamadas posições contraculturais que ganhavam força naquele momento.

A começar pela relação ambígua do projeto com a indústria cultural em formação no país. Iná Camargo Costa (1996) não faz rodeios para acusar o caso-pensado e a “estratégia de propaganda” em torno da montagem produzida por Orlando Miranda no Rio de Janeiro e por Joe Kantor e Ruth Escobar em São Paulo: “agências de publicidade teriam no episódio *Roda viva* um dos *cases* mais instrutivos em matéria de *marketing cultural*” (p. 176). De fato, o entusiasmo de Zé Celso pelo “material mais consumido” daquela geração revela a conhecida relação ambivalente que diversos tropicalistas tiveram com a indústria cultural: a defesa do mergulho em sua estrutura com a expectativa de assim superar as amarras provenientes dali.

Mas, em um velho autoengano, os desígnios tropicalistas de “antropofagiar” o mercado na verdade redundavam sempre em um tipo de adesão à lógica do aparelho produtivo que se queria transformar. O grupo que montou *Roda viva* se parecia demais com Juliana, a noiva e viúva de Benedito na peça de Chico Buarque, sempre desconfiada do processo todo, mas que, “vestida à moda hippie” (HOLLANDA, 1968, p. 74) se transforma no último ídolo construído pela máquina e cuja fama se fundamenta na simulação da recusa e na celebração das ruínas.

Com efeito, a trajetória do espetáculo logo mostrou como o choque e a confrontação vendiam bem. *Roda viva* ficou vários meses em cartaz, fez temporadas em três capitais (Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre), teve grande aporte publicitário e só interrompeu sua trajetória depois dos ataques de grupamentos paramilitares de extrema direita ao elenco em São Paulo e em Porto Alegre.<sup>15</sup>

Paradoxalmente, o que queria romper com a estabilização cultural orquestrada pelo mundo da mercadoria, logo se transforma também em um contraditório sistema enquadrado num segmento próprio da cultura.

Segundo o crítico Roberto Schwarz (2008), o resultado cênico de espetáculos como *O rei da vela* ou *Roda viva* era que a plateia “choca-se três, qua-

tro, cinco vezes com a operação, e em seguida fica deslumbrada, pois não esperava tanto virtuosismo onde supusera uma crise” (p. 104). É neste sentido que, em texto de 1968 publicado no programa da *Primeira feira paulista de opinião*, Augusto Boal (2016) ataca as posições de Zé Celso e afirma que sua estética “pretende ‘épater’, mas consegue apenas ‘enchanter les bourgeois’” (p. 32). Naquele mesmo ano, o crítico Anatol Rosenfeld escreve um famoso ensaio chamado *O teatro agressivo* no qual também aponta um fundamento contraditório no programa de Zé Celso: “[...] a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos” (p. 56). Em outras palavras, torna-se uma peculiar forma de estética da antiestética: “O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado” (p. 57). É uma revolta que já nasce encapsulada neste “teatro neoculinário” para consumo de “*gourmets* em busca de pratos requintados [...] que adoram engolir sapos e jibóias, quando não há necessidade de esforço intelectual” (ROSENFELD, 1996, pp. 56-7). Numa fração de segundo, o programa vanguardista do diretor percorre o caminho que o leva a estabilização cultural: “Sua base formal, aqui, é a sistematização do choque, o qual de recurso passou a princípio constitutivo” (SCHWARZ, 2008, p. 105).

Todas essas críticas tocam em um ponto chave da retórica que José Celso desenvolve naquele ano 1968 e revelam como o argumento do diretor mais celebrava do que superava as forças regressivas e os limites da arte de protesto. Em 1968, *Roda viva* anunciou uma força nova de contestação e crítica, mas, ao mesmo tempo, sua poética é um tipo de duplicação do fetiche com o qual anunciava romper. A encenação sobre as limitações do teatro e da arte dentro da instituição cultural passa a ser o espetáculo da crítica ao espetáculo. É a emulação da ruptura que, assim, logo deixa de ser o que pretende. Se é verdade que a estética de *Roda viva* anuncia as posições performativas mais contemporâneas (PECORELLI, 2018), também é visível

que já contém ali as profundas contradições em torno da ideia de performance, como a estabilização cultural do que um dia quis ser a ruptura com a instituição-arte.

Em *Roda viva* chama atenção ainda o tipo de discurso de superação que emanava do coro. O grupo de jovens que se deslocava para fora do palco projetava uma espécie de conexão transformadora entre o teatro e a vida. Este gesto que se queria revolucionário era visto como a chance de criar pequenos momentos expansivos da sociedade: a confrontação agressiva com o público seria um convite para libertação da “ira recalçada” de uma sociedade reprimida. Buscava-se um novo tipo de consciência, quase antagônica àquela que consideravam ligada ao velho racionalismo ilustrado.

Apesar de sua estrutura coletiva, o coro de *Roda viva* apontava para uma revolução individual como caminho para a transformação social. Isso permeado ainda por uma crescente fé em forças místicas, de fundo mágico-religioso, como resposta à racionalidade burguesa considerada inevitavelmente castradora e opressiva.

Não por acaso, a partir da montagem de *Roda viva*, categorias irracionalistas como o transe, a pulsão, a energia e a experiência são levantadas por Zé Celso como bandeiras. Na trajetória subsequente do diretor, de volta ao Teatro Oficina, a terminologia materialista desaparece quase por completo – até o símbolo da bigorna e a ideia que envolvia o nome Oficina são negados e deixados de lado como resquícios de uma posição que já não era mais a sua.

Desde a estreia de *Roda viva*, em janeiro de 1968, vai ganhando importância no trabalho de Zé Celso (que, em seguida, se confunde com o do Teatro Oficina) a defesa do *transe* como busca artística e espiritual. Em 1972, numa agressiva resposta ao crítico Sábado Magaldi, Zé Celso afirma: “o transe é um fator de conhecimento, aprofundamento e revelação de verdades sociais ainda não estabelecidas” (CORRÊA, 1998, p. 201).

É uma referência curiosa, afinal, pouco antes,

em 1967, o filme *Terra em transe* fora a inspiração de toda uma inflexão radical na cultura do país. Serviu como pedra angular do tropicalismo e uma referência sempre reiterada por Zé Celso desde então, que dedica, aliás, o espetáculo *O rei da vela* a Glauber Rocha. Só que o transe no filme era a imagem de um impasse calamitoso, era o diagnóstico da incapacidade de perceber o vórtice de repetições no qual estávamos relegados desde o descobrimento.

Entretanto, poucos anos depois, o transe despontou no Teatro Oficina como saída e como forma de superação para o mesmo tipo de impasse que aparece no filme de Glauber. Zé Celso já em *Roda viva* defende formas de transe contra o transe no qual vivia país. É um tipo de estranho paradoxo que revela algo sobre as coincidências entre os manifestos do diretor e o sistema que eles queriam combater.

Também anuncia a regressão forçada pelo qual passou o país naquele mesmo ano de 1968, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em dezembro. A partir daquele momento nenhuma experiência de tensão social mais evidente teve espaço. Quem ainda se arriscava era logo preso ou relegado à marginalidade quase total, sem qualquer chance de massificação do trabalho ou intervenção nos debates mais amplos da cultura. Porém, e não por acaso, é quando este *ensimesmamento* metafísico pode se espriar à vontade. Formas que, aliás, conquistaram larga hegemonia nos primeiros anos da década de 1970.

O trabalho de Zé Celso apresenta força enorme e se conecta com importantes movimentos de contestação e arejamento no campo da esquerda, mas também sucumbe num tipo de *neovanguardismo* paralisado (Cf. BÜRGER, 2008), facilmente neutralizável para consumo e que mais celebra do que crítica a ordem opressora contra a qual quer se insurgir. O crítico José Antônio Pasta (2011) faz acurada observação sobre o filme *Terra em transe* em texto recente que cabe bem ao caso estudado nestas linhas:

A constatação mais central do filme é talvez a da identidade fundamental das partes em confronto: Paulo, o poeta, o portador das esperanças da revolução, em sua retórica, suas ideias fixas, sua volubilidade, sua demanda de absoluto, revela-se o duplo de seu adversário por excelência, Diaz, que será o ditador. Aí, demoro, o outro é o mesmo, e nenhuma transformação verdadeira pode produzir-se a partir de tal interspersão. Esta não pode dar lugar senão à oscilação interminável e hipnótica entre os dois polos, ou a essa passagem perturbadora do mesmo ao outro que é o *transe*, forma aparentada à morte. (p. 93).

### Retomada festiva

A remontagem de peça *Roda viva* em dezembro de 2018 traça um novo capítulo para estas questões. Apesar da força satírica injetada agora, que coloca a eleição de Jair Bolsonaro e a regressão política do país em cena numa avançada crítica circunstancial, Zé Celso retirou na versão atual todo o impulso de confrontação existente na montagem que completou cinquenta anos.

O momento em que o coro chacoalhava o público e gritava com violência: “Compre, compre!”, foi substituído por uma intervenção sedutora: o coro se enreda nos braços do público e em sussurros sensuais pede que “compre”. Por um lado há a percepção de que o mercado não é autoritário, mas sedutor, ao mesmo tempo, expressa-se ali também o abandono de um gesto provocativo. A última música do espetáculo de 1968 terminava com o verso: “Quem não gostou dessa peça, saia daqui diga horrores. Nos divertimos à beça, e tomem flores, flores, flores, flores para los muertos!”. E segundo Renato Borghi (2008), no final os atores atiravam flores sobre “a plateia *defunta*” (p. 143). Mas agora em lugar de “los muertos” fechando o verso da canção, o coro realça: “flores para os vivos!” ao mesmo tempo em que oferece delicadamente as flores ao público. O mesmo público que logo em seguida é convidado ao palco para um tipo de valsa

festiva ao som de *Cordão*, de Chico Buarque. Todos cantam juntos: “ninguém vai me acorrentar/ enquanto eu puder cantar/ enquanto eu puder sorrir/ enquanto eu puder cantar”.

Se em 1968 a montagem debatia-se contra a redoma cultural, agora a cultura é defendida como a mais avançada das armas, espaço de resistência e o caminho para uma nova primavera. É neste sentido que a versão atual do espetáculo transforma radicalmente o seu final. Se no texto original a assimilação é incontornável, ou seja, todos os artistas retratados transformam-se em mercadorias, agora Zé Celso coloca Juliana como uma voz que recusa e interrompe o processo. A artista interpretada por Camila Mota não aceita fazer parte do jogo e por isso será a voz da rebeldia. Ela representa a imagem que o próprio grupo aparenta ter de si na atualidade: a ponta de lança de uma revolução artística em marcha.

A própria roda viva deixa de ser metáfora de um capitalismo que tudo devora e vai se diluindo até tornar-se o mote para uma grande ciranda envolvendo artistas e público. A canção é entoada pelo elenco de modo solar e saudosista, o refrão é gritado como uma palavra de ordem pelo novo coro, como se fosse um convite ao movimento, à mudança. Em depoimento para o jornal *O Globo* sobre a remontagem patrocinada pelo Sesc e pelo Itaú Cultural, o diretor realça a diferença na abordagem:

Porque a “roda viva”, na realidade, além de ser engrenagem do capitalismo nessa fase selvagem dele, é também a roda viva que move a Terra, que gira atrás de um astro errante, o Sol, que não sabemos para onde vai. O teatro coloca o corpo diante do mundo, não só em termos sociais e políticos, mas cósmicos também (CORRÊA *apud* LICHOTE, 2018).

O saldo desta remontagem é que no conjunto estético do espetáculo, a fronteira entre a sátira e a celebração torna-se tênue. Durante as canções, por exemplo, é difícil saber o que é paródia e o que

é manifesto. A mesma luz efusiva, cheia de cores e efeitos incide sobre o processo terrível da construção de mitos e sobre as cenas festivas do coro. Ou seja, o espetáculo da indústria cultural e a pulsão libertária do Oficina são envolvidos pela mesma aura fascinante e hipnótica. Com o tempo, a sensação é a de que os dois polos em oposição na peça são mais parecidos do que deveriam.

A montagem de 1968 fez conviver um espírito insubmisso com traços de irracionalismo e mistificação. Estes últimos parecem ter sobrevivido. Sozinhos, contudo, não guardam nem a memória de que um dia o projeto quis romper com a instituição cultural e sugerir outras formas de criação. ☆

### Referências

- BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.
- BORGHI, Renato. **Borghi em revista**. Organização de Elcio Nogueira Seixas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac & Naif, 2008.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Depoimento**. [1983]. São Paulo: Exposição REVER ESPAÇOS Centro Cultural São Paulo. Acervo Flávio Império.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Poder de subversão da forma. In: CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas** (1958 – 1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *O tempo rodou num instante*: depoimento. [abr. 2012]. São Paulo: *Traulito*. n. 5, pp. 5-9. Entrevista concedida a Nina Hotimsky.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Roda viva**: perguntas e respostas: depoimento. [jan. 1968]. Rio de Janeiro: Programa do espetáculo Roda Viva.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Perseu Abramo, Expressão Popular, 2014.
- GORENDER, Jacob. **Roda viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- HOLLANDA, F. Buarque de. **Roda viva**. Arquivo Miroel Silveira. Mimeografado, 1967.
- LICHOTE, Leonardo. **Zé Celso estreia em São Paulo remontagem atualizada de 'Roda viva'**. O *Globo*, Rio de Janeiro, 06 dez. 2018.
- MELLO, Zuzi Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MORIN, Edgar. A comuna estudantil. In: CASTORIADIS, Cornelius; LEFORT, Claude; MORIN, Edgar. **Maio de 68**: a brecha. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.
- NANDI, Ítala. **Teatro Oficina onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PASTA Júnior, José Antônio. **Formação supressiva**: constantes estruturais do romance brasileiro. Livre-Docência em Literatura Brasileira. FFLCH, USP, 2011.
- PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai**. Mestrado em Teoria e Prática do Teatro. ECA, USP. São Paulo, 2014.
- PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai**: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do "teatro agressivo". *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 55-71, 30 jun. 2018.
- PEIXOTO, Fernando (org.). **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- REIS Filho, Daniel Aarão. **1968, a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro agressivo**. In: ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### Notas

- 1 O espetáculo estreou dia 16 de janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel.
- 2 A despeito de Chico já ter trabalhado com Zé Celso em *Os inimigos*, quando foi o responsável pela direção musical do espetáculo pouco depois do enorme sucesso da montagem de *Morte e vida severina* pelo TUCA, com a trilha idealizada pelo jovem compositor.
- 3 O certame foi um dos maiores acontecimentos culturais do ano. Zuzi Homem de Mello (2003), que na época era técnico de som da emissora, conta que: "A expectativa era tão grande que alguns cinemas e teatros chegaram a suspender suas sessões acreditando

- que não haveria viva alma para assisti-las naquela segunda-feira. Quem não conseguisse lugar no Teatro Record, certamente estaria em casa torcendo diante da televisão" (p. 134).
- 4 Parodiando justamente a primeira imagem da MPB pós-1964 e, em específico, a canção *Disparada* composta por Geraldo Vandré e Théo de Barros. Benedito Lampião cantava: "Fui vaqueiro e andarilho/ Sofri muito no sertão/ [...] Numa outra encarnação/ Já fui vaca sim senhor/ Hoje sou touro brigão/ Sou guerreiro de valor" (HOLLANDA, 1968, p. 63) ecoando os famosos versos de *Disparada*: "Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei..." ou "Mas

- o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo/ E já que um dia monei agora sou cavaleiro”, etc.
- 5 A entrevista foi publicada na Revista *aParte* nº 1 editada pelo grupo de teatro universitário da USP, o TUSP nos meses de março e abril de 1968. O carioca Tite Lemos deve ter realizado a entrevista entre o final de 1967 e o início de 1968. Ou seja, no período em que Zé Celso iniciava o processo de trabalho de *Roda viva*.
  - 6 Depoimento transcrito do filme *Evoé*, documentário sobre Zé Celso dirigido por Tadeu Jungle e Elaine César.
  - 7 Cf., por exemplo, Peixoto (1982) e Nandi (1989).
  - 8 Sabe-se pouco sobre a trajetória da maioria dos jovens que integraram o referido coro do Oficina. Sobre Samuel Costa Júnior, o Samuca, sabe-se que foi o jovem de *Roda viva* que seguiu mais longe com o grupo. Participou das montagens de *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. Em 1971, perdeu a razão durante a viagem do Oficina pelo país e abandonou o grupo. É curioso notar que a maior parte dos jovens que compuseram os inúmeros coros do Oficina participava por um breve período e depois desaparecia dos registros. Um trabalho mais minucioso de busca dessas pessoas decerto iluminaria aspectos importantes sobre o convívio e os processos de trabalho do grupo.
  - 9 Os artigos resultantes de pesquisa de iniciação científica *Estudo da peça Roda viva de Chico Buarque de Hollanda*, concluídos em 2011 pela pesquisadora Nina Hotimsky ainda não foram publicados.
  - 10 Marieta foi substituída por Marília Pera na temporada paulistana do espetáculo.
  - 11 Em artigo recente, o pesquisador sintetiza: “Foi a aura da obra de arte, os resquícios da “peça bem-feita”, que o Oficina “agrediu” em *Roda Viva*, germinando a pulsão performativa que aperfeiçoaria por décadas a fio.” (PECORELLI, 2008, p. 69)
  - 12 Trata-se da greve da siderurgia em Contagem-MG (abril de 1968) e da metalurgia em Osasco-SP (junho de 1968). Foram greves que radicalizaram as formas de organização da luta e se dispunham ao conflito com o regime. Segundo Daniel Aarão Reis (1988), foram movimentos com uma característica nova: “organizações por locais de trabalho, coordenação clandestina, combinação entre o trabalho sindical e a organização nas bases das empresas, lideranças jovens, nenhum vínculo com o Estado e com os partidos políticos tradicionais” (p. 25).
  - 13 O Teatro Oficina estava em Paris quando eclodiram as grandes manifestações estudantis em maio. O grupo fora participar do Festival de Nancy, em abril, com *O rei da vela*. Lá conquistaram enorme sucesso que rendeu um convite de Bernard Dort e Emile Copferman para uma pequena temporada em Paris no Théâtre de la Commune d’Aubervilliers.
  - 14 “Eu não tenho nada a dizer, mas vou dizer”, pixação nos muros de Paris em 1968.
  - 15 O espetáculo foi proibido após pedido do 3º Exército do Rio Grande do Sul ao Serviço Federal de Censura por incentivar perturbações à ordem pública após os dois eventos de violência.

# ★ MEMÓRIA AFETIVA & AÇÕES FÍSICAS APROPRIAÇÕES DO TEATRO AO CINEMA

Sabrina Greve

Atriz e cineasta. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Graduada em Comunicação Social – Cinema, pela Fundação Armando Álvares Penteado (2010). Integrante do Centro de Pesquisa Teatral dirigido por Antunes Filho (1996-2002). Foi contemplada com 17 prêmios de melhor atriz no cinema em festivais nacionais e internacionais.

**Palavras-chave:** *Atuação. Memória afetiva. Stanislávski. Lee Strasberg.* **Resumo:** Este artigo analisa a origem do exercício da “memória afetiva” no trabalho do ator, a partir da visão de K. Stanislávski, das apropriações realizadas por Lee Strasberg no Actors Studio e de suas possíveis aplicações tanto no teatro como no cinema.

**Keywords:** *Acting. Affective memory. Stanislavski. Lee Strasberg.* **Abstract:** This article analyzes the origin of the exercise of “affective memory” in the work of the actor, from the perspective of K. Stanislavski, Lee Strasberg’s appropriations in the Actors Studio, and their possible applications in theater and film.

A pesquisa desenvolvida no lendário Actors Studio é uma referência mundial em relação ao trabalho do ator e gera ainda inúmeros debates sobre seu Método aplicado, tanto no teatro como no cinema. Idealizado e fundado em 1947 por Elia Kazan, em parceria com Robert Lewis e Cheryl Crawford, o Actors Studio desenvolveu uma pesquisa própria cujo objetivo principal era “dar ao ator uma espécie de ‘pátria artística’, criando um lugar, a *player’s place*, em que o ator poderia encontrar seus companheiros para desenvolver questões do seu ofício e lidar com seus problemas artísticos em um ambiente sério e simpático” (GARFIELD, 1980, p. 46). Segundo Harold Clurman, apesar de o termo “Método” ser mais usualmente associado a Lee Strasberg e ao Actors Studio, o Método americano foi desenvolvi-

do ao longo dos anos em colaboração com todos os atores, diretores e instrutores que participaram do American Lab Theatre, do Group Theatre e, por fim do Actors Studio.

Dentre todos os pesquisadores que trabalharam conjuntamente na formação do Método americano, podemos citar três professores que mais se destacaram: Lee Strasberg (1901-1982), Stella Adler (1901-1992) e Sanford Meisner (1905-1997). Segundo David Krasner em capítulo para o livro *Actor Training*, em suas versões próprias, o Método avançou por três caminhos distintos: o de Strasberg (Actors Studio) com maior ênfase na psicologia, na verdade e na emoção; o de Adler (Stella Adler Conservatory) com ênfase na dramaturgia, na imaginação e nas ações físicas; e o de Meisner (Neighborhood Playhouse) com enfoque no

comportamento humano, nas relações e na realidade do fazer (HODGE, 2010, p. 144).

Um dos exercícios mais famosos e controversos do Sistema Stanislávski é o da “memória afetiva”, e durante os anos de pesquisa do Group Theatre, houve inúmeras discussões sobre a aplicação desse exercício. O incômodo que o uso da memória afetiva causava é sintetizado por uma das atrizes do grupo na época:

Cheguei ao ponto em que não tinha mais estômago para a memória afetiva, diz Phoebe Brand. “Eu me doei por um tempo – é valioso para um jovem ator passar por isso, mas é muito focado no sujeito. Isso produz um estilo de atuação temperamental, pessoal e autoindulgente. Parte-se do princípio de que um ator é um mecanismo emocional que pode simplesmente ser ativado. A emoção não pode ser trabalhada dessa maneira – ela deve ser mais um resultado de ações verdadeiras em determinadas circunstâncias. Lee (Strasberg) insistiu em trabalhar cada pequeno momento da memória afetiva; nós sempre estávamos rememorando nossas vidas (HIRSCH, 2001, p. 77).

Tal insistência nessa técnica impulsionou Stela Adler, então atriz do grupo e casada com Clurman (que estabelecia breves contatos com Stanislávski), a entrar em contato com o “verdadeiro” mestre. Em 1934, durante cinco semanas na França, Adler estudou com Stanislávski que, naquele momento, estava muito mais focado na técnica de “ações físicas” do que na “memória afetiva”. Existe um relato do próprio Stanislávski sobre esse encontro, presente no livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki:

[...] Não sei o que Boleslávski e Uspenskáia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro [...] interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se sobre mim [...] e gritou: “O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que senhor fez comigo?”

Dizia que o meu método tinha se espalhado pelos Estados Unidos e, de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu Sistema, perdera seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu Sistema (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 98).

Depois desse breve contato com Stanislávski, Adler regressou ao Group Theatre e comunicou aos integrantes do grupo que eles estavam trabalhando em um caminho errado. A resposta de Strasberg sintetiza o rompimento definitivo entre os dois: “Stanislávski não sabe. *Eu sei.*” (HIRSCH, 2001, p. 79, grifo do autor). David Garfield, outro ator integrante do grupo, descreve o raciocínio de Strasberg em relação às afirmações de Adler:

Parecia a Strasberg que as acusações de ênfase equivocada eram totalmente infundadas. “Nós enfatizamos a realidade interior. E essa foi a característica particular do nosso trabalho que excitou a todos: a força das intensidades emocionais, as erupções quase vulcânicas. [...] Usamos as ações. Usamos as circunstâncias dadas. Usamos todo o procedimento.” Ele costumava dizer que o encontro da senhorita Adler com Stanislávski revelava “as ideias equivocadas que ela tinha sobre os problemas dela,” o que, segundo ele, não tinha nada a ver com os problemas gerais do Grupo. (GARFIELD, 1980, p. 34).

Observa-se que essa disputa entre enfatizar, a partir do Sistema Stanislávski, as “ações físicas” ou a “memória afetiva” é uma questão antiga que perdura até hoje entre tantos pesquisadores. Levando-se em consideração esse aspecto, é curioso notar o fato de Strasberg não estar presente desde o início da formação do Actors Studio (ele só assumiu a direção artística a partir de 1951). Tal ausência se justifica pelo fato de Kazan (ex-integrante também do Group Theatre) acreditar que Strasberg enfatizava muito “a experiência pessoal do ator, estimulada por meios de exercícios de memória.” (GARFIELD, 1980, p. 80). Por outro lado, Strasberg “sentia que

Kazan enfatizava as ‘ações físicas’ de maneira desproporcional em relação a outros elementos do Método, como por exemplo o trabalho sensorial.” (Ibid., p. 82).

Retomando as origens de criação do exercício da memória afetiva, vale lembrar que Stanislávski emprestou a nomenclatura do filósofo e psicólogo francês Théodule-Armand Ribot (1839-1916), a partir de seus estudos nos livros: *La psychologie de l'attention*, *La logique des sentiments* e *Problèmes de psychologie affective*.<sup>4</sup> Segundo Aimar Labaki e Elena Vássina:

Stanislávski elabora então a ideia de que o ator pode e deve viver o papel não com os sentimentos alheios, mas com seus próprios. Justamente com a ajuda de sua própria memória afetiva o ator ressuscitaria dentro de si as vivências, necessárias para determinada cena e vividas por ele em circunstâncias semelhantes em sua própria vida. O estudo das obras teóricas de Ribot o ajudou a compreender a ligação entre memória afetiva e memória dos órgãos dos sentidos – que atinge “todo o ser” do ator. Essa ligação tornou-se a base para a elaboração dos métodos de uso da memória afetiva nas artes cênicas. (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 110).

Os autores também reiteram o equívoco em separar o Sistema Stanislávski em dois períodos, sendo “a primeira etapa de um Stanislávski jovem, dedicada principalmente à memória afetiva, e a segunda, do ‘último’ Stanislávski, que se foca nas ações físicas” (Ibid., p. 108.). A partir de novos manuscritos traduzidos diretamente do russo para o português, fica claro que Stanislávski nunca dissociou a memória afetiva das ações físicas, sendo que essas duas abordagens aparentemente contraditórias são, na verdade, complementares na visão do mestre russo. Outro aspecto relevante a se destacar é a mudança do termo “memória afetiva” para “memória emocional”, o que talvez tenha contribuído para a visão de que o Sistema Stanislávski estaria dividido em dois períodos. Tal mudança de no-

menclatura, porém, seria apenas um ajuste à linha ideológica de Stálin que, no contexto da publicação dos livros de Stanislávski (por volta de 1930, portanto, pós-revolução), não tornava admissível qualquer referência à psicologia burguesa.

Isso posto, a ênfase de Lee Strasberg em relação à memória afetiva não seria tampouco um equívoco de abordagem do Sistema Stanislávski, como se costuma afirmar. Strasberg inclusive concordava com Stanislávski que a memória afetiva (ou emotiva) deveria ser sempre “velha”<sup>5</sup>, antiga, para que o exercício não se transformasse em uma sessão de terapia (ou psicodrama) dos atores, pois só o tempo poderia filtrar a essência do que deve ser lembrado, transformando a realidade em arte, em criação.

Basicamente o que Stanislávski defendia, e o que Strasberg desenvolveu com afinco, é a ideia de que o ator “não pode fugir de si mesmo”, pois todo o material de criação que ele dispõe sempre estará em sua própria vivência, ou seja, em suas próprias emoções. Diferentemente de um escritor, um compositor ou um pintor, o material de trabalho do ator é o próprio ator: “O instrumento do ator [...] é ele mesmo; trabalha com as mesmas áreas emocionais que usa na sua vida real. [...] O ator é tanto o artista quanto o instrumento. Em outras palavras, violinista e violino a um só tempo.” (STRASBERG, 1990, p. 152). Não existe personagem, existe o ator vivenciando experiências análogas ao papel, “mas esses sentimentos pertencem ao ator mesmo, e não à personagem que foi criada pelo poeta.” (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 310).

Strasberg, então, parte dessa premissa e subdivide a memória em duas partes: a memória sensorial (ligada aos sentidos) e a memória afetiva (relacionada à emoção propriamente dita). Para acessá-las, ele cria uma série de exercícios que têm como base (a grosso modo) o relaxamento, a concentração e a imaginação, que deveriam ser praticados pelos atores constantemente para que eles aprendessem a ter controle de suas emoções no palco, e pudessem acessá-las conforme suas ne-

cessidades.<sup>6</sup> Strasberg insistia em que o ator “deve usar a memória emocional. Caso contrário, o ator apenas repete a expressão externa da personagem.” (HODGE, 2010, p. 151). E o caminho para se atingir ambos os tipos de memórias seria o mesmo, a diferença entre uma e outra estaria relacionada apenas ao seu grau de intensidade:

Eu acredito que as emoções e os sentidos funcionam exatamente da mesma maneira. Há apenas uma diferença. A emoção é a sensação em um grau de maior intensidade. Quando algo o machuca, você diz: “Sinto um pouco de dor.” Quando algo o machuca fortemente e você chora, você diz: “Oh Deus, foi tão terrível”. Qual é a diferença? Não há diferença na dor, exceto na gradação. Você diz: “Eu gosto dessa pessoa”, e quando você diz: “Eu amo essa pessoa?” Quando é mais do que gostar de uma pessoa; isso avança para um certo grau e então você a “ama”. Agora, quando você não gosta de alguém, você pode até conversar com ele. Você não vai lhe puxar a barba. Em um certo grau, no entanto, você simplesmente não gosta dele – você o odeia. Qual é a diferença? É uma diferença de grau. Isso é difícil de entender, mas devido à minha experiência russa com Stanislávski, fui educado de maneira dialética. (STRASBERG, 2010, p. 33, tradução nossa)

A dialética a que Strasberg se refere é a capacidade do ator em se entregar às suas emoções e também ter controle sobre elas, ou seja, ter domínio sobre seu sentimento e sua expressão. Esta é uma equação difícil de se resolver, já que “quando o ator estiver próximo do momento da reação emocional mais intensa, seu corpo frequentemente revelará uma contra-tensão mais intensa para impedi-la; (pois) ninguém gosta de reviver experiências intensas” (STRASBERG, 1990, p. 144). Para tal, Strasberg desenvolve uma série de exercícios, como por exemplo o “*speaking out*”, em que o ator diz em voz alta, durante a execução de uma cena, quais tensões, medos e sentimentos o impedem de executar uma ação ou atingir uma determinada emoção.

Dessa maneira, ao revelar suas dificuldades em voz alta, o ator desbloquearia o sentimento que ele precisa alcançar em cena. Esse procedimento

[...] demonstra o uso da “dupla consciência” do ator, ou seja, sua capacidade em estar “dentro” e “fora” da peça ao mesmo tempo. Strasberg, assim como Stanislávski, sustenta que o intérprete deve ser tanto o ator como o observador. Nas palavras de Tommaso Salvini, “um ator vive, chora, ri no palco, mas enquanto ele chora e ri, ele observa suas próprias lágrimas ou sua alegria. É essa dupla existência, esse equilíbrio entre vida e ação que produz a arte.” (GARFIELD, 1980, p. 171).

Essa questão da “dupla consciência” do ator, o grande paradoxo preconizado por Diderot, é o maior dos desafios a ser conquistado na atuação, pois “se ele [ator] é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (DIDEROT, 1979, p. 357) Diderot defendia o domínio total da expressão física e externa, em contraponto à emoção ou aos estados de alma<sup>7</sup>; mas Stanislávski e Strasberg, acreditavam que a expressão poderia ser arquitetada concomitante ao domínio da emoção, priorizando também o controle do ator sobre si mesmo no ato de criação. Para tal, seria necessário o desenvolvimento de um treinamento que capacitasse o ator a reviver e repetir suas emoções.

Uma das principais contribuições para se alcançar esse autodomínio da expressão, a meu ver, talvez seja dada por Strasberg quando ele justamente questiona a eficácia do “mágico se” ou “se criativo”, um dos princípios fundamentais de Stanislávski. O “se criativo” consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria *se fosse* o personagem. Strasberg, inspirado pela atualização de Vakhtangov,<sup>8</sup> afirma ser mais eficaz substituir as motivações do personagem pelas mo-

tivações reais do ator; acreditando que o ator não deve pensar exatamente o que o personagem deveria estar pensando. Ou seja, o mais importante é que o ator esteja pensando em algo real e concreto no ato de representação, e não no pensamento “faz-de-conta” como Stanislávski propunha. Esta questão talvez seja ainda mais contundente do que o uso da “memória afetiva” no Método de Strasberg, sendo uma premissa repetida diversas vezes em seu livro *Um sonho de paixão*:

[...] não importa tanto o que o ator pensa, mas o fato de que esteja realmente pensando em alguma coisa que seja verdadeira para ele naquele momento particular. O pensamento faz de conta, que pode coincidir com a peça, não é suficientemente real, embora possa servir para enganar a plateia. (STRASBERG, 1990, p. 139).

Nesse sentido, pressupõe-se que até mesmo o uso da memória afetiva durante o ato de representação poderia transformar a memória de uma emoção em um pensamento “faz de conta”. Strasberg não faz essa relação, mas podemos chegar a essa conclusão quando ele descreve os comentários de alguns atores quando executam uma excelente apresentação, e se lembram de “pensamentos completamente estranhos ao assunto com que o personagem deveria estar preocupado naquele momento (como por exemplo): onde irá jantar, quando enviar roupas à lavanderia, etc.” (STRASBERG, 1990, p. 114). Ou seja, além dos pensamentos análogos para se atingir a emoção correlata do personagem, existem outros pensamentos reais e concretos que não fazem analogia com nada que o ator/personagem está representando. Curiosamente, Diderot também já havia feito uma observação semelhante a essa aparente “distração dos atores” em cena, quando ele analisa o trabalho de uma determinada atriz: “Ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer; a metade do tempo, não sabe o que diz, mas chega um momento sublime. [...] Não se sabe de onde

semelhantes traços provêm; eles se parecem com a inspiração.” (DIDEROT, 1979, p. 359).

O Sistema Stanislávski e seus métodos derivados tentaram elaborar mecanismos que auxiliassem esses momentos de “inspiração” para o ator, e podemos estabelecer o controle da imaginação como um elo em comum em todas essas pesquisas. Arrisco-me a afirmar ainda que, o domínio sobre a imaginação talvez seja mais eficaz que o recurso da memória afetiva em si, pois “tanto Stanislávski quanto Vakhtangov chamavam atenção para o fato de que a realidade literal muitas vezes não se encontra sob o domínio do ator” (STRASBERG, 1990, p. 97). Sendo assim, subentende-se porque ambos, Stanislávski e Strasberg, reforçam tanto a ideia de que o uso da memória afetiva só é eficiente em relação às memórias muito antigas. Até que ponto a memória confunde-se com a imaginação do ator é um terreno pantanoso, pois, como o próprio Stanislávski define: “O tempo é um filtro magnífico que purifica as memórias dos sentimentos vivenciados. E, ainda por cima, o tempo é um maravilhoso artista. Ele não apenas purifica, mas também sabe poetizar as memórias.” (VÁSSINA e LABAKI, 2016, p. 309). Ou seja, considerar apenas o uso da memória afetiva como o principal caminho para acessar as emoções e repeti-las em cena

[...] é como tentar reviver uma flor morta. Não é melhor se dedicar a cultivar algo novo, em vez de reanimar o que já se extinguiu? O que é preciso fazer para isso? Antes de tudo, não se deve pensar na flor em si mesma, mas regar suas raízes, ou plantar uma nova semente e cultivar outra flor. [...]

Não pensar no sentimento, mas no que o faz surgir, dentro das condições que originaram essa vivência. [...] Ai, a natureza criará um novo sentimento, análogo ao vivido. (Ibid., p. 310)

A percepção de Stanislávski sobre o uso das “ações físicas” juntamente com o uso da “memória

afetiva”, encontra eco também nas ideias do cineasta V. Pudovkin, e em estudos mais recentes da neurociência. Apropriando-se do Sistema Stanislávski, Pudovkin destaca dois campos de trabalho que deveriam estar interligados: “um está conectado com a expressão externa dos pensamentos e sentimentos dos atores, seu comportamento, e o outro está conectado com o seu estado emocional.” (PUDOVKIN, 1952, p. 39). Pudovkin experimenta e confirma que a síntese desse procedimento encontra-se no método de Stanislávski nomeado como “ações físicas”, onde o resultado da ação é expresso a partir de um sentimento, sempre relacionando o movimento físico ao pensamento e à emoção. O cineasta também tinha a consciência do quanto a técnica da “ação física” poderia parecer paradoxal, uma vez que a busca pela expressão sincera era solucionada através de um gesto físico, mas ele reitera que o princípio da técnica advém de um processo “de dentro para fora”. Ou seja, o gesto nunca poderia ser repetido da mesma forma, pois seria o resultado de um pensamento ou de uma emoção não programada, e portanto genuína.

Tais intuições são comprovadas atualmente pela neurociência, que correlaciona os sentimentos e as emoções à organização fisiológica. O neurocientista português António Damásio, em seu livro *O erro de Descartes* (1994), sugere que “[...] a essência de um sentimento (o processo de viver uma emoção) não é uma qualidade mental ilusória associada a um objeto, mas sim a percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo.” (DAMÁSIO, 2012, p. 18). Dessa forma, o sentimento seria o resultado momentâneo de uma parte do corpo e “é acompanhado e completado por um correspondente modo de pensamento” (Ibid., p. 19). Conclui-se assim que a tradução das emoções e dos sentimentos dependem de forma crítica dos sinais enviados pelo corpo. Ou seja, a partir dessa premissa, e assim como sugere Stanislávski, ambas as técnicas, “ações físicas” e “memória afetiva”, devem ser sempre observadas de maneira complementar e não excludentes.

## A memória afetiva e o método no cinema

“Bons atores não atuam. Atores ruins atuam. Bons atores criam.”

(ZOLOTOW, 1945, p. 26) Charles Jehlinger<sup>9</sup>

A maneira como cada ator aplica as premissas do Método americano, oriundo do Sistema Stanislávski, varia obviamente de acordo com seu temperamento. Jacqueline Nacache, autora do livro *L'Acteur de cinéma*, critica veementemente os exageros cometidos pelo *Actors* (como por exemplo, a visão de que a memória afetiva incitava certa neurose no comportamento dos atores), porém concorda que “com o Método, a representação (norte) americana encontrava uma forma, uma teoria, um mestre” (NACACHE, 2012, p. 112), pois “o Actors Studio contribuiu, quer pelos seus excessos quer pelas suas faltas, para fixar as normas de representação do ator ocidental.” (Ibid., p. 114). O Método estabeleceu uma distinção muito clara no estilo de atuação dos atores, subdividindo-os em dois tipos: os “atores que constroem suas personagens trabalhando de dentro para fora ou de fora para dentro.” (BARON, 1996, p. 239). Nesse sentido, os atores que trabalham “de dentro para fora” atingiriam a realidade em suas performances; em contrapartida, os atores que trabalham “de fora para dentro” seriam considerados convencionais e falsos.

Para Foster Hirsch, autor de *A method to their madness: The history of the Actors Studio*, um dos mitos sobre o método do Actors Studio é a ideia de que, ao treinar os atores para examinarem suas próprias experiências, eles estariam confinados simplesmente na “auto-dramatização” de suas vidas, incentivando-os a reproduzir versões exaltadas dos seus egos analisados. Esta seria uma premissa reducionista, uma vez que ao analisar o trabalho de alguns atores do Método em diversos filmes, uma das características mais proeminentes seria a versatilidade, a capacidade de criar personagens completamente distintos, a exemplo de Marlon Brando, Robert De Niro, Dustin Hem off.man e Robert Duvall.

David Garfield, integrante do Actors Studio desde os primórdios, pontua que as controvérsias sobre o Método foram mais intensas na década de 1950, diminuindo um pouco na década de 1960, exceto pela infinitas discussões públicas entre Strasberg e Adler em relação à preferência pela técnica de “ações físicas” de Stanislávski. Porém, em 1964, por exemplo, houve um ciclo de palestras e discussões proferidas por membros do Teatro de Arte de Moscou nos EUA, que reiteravam a predileção de Stanislávski pela técnica de “ações físicas”, mas sem abandonar a importância da memória afetiva no trabalho do ator.

Em relação ao enaltecimento da técnica da “memória afetiva” no método americano, as palavras do ator Eli Wallach, outro integrante do Actors Studio desde os primórdios, também esclarecem alguns equívocos:

O problema hoje é que muitos jovens estão atuando, e dizendo que eles são atores do Método, mas eles não entendem que eles são meramente técnicos, fazendo o que eles acham que é o Método. Eles estão perdendo todo o prazer em atuar. E alguns dos nossos melhores atores que se encaixam como exemplos de atores do Método, afirmam que esses jovens deveriam parar de fazer um tumulto sobre o que eles pensam ser criação, e simplesmente criar. Lee Strasberg seria o primeiro a concordar com tais críticas. Ele [Lee Strasberg] sempre nos disse que uma técnica existe apenas para ajudá-lo, e se a técnica o impede, não a use. Todos os bons atores aspiram ao mesmo fim. A verdade na arte, é o que todos almejamos. Você usa tudo o que puder para alcançar esse fim. (ROSS, 1962, p. 161)

Curiosamente, por mais que o objetivo seja conquistar a verdade cênica, o Método do Actors Studio não necessariamente se pautava no uso aleatório da memória afetiva, principalmente no cinema. Strasberg inclusive ressaltava que o exercício só deveria ser utilizado como último recurso: “somente quando (os atores) estavam com proble-

mas, e apenas nos momentos auge de uma peça” (HIRSCH, 2001, p. 211). Ele também dizia que:

[...] o trabalho sobre as emoções não deve ser utilizado para ações ou caracterizações. O trabalho com a memória afetiva não é indicado para filmes (embora possa ser usado lá), mas para o teatro, onde o ator necessita retornar à emoção várias vezes por semana. (HODGE, 2010, p. 151)

Sharon Marie Carnicke, uma das principais especialistas em Stanislávski nos EUA, afirma que Strasberg raramente abordava o cinema em suas sessões no Actors Studio, e que seus ensinamentos se referiam sobretudo à atuação no teatro. No entanto, a autora sugere que um exame aprofundado sobre o método de Strasberg revela o quanto seus ensinamentos puderam ser transpostos para a atuação cinematográfica, justificando assim o sucesso da aplicação do Método em filmes. Em suas palavras:

As redefinições de ‘ação’ e ‘lógica’ propostas por Strasberg, bem como as técnicas de memória afetiva e momentos privados, abordam de forma eloquente as diferentes condições de trabalho entre o palco e a tela, quando as cenas são filmadas fora de ordem; quando o ator não tem acesso ao roteiro completo; quando o parceiro do ator não está presente no set para provocar as reações apropriadas; ou quando o ator precisa responder no vazio, para o som e os efeitos especiais que serão aplicados posteriormente. As inovações de Strasberg proporcionam ferramentas aos atores para lidarem com essas situações de trabalho no cinema. (CARNICKE, 1999, p. 83-84)

Na visão da autora, essas apropriações das ideias de Strasberg para o cinema, embora tenham sido positivas sob um aspecto, por outro lado enalteceu “o senso de direção que adapta o ator à realidade do poder do diretor sobre o resultado do produto final na tela” (Ibid, p. 84), condição esta que ela critica ferozmente, pois seria uma má apropriação do Sistema Stanislávski. Em suas pa-

lavras, enquanto Stanislávski acreditava que o ator era um artista independente, que colaborava livremente com o diretor na análise do texto, na criação da personagem e na dinâmica do desempenho, as apropriações das ideias de Strasberg para o cinema reforçaram a condição de autoridade e controle do diretor sobre o desempenho do ator. Para a autora, essa dinâmica de relação constitui-se um paradoxo pois, ao mesmo tempo em que os “atores devem usar a si mesmos, plenamente e livremente, criando uma vida interior verdadeira para a câmera observar” (Ibid., p. 85), eles devem estar subjugados às escolhas do diretor que tem a palavra final na montagem. Sendo assim:

Conclui-se que o paradoxo de Lee Strasberg para o ator é duplo. Ao promover o respeito pelo ator, ele coloca o diretor como o responsável pelo seu desempenho. Embora ele enfatize que o comportamento natural do ator é essencial para a atuação, ele treina o ator em técnicas práticas. E em ambos os casos, ele leva as formulações de Stanislávski do palco para a tela. Por um lado, ele ensina os atores a lidar com a autoridade investida no diretor pelo poder da montagem. Por outro lado, ele cria ferramentas nas quais o ator pode lidar melhor com a fragmentação que essencialmente desconstroem a experiência de representação no trabalho cotidiano cinematográfico. Em suma, os dois predominantes ‘lugares-comuns’ sobre o Método – onde Strasberg altera Stanislávski e proporciona sucesso de seus alunos no cinema – estão absolutamente interligados. (Ibid., p. 86)

Ou seja, mesmo não sendo o objetivo inicial do Método, deve-se levar em consideração que, indiretamente, alguns de seus preceitos encontraram um terreno bastante fértil no cinema. Retomando a questão específica sobre o exercício da memória afetiva, vale destacar que Strasberg ecoava também a premissa de Richard Bolelávski, segundo a qual deve-se substituir “o fato real pela criação. A criação deve ser real, mas esta é a única realidade que deve haver ali.” (BOLESLAVSKI, 2015, p. 44). Nesse

sentido, mais do que acessar alguma emoção, o trabalho do ator consiste basicamente em saber como expressar essa emoção, pois “a natureza da arte não é a espontaneidade; arte é composição.” (HIRSCH, 2001, p. 145). Dessa maneira, subentende-se que, apenas atingir uma determinada emoção não é criação. Ser espontâneo ou ter proximidade com as características da personagem, também não é criação.

Sob esse viés, saber expressar, e ter domínio sobre sua expressão, é um dos grandes desafios do ator. E somente a partir da consciência absoluta sobre o seu poder criativo, é possível ao ator estabelecer um diálogo produtivo com o diretor. Deve-se levar em conta que, no cinema, “seja qual for o trabalho entre o ator e o diretor durante a filmagem, a performance no corte final é montada a partir da seleção das expressões físicas e vocais que melhor incorporam os temas subjacentes e o estilo estético do filme.” (CARNICKE, 2004, p. 45). Ou seja, a escolha final da interpretação do ator, ao contrário do teatro, é sempre submetida às decisões do diretor e “os atores entendem que os diretores de cinema afetam seus desempenhos, contribuindo para as decisões sobre o que será visto no filme concluído”. (Ibid., p. 43). E na melhor das hipóteses, nas palavras do ator Richard Widmark: “o resultado do que você vê na tela é uma combinação do ator com o diretor, na maioria dos casos. Não há como distinguir o que o diretor faz e o que o ator faz. Você não pode dizer pelo resultado final na tela como isso ocorreu.” (ROSS, 1962, p. 308).

Lembrando que, durante a atuação, o primeiro e único público do ator no cinema é o diretor, a dinâmica que se estabelece entre os dois é crucial para o resultado de uma interpretação satisfatória. Se, no teatro, o ator ainda tem a chance de aprofundar a sua interpretação, juntamente com a reação do público ao longo de várias apresentações, no cinema, essa possibilidade de aprofundamento está estritamente interligada à sua relação com o diretor. Ou seja, ambos se tornam interdependentes, e deve-se levar em conta que, conforme explicita a atriz

Lee Remick, “ao fazer filmes, você precisa poder confiar no seu diretor, porque não há outra audiência [...] Nos filmes, há muitas pessoas tentando lhe dizer o que fazer e como fazê-lo [...] Você precisa do apoio de quem é realmente responsável pelo que você faz, ou seja, o diretor.” (Ibid., p. 254-255). Ao que Brando complementa: “Um ator pode se beneficiar muito com um diretor bom, mas em geral, os diretores que não se sentem preparados, procuram ocultar isso mostrando-se autoritários, emitindo ordens e ultimatos.” (BRANDO, 1994, p. 172). Richard Widmark ainda acrescenta: “a maioria dos diretores são medíocres, poucos são realmente bons. E existem pouquíssimos cineastas realmente muito bons.” (ROSS, 1962, p. 308).

Tais reclamações por parte dos atores são bastante comuns em relação aos diretores, e vice-versa, denotando o quanto a relação criativa entre ator e diretor no cinema ainda suscita diversas frustrações para ambos, tanto durante as filmagens, como no corte final do filme. Na tentativa de aproximar o ator das decisões do diretor, e amenizar o aspecto “ditatorial” dos diretores, V. Pudovkin defendeu a colaboração do ator do início ao fim no processo cinematográfico, inclusive estimulando a presença dele na sala de montagem<sup>10</sup>. Embora tal ideia possa parecer impraticável, por uma série de razões (dinâmica de produção, ou mesmo falta de formação

dos atores para tal), Sharon Carnicke destaca uma sugestão do ator Robert De Niro, que dialoga muito com as ideias de Pudovkin e poderia minimizar os ruídos que existem na relação entre ambos: “o diretor deveria deixar os atores saberem o que ele está tentando fazer enquanto estila.” Ou seja, “ele sugere que os atores poderiam ajudar a criar esses momentos.” (CARNICKE, 2004, p. 45). Tal observação de De Niro esclarece também que, apenas através da consciência da visão do diretor, o ator poderia ajustar e afinar os detalhes de sua performance.

Por esse raciocínio, independentemente do método aplicado na atuação dos atores, a relação estabelecida entre ator e diretor no cinema revela-se o principal aspecto a ser considerado. Para Eisenstein, em determinado ponto do processo criativo do filme, “as técnicas do ator e do diretor são [...] indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor [...] é também, numa certa medida, um ator” (EISENSTEIN, 1990, p. 29). Ou seja, no processo cinematográfico, ator e diretor são absolutamente interdependentes. Nesse sentido, podemos concluir que um conhecimento mútuo e mais aprofundado da direção em relação à atuação, e vice-versa, poderia auxiliar ainda mais o processo criativo de ambos. ☆

#### Referências

- BARON, C.A. **Before Brando**: film acting in the Hollywood Studio era. 1996. 279 f. Doutorado. University of Southern California, California, 1996.
- BOLESZAVSKI, Richard. **A arte do ator**: as primeiras seis lições. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BRANDO, Marlon. **Brando**: canções que minha mãe me ensinou. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CARNICKE, Sharon Marie. Lee Strasberg's paradox of the actor. In: LOVELL, A.; KRAMER, P. (Ed.). **Screen Acting**. Londres: Routledge, 1999.
- CARNICKE, Sharon Marie. Screen Performance and Director's Visions. In: BARON, C. **More than a method: trends and traditions in contemporary film performance**/ edited by Cynthia Baron, Diane Carson, e Frank Tomasulo. Detroit: Wayne State University Press, 2004, p. 42-67.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DIDEROT, Denis. **Diderot: textos escolhidos**. Trad. Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- EISENSTEIN, **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GARFIELD, David. **A player's place**. New York: Macmillan Publishing, 1980.
- HIRSCH, Foster. **A method to their madness: the history of the Actors Studio**. New York: De Capo Presse; 2001.
- HODGE, Alison. **Actor Training**. Londres: Taylor & Francis Ltd, 2010.
- NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2012.
- PUDOVKIN, V. I. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

- PUDOVKIN, V. I. Stanislavsky's System in the Cinema. **The Anglo-Soviet Journal**, Russia, p. 33-44, set./out. 1952. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>>. Acesso em: 03 nov. 2017.
- ROSS, Lilian; ROSS, Helen. **The player: a Profile of an Art**. New York: Simon and Shuster, 1962.
- SILVA, Andréia Elisete Barros. **Vakhtangov em busca da teatralidade**. 2008. 117f. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes III, Campinas, 2008.
- STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- STRASBERG, Lee. **The Lee Strasberg Notes** / [compiled and edited by] Lola Cohen. Nova York: Routledge, 2010.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- ZOLOTOW, Maurice. Here's Where Actors are Born. **The Saturday Evening Post**. EUA, v. 217, n. 41, p. 26, abr. 1. Disponível em: <http://www.theactorswork.com/2016/07/the-best-acting-teacher-you-never-heard.html>. Acesso em: 12 jul. 2017.

### Notas

- 1 "O 'Metódo' em si é um meio para formar atores, bem como uma técnica utilizada pelos atores para trabalharem de maneira compartimentada." *In*: HODGE, 2010, p. 144.
- 2 Ao término da primeira turnê do Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos, o ator e diretor Richard Boleslávski foi incumbido de continuar nos EUA para ampliar o intercâmbio estabelecido. Em 1923, juntamente com a atriz Maria Ouspenska, Boleslávski montou o projeto American Lab Theatre, originalmente também conhecido como Theatre Arts Institute. Entre seus inúmeros integrantes, estavam Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler.
- 3 Fundado em 1931 por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. Entre seus integrantes, nomes como: Elia Kazan, Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Sanford Meisner, Franchot Tone, John Garfield e Stella Adler. O Group Theatre encerrou suas atividades por volta de 1941.
- 4 Um estudo detalhado das anotações de Stanislávski nesses respectivos livros pode ser encontrado no livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki, *op. cit.*, p. 109.
- 5 Strasberg é ainda mais específico em relação ao tempo: "Geralmente começamos com memórias de cinco ou seis anos, então, quanto mais velha for a experiência, melhor. Trabalhamos com um limite de sete anos. Se uma memória durou sete anos ou mais e é recapturada, ela é permanentemente reativável." (STRASBERG, 2010, p. 29.)
- 6 Toda a série de exercícios propostos por Strasberg pode ser encontrada no livro *The Lee Strasberg Notes*, *op. cit.*
- 7 "O que me confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera." *In*: *Ibid.*, p. 357.
- 8 Vakhtangov, um dos mais importantes nomes da vanguarda russa, foi um ator, diretor e pedagogo, discípulo de Stanislávski e simpatizante das ideias de Meierhold. Juntamente com Stanislávski e Sulerjitski (outro discípulo notório de Stanislavski), Vakhtangov elaborou o projeto do Primeiro Estúdio e participou das atividades desde a sua fundação. "Segundo o próprio Stanislávski, as duas pessoas que mais conheciam seu "sistema" eram Sulerjitski e Vakhtangov". *In*: SILVA, 2008, p. 26.
- 9 Charles Jehlenger foi diretor e professor na *American Academy of Dramatic Arts* no período de 1923 até 1952. Entre seus alunos, destacam-se: Gena Rowlands, Spencer Tracy, John Cassavetes, Katherine Hepburn, Robert Redford, entre outros.
- 10 Em suas palavras: "O ator deve estar tão igualmente próximo da montagem quanto o diretor. Deve poder referir-se à mesma em cada fase de seu trabalho. Deve amá-la como o ator teatral ama a forma total do espetáculo, desejar seu êxito, ou seja, desejar a conexão de cada momento do seu trabalho com o todo." *In*: PUDOVKIN, *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956, p. 86, (grifo do autor).

# ★ SE FOR CULPADO, AI DE MIM OU O LIVRO DE JÓ, UMA TRAGÉDIA?

João Pedro Castro da Luz

Bacharel em teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) e em Arte, Teatro, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

**Palavras-chave:**

*Livro de Jó.*  
*Bíblia.*  
*Tragédia.*  
*Prometeu acorrentado.*

**Resumo:** O presente artigo busca responder se o *Livro de Jó*, concebido por volta do século V a.C., pode ser considerado uma tragédia, assim como as tragédias gregas, escritas por volta do mesmo período, através de uma análise comparativa deste livro com *Prometeu acorrentado* e da utilização de alguns conceitos dados pela *Poética*, de Aristóteles, para a concepção de uma tragédia, como a necessidade de prólogo, epílogo, êxodo e coro. Não esquecendo as diferenças entre as culturas grega e hebraica, de onde *Prometeu acorrentado* e o *Livro de Jó* surgiram.

**Keywords:**

*Book of Job.*  
*Bible.*  
*Tragedy.*  
*Prometheus Bound.*

**Abstract:** The present article seeks to answer whether the *Book of Job*, conceived around the fifth century BC, can be considered a tragedy, as well as the Greek tragedies, which were written about the same period, through a comparative analysis of this book with *Prometheus Bound* and the use of some concepts given by Aristotle's *Poetics* for the conception of a tragedy, such as the need for prologue, epilogue, exodus and chorus. not forgetting the differences between Greek and Hebrew cultures, from which Prometheus bound and the book of Job emerged.

Vede as injúrias que hoje me aniquilam  
E me farão sofrer de agora em diante Durante  
longos, incontáveis dias!  
Eis os laços da infâmia imaginados  
Para prender-me o novo rei Dos bem-aventurados!  
Ai de mim!  
Os sofrimentos que me esmagam hoje  
E os muitos ainda por vir constrangem-me  
A soluçar.  
Prometeu Acorrentado

Se tão somente pudessem  
Pesar a minha aflição  
E pôr na balança a minha desgraça! Veriam que o  
seu peso é maior  
Que o da areia dos mares.  
Por isso as minhas palavras  
São tão impetuosas.  
As flechas do Todo-poderoso  
Estão cravadas em mim,  
E o meu espírito suga delas o veneno  
Que esperança posso ter,  
Se já não tenho forças?  
Como posso ter paciência,  
Se não tenho futuro?  
Acaso tenho a força da pedra?  
Acaso a minha carne é de bronze?  
Haverá poder que me ajude  
Agora que os meus recursos se foram?  
Livro de Jó

## Apresentação

**É** conhecido que a origem do espetáculo teatral está fundamentada na Grécia antiga, mas, não sendo a Grécia a única civilização no século V a.C., fica difícil acreditar que ela tenha sido a única a fazer algo que tenha se aproximado da forma ritualística da qual se desenvolveu o teatro, principalmente considerando-se os feitos culturais das civilizações contemporâneas à Grécia: a Mesopotâmia e o Egito. Partindo dessa perspectiva, há um livro concebido também por volta do início do Século V a.C., que assemelha-se bastante às tragédias Gregas, contido na Bíblia, conhecido por *Jó* ou *Livro de Jó*.

O *Livro de Jó*, dentre os livros bíblicos, tem seu desenvolvimento não por narração, como é comum em grande parte desses livros, mas por diálogos. Além de conter muitos dos elementos, descritos por Aristóteles em *Poética*, necessários para uma tragédia, como prólogo, epílogo e episódios. Portanto partindo desses pontos, este artigo busca saber se o *Livro de Jó*, poderia ser considerado uma tragédia, utilizando como obra para análise comparativa a tragédia *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo.

### Parte 1 – O Livro de Jó

#### Dados históricos

No século V a.C., o povo hebreu, que foi exilado de sua terra por conta ascensão do império Babilônico, estava de volta ao seu país. Por conta desse exílio e do contato com culturas distintas, o desenvolvimento literário aumentou consideravelmente entre os hebreus, assim como se pode ver na introdução aos livros sapienciais da Bíblia de Jerusalém (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2015, 800) e na dissertação de mestrado de Ornella a respeito da datação aproximada do livro: “Descobertas arqueológicas dos últimos séculos contribuíram para

que se concluísse que Israel sofreu de fato grande influência cultural dos povos vizinhos do Antigo Oriente Próximo” (ORNELLA, 2013, 17).

Não há como precisar a data da constituição do livro de Jó, porém, no livro, encontram-se referências que remetem a diversos períodos históricos evidenciados, principalmente, pelas contradições na escrita. As possibilidades são tantas que existem hipóteses que o datam desde a época pré-mosaica (século XIV a.C.) — após os patriarcas bíblicos (Abraão, Isaque e Jacó) — até o século II a.C.

Apesar de ser praticamente impossível afirmar a data de confecção da obra, a bíblia de estudos de Jerusalém indica que o momento mais apropriado para seu feitiço é no século V a.C. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2015, p. 801), e na dissertação de Ornella existem argumentos para as diversas datas:

A vida do povo do antigo Israel inseria-se na atmosfera internacional da época. Não surpreende, portanto, que a sabedoria, o folclore internacional, o pessimismo egípcio e o ceticismo mesopotâmico possam ter influenciado a composição do escrito, e que estes elementos possam ser utilizados para uma fixação da data de redação da obra. Critérios aproximados foram utilizados, baseando-se em dois ou mais argumentos, para situar a redação da parte poética e da moldura narrativa da obra na época pré-exílica ou pós-exílica. (ORNELLA, 2013, p. 17).

Dos argumentos usados, tanto na dissertação, quanto na *Bíblia de estudos*, as explicações de que o *Livro de Jó* possui aspectos que o aproximam dos livros Jeremias e Ezequiel (dois profetas bíblicos pós-exílicos), principalmente no que se trata de expressão e pensamento e a utilização do Pentateuco (cinco primeiros livros da Bíblia) como referência para diversos pontos no discurso do livro bíblico (incluindo: instrumentos musicais e a criação do homem, contidas nos capítulos iniciais de Gênesis), são relevantes para chegar a uma explicação de que o livro se situaria após o exílio hebreu na Babilônia (iniciado no ano 598 a.C. e terminado

depois de 50 a 70 anos aproximadamente), ou seja, por volta do século V a. C.

Outro ponto que serve como prova para a teoria para a datação do *Livro de Jó* no século V a.C. é a especificidade do termo Satã, como diz Ornella (2013, 25) em sua tese: O termo “שָׂטָן (Satan)’ usado com o artigo definido ‘ה’ (H equivalente à “o”), no *Livro de Jó* (JÓ 1,6-9.12; 2,1-7), possui uso distinto do que ocorre em 1 Crônicas 21,1, onde é usado sem artigo. No primeiro caso, trata-se de uma função em que Satã é um adversário em geral, ou um acusador, membro da corte celeste. No segundo caso, Satã designa um personagem bem definido, princípio do mal. Portanto, Jó seria anterior ao livro das Crônicas e, como este último é datado do século IV-III a.C., o livro de Jó teria sua redação em tempo anterior, provavelmente, no século V a.C.

Sendo assim, a possibilidade de as culturas Helênica e Hebraica, de alguma forma, terem se cruzado é grande, por viverem em um mesmo período histórico e pela proximidade geográfica entre as nações, possibilitando o encontro das culturas e uma consequente influência dos aspectos da forma trágica no modo de escrita do *Livro de Jó*.

### Conteúdo do *Livro de Jó*

Apesar de não ter data definida para sua constituição, é claro que o personagem Jó vive na época dos patriarcas. Algumas das razões que comprovam são: Jó realiza os próprios sacrifícios, sem esperar por um sacerdote e não existem citações sobre o povo Hebreu, nem referências aos patriarcas, como é comum nos demais livros.

O prólogo, escrito em prosa, mantém um cunho de narrativa popular, estabelecendo o local do acontecimento e o antecedente da história, e apresenta também os personagens: Jó, o personagem central da história, Elifaz, Baldad e Sofár, seus amigos, Deus e Satanás, os personagens que decidem os rumos da vida de Jó. Sendo que Satanás só aparece nesse prólogo.

“Na terra de Uz vivia um homem chamado Jó. Era um homem íntegro e justo; temia a Deus e

Evitava fazer o mal” (JÓ 1:1), vive em Uz, que se encontra ao sul de Edom, a terra dos edomitas, ao leste da Palestina. Essa é uma informação importante, pois Edom, assim como Oriente, é considerado por Israel como Pátria da Sabedoria. Logo após este primeiro versículo é informado quantitativamente o tamanho de suas riquezas: “Sete filhos e três filhas, sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois e muita gente a seu serviço. Era o homem mais rico do Oriente.” (nesse período a riqueza era demonstrada pelas posses). Em hebraico Jó (Yov, Yob) significa “o que geme, o perseguido, o molestado, o atribulado”. Para outros, o nome significa “Voltado sempre para Deus”. Ou seja, Jó não era um homem comum.

Após a apresentação do caráter e das riquezas de Jó, o prólogo conta a série de catástrofes que acontecem com este, que o fazem adoecer gravemente, perder seus filhos, riquezas e ser abandonado pela esposa, mas ainda assim ele continuamente a Deus. Então ele recebe a visita de seus amigos para consolá-lo.

Os amigos de Jó são: Elifaz da região de Temã, Bildade de Suá e Zofar de Naamate. As três cidades respectivas dos amigos, por serem situadas próximas à de Jó, também são consideradas pátrias da sabedoria, por isso os amigos estão em pé de igualdade para discutir com ele. A ordem das falas segue a lógica da idade, ou seja, o mais velho fala primeiro, sendo Jó o mais velho, seguido por Elifaz, Bildade, Zofar e por fim Eliú.

A partir do terceiro capítulo, se inicia a parte escrita em versos seguindo-se essa ordem de falas, cada uma com capítulos inteiros: Jó (Jó, 3); Elifaz (Jó, 4 e 5), Jó responde à Elifaz (Jó, 6 e 7), fala de Bildade (Jó, 8), Jó responde Bildade (Jó, 9 e 10), fala de Zofar (Jó, 11) e Jó responde Zofar (Jó, 12-14), finalizando o primeiro dos três ciclos de diálogos.

Ao todo são três ciclos de diálogos entre Jó e seus amigos (o segundo entre os capítulos 15-21 e terceiro entre os capítulos 22-27), seguindo essa ordem nas falas no segundo ciclo e tendo altera-

ções nessa ordem no terceiro ciclo, logo após o terceiro ciclo de discursos há um Elogio à sabedoria (Jó 28), uma espécie de canto, onde não se é identificável quem o entoia, e então entra a defesa final de Jó (Jó 29-31).

Os diálogos de Jó com seus três amigos se dão como uma espécie de tribunal, Elifaz, Bildade e Zofar argumentam contra Jó, quase o forçando, para que ele se arrependa de seus pecados contra Deus, já que eles acreditam que para uma pessoa sofrer tanto ela deve ter um grave pecado, e Jó se defende das acusações sempre afirmando que nunca fez nada de errado. Os argumentos usados por eles são diversos, mas Jó mantém sua paciência diante das acusações e zombarias de seus amigos.

Com o fim da defesa de Jó começam os discursos de Eliú (Jó 32-37), precedido por uma pequena narração para introduzi-lo. Nessa introdução, diz-se que ele é o mais jovem dos que se encontram ali, além de ser o único personagem de quem são citados os antepassados e a qual família pertence. É importante ressaltar aqui que a intervenção de Eliú, além de não ter sido preparada nos diálogos anteriores e de o personagem nem ser citado no prólogo ou no epílogo. ele possui a argumentação, o vocabulário e o estilo diferentes dos demais e isso dá a impressão de que o discurso foi introduzido posteriormente.

Terminadas as falas de Eliú, sem resposta de Jó, vem o diálogo final, entre Deus e Jó (Jó 38-42.6). O livro finaliza com um epílogo, uma pequena narração contando que fim levou cada um dos personagens.

A tradução grega, a Septuaginta, contém duas adições ao final do livro de Jó. Uma delas diz que Jó habitava “o país de Ausítide, nos confins da Idumeia e da Arábia” e o identifica como Jobabe, que de acordo com a genealogia contida no livro de Gênesis foi um dos chefes de Edom, antes de haver rei entre os israelitas, sendo filho de Zerá, de Bozra, e sucedendo Belá, filho de Beor. Apesar de não haver mais informações sobre isso, fica também a dúvida se Jó existiu ou se sua história é ficcional.

## Parte 2 – *Prometeu acorrentado*

### A Tragédia Grega

A Tragédia Grega era apresentada no festival competitivo em homenagem ao deus Dionísio e ocorria na época da colheita de vinho, em Atenas, uma vez ao ano durante três dias inteiros. Nessa ocasião reunia-se toda a cidade no “teatro” para assistir à encenação das tragédias, com os atores mascarados e o coro dançante, geralmente constituído por 12 coreutas, no máximo quatro atores no palco, sendo que os personagens eram alternados entre eles.

O festival consistia em uma competição dramática entre três dramaturgos, especialmente escolhidos, que deviam escrever três tragédias e um drama satírico para a competição, um autor por dia, seguindo no texto determinados critérios pré estabelecidos.

Muitas tragédias foram encenadas e escritas na época, sendo que o auge das tragédias ocorreu por volta do Século V a.C. Três competidores eram muito requisitados para participar das peças e geralmente, também, eram os vencedores do festival. foram eles: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

A respeito da tragédia, escreveu Aristóteles:

Falemos da tragédia e, em função do que deixamos dito, formulemos a definição de sua essência própria. A tragédia é imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta de um estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia a ação é apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES 1449b 20-27).

### O Mito de Prometeu

*Prometeu acorrentado* é uma das mais antigas tragédias escritas e conservadas possuindo autoria incerta, geralmente atribuída a Ésquilo, fazendo parte de uma trilogia, da qual existem apenas

fragmentos, contendo: *Prometeu portador do fogo e Prometeu libertado*.

Como todas as tragédias, o mito de Prometeu estava no imaginário grego. Prometeu era um Titã descendente de Gaia e Urano e filho de Jápeto. Prometeu, que significa aquele que vê antes, possuía a capacidade da clarividência, ou seja, ele podia ver o que aconteceria no futuro. De acordo com a mitologia, Prometeu foi um dos responsáveis pela criação do homem, junto com seu irmão Epimeteu, criando-o a partir da mistura do barro com um pouco de água seguindo a imagem dos deuses, o homem diferente de outros animais tinha uma postura ereta e ao invés de ficar observando o chão sempre, ele poderia observar os céus e estrelas. Prometeu roubou o fogo divino, de onde também eram produzidos os raios de Zeus, que já era o senhor do Olimpo, e o deu aos seres humanos, concedendo-lhes também inteligência e sabedoria.

Zeus irado, já que o homem tinha muito poder sobre os seres da terra, decide punir Prometeu. Por ser imortal o castigo para Prometeu foi ficar aprisionado em um rochedo nos confins do mundo pelas correntes inquebráveis de Hefesto. Porém, Prometeu sabia que não ficaria preso pela eternidade, já que um descendente de Zeus o libertaria no futuro. Nesse cárcere ocorre toda a ação da tragédia.

### **Estrutura da tragédia**

As tragédias têm uma forma muito específica de escrita, como explica Aristóteles em *Poética*:

Tratamos anteriormente dos elementos das tragédias das quais se devem usar como suas formas essenciais. Quanto às partes distintas em que se dividem, são elas: prólogo, episódio, êxodo, canto coral; compreendendo este último o párodo e o estásimo; estas são comuns a todas as tragédias; (ARISTÓTELES 1452b 15-20)

A tragédia de Prometeu transcorre na Cítia, atualmente corresponde à maior parte da Rússia

oriental. Prometeu, “aquele que vê antes” é considerado teimoso pelos outros personagens da tragédia, isso por que, mesmo tendo que sofrer durante 30 mil anos, ele não quer voltar atrás na sua decisão de ter roubado o fogo divino de Zeus para dá-lo ao homem.

A tragédia inicia-se com a chegada de Prometeu a seu cárcere, a montanha em que será preso pelas correntes poderosas de Hefesto, o deus ferreiro, acompanhado por Poder (Κράτος – Cratos) e Força (Βία – Bia), deuses auxiliares de Zeus. Esses Personagens apresentam os antecedentes da tragédia e os motivos para a prisão de Prometeu. Ao saírem, o Titã se pronuncia e revela sua capacidade de prever o futuro, esse é o prólogo (versos 1- 163). E então, surge o coro da Tragédia, o párodo (versos 164-262); composto pelas Oceanides, filhas do deus Oceano. O primeiro episódio é a conversa de Prometeu com o deus Oceano, que aparece para aconselhar Prometeu a se redimir diante de Zeus, mas Prometeu recusa seus conselhos (versos 263- 519), então o coro entoou o primeiro estásimo (versos 520-559).

No segundo episódio, Prometeu conversa com as Oceanides e depois estas cantam novamente (versos 520-678), Prometeu recebe a visita da atormentada Io, o único ser humano na peça. Prometeu revela a ela que ela será liberta de seus tormentos e também diz que, da linhagem dela, surgirá um filho de Zeus que o libertará. ste virá ser Héracles, filho de Zeus com a humana Alcmena (versos 719- 1166).

Por fim, após o terceiro estásimo (versos 1167- 1199), surge o mensageiro dos deuses, Hermes, que vem para perguntar quem será o responsável por destronar Zeus e para Prometeu ser submisso a Zeus, caso contrário seu castigo será ainda maior, pois ele receberá a águia de Zeus para comer-lhe o fígado pela eternidade. A tragédia finda com Prometeu e as Oceanides desaparecendo por causa da tempestade, o Êxodo (versos 1200- 1446).

Ao contrário de *Édipo rei*, de Sófocles, modelo de tragédia, segundo Aristóteles, onde o teor trágico

co vai sendo revelado ao longo da história até seu ápice, a tragédia *Prometeu acorrentado* mostra desde o início qual a tragédia e os feitos de Prometeu. A tragédia segue porque todos os personagens que passam pela história tentam fazer Prometeu voltar atrás em seus feitos, mas ele não volta mesmo com todo o sofrimento que possa ter, já que, como ele afirma, isso acabará um dia.

### Parte 3 – Comparações entre Jó e Prometeu

#### Comparação da estrutura trágica

Antes de uma comparação mais aprofundada é importante ressaltar que apesar de o *Livro de Jó* aparentemente não ter sido escrito para ser encenado, sua constituição ainda se dá em forma dramática, através dos diálogos. Mas, Aristóteles afirma: “A tragédia existe em si independente da representação e dos atores” (ARISTÓTELES 1450b, p. 19). Então, para uma tragédia ser considerada, não se precisa, necessariamente, da encenação.

No que Aristóteles escreve na *Poética*, podemos ver uma estrutura clara que deveria haver nas tragédias. Iniciando com o prólogo: “O prólogo é uma parte da tragédia que a si mesma se basta e que precede o párodo (entrada do coro)” (ARISTÓTELES 1452b 20). O prólogo no *Livro de Jó* está contido na primeira narração, contido nos dois primeiros capítulos. Quem os lê, sabe quais são os antecedentes da história e o porquê de Jó estar sofrendo. Este prólogo é finalizado com o primeiro lamento de Jó, que já é em versos. Em *Prometeu acorrentado*, esse prólogo é feito pelos personagens Hefesto e Poder, que claramente apresentam os antecedentes de Prometeu e explicam o porquê dos acontecimentos seguintes, finalizando com a primeira fala de Prometeu.

Segue-se então: “O episódio é uma parte completa da tragédia colocada entre cantos corais completos” (ARISTÓTELES 1452b 20-21). O coro era considerado fundamental na tragédia áti-

ca, pois representava a expressão e pensamentos dos cidadãos e habitantes da cidade. Ele devia ser considerado como parte integrante da tragédia, como um personagem que age (ARISTÓTELES 1456a 25-30). O coro assumia muitas partes narrativas para que o público possuísse mais clareza dos acontecimentos durante as encenações. Em Jó não há Coro, porém, sua função está distribuída entre o prólogo narrativo e os discursos dos amigos de Jó, que representam a opinião pública. O episódio, por outro lado, é possível de ser encontrado no *Livro de Jó*, mesmo sem a presença escrita de coro, observa-se isso na forma clara como são separadas as partes: (os três ciclos de diálogos, a defesa final de Jó, os discursos de Eliú e o diálogo final de Jó com Deus). Em Prometeu, o coro formado pelas Oceanides facilita a percepção da mudança dos episódios, mas, assim como em Jó, a alteração no foco dos discursos, seja pela chegada de outros personagens ou pela alteração de suas motivações, faz com que a mudança dos episódios seja evidenciada.

Por fim, encontra-se o Êxodo que, como o nome diz, é a parte final. “O êxodo (ou saída) é uma parte completa da tragédia, após a qual já não há canto coral” (ARISTÓTELES 1452b 22-23). Em Jó a saída é uma narração final com a explicação dos acontecimentos. Em Prometeu acontece uma tempestade que leva todos os personagens para longe. A diferença na finalização dos textos denota a função inicial deles. Como se vê em *Prometeu acorrentado* a escrita já prevê a necessidade de finalização da peça, já que a encenação acontece no momento presente, o modelo dramático de escrita deve prever também uma solução que se desenrole no presente, enquanto o *Livro de Jó* finaliza de forma épica, ou seja, narração, então não há a necessidade de os acontecimentos finalizarem no momento presente, podendo avançar tanto para o passado quanto para o futuro.

#### Comparação da forma e conteúdo

Em outra passagem da *Poética*, Aristóteles explica sucintamente o que é a tragédia:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta em um estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES 1449b 21-27).

Observando esta explicação em relação aos dois textos podemos traçar alguns paralelos: Primeiro, que as duas histórias são ações importantes, pois, os personagens acima de tudo são arquetípicos e contemplam em si mais do que a individualidade humana. Depois, a linguagem utilizada tanto em Jó quanto em Prometeu é rebuscada e metafórica tornando o estilo agradável. Além de ambas seguirem um padrão poético por meio de versos e métricas.

Existem diversas similaridades no conteúdo das histórias: primeiro, o fato de que em ambas os personagens possuem uma relação em conflito com seus deuses soberanos: Jó questiona Deus em relação ao que acontece com ele, querendo entender o porquê de sua situação, já que ele não cometia pecados, enquanto Prometeu se volta contra Zeus, que na história aparece como um tirano, dizendo que não voltará atrás no seu feito. Estes atos em ambas as religiões eram considerados tabus, apesar de que na tragédia de Prometeu não chega a ser impróprio pelo fato de que o personagem também é uma divindade, ao contrário do que ocorre posteriormente com as tragédias de Eurípedes, que eram mal vistas neste ponto, exatamente pelas críticas escancaradas aos deuses que partiam de personagens mortais; segundo, os personagens que aparecem para dialogar com Jó e Prometeu, tentam fazê-los mudar de ideia e voltar atrás no erro que cometem; e por fim, o conteúdo delas, não foi criado por seus respectivos autores, mas adaptadas a partir de fábulas, mitos ou histórias passadas oralmente em suas determinadas culturas.

## Considerações finais

O *Livro de Jó* possui várias questões em aberto: a datação histórica de sua escrita, quem o escreveu, desde quando existe a história na qual o autor da obra se baseou e se essa história é ou não baseada em fatos reais, além de diversas outras questões que ainda podem ser levantadas a respeito do livro. Porém, com todas as possibilidades de perguntas que poderiam ser respondidas, este artigo se propôs a responder uma específica.

Estudando e analisando atentamente o livro de Jó e usando como comparação a tragédia grega *Prometeu acorrentado*, com a ajuda da poética de Aristóteles, a conclusão a que se chegou foi a de que o *Livro de Jó* não poderia ser considerado uma tragédia se seguirmos os parâmetros apresentados por Aristóteles para a constituição de uma tragédia. Ou seja, do ponto de vista formal (e considerando as diretrizes aristotélicas), o texto não atende plenamente aos requisitos. No entanto, o tema e a forma como se apresenta o personagem, sua “subjetividade” e a relação com seu destino, são bastante próximas aos pressupostos trágicos.

Albin Lesky discute em um capítulo inteiro de *A tragédia grega* a respeito da problemática do trágico, ou seja, o que é necessário para um texto dramático ser definido como tragédia. Lesky, apresenta, nesse capítulo, a conceituação de alguns teóricos que se debruçaram sobre o assunto e, apesar de conclusões, de certa forma, próximas, não houve consenso para uma definição deste. No segundo parágrafo do capítulo, Lesky (2015, 21) evidencia: “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição”. Assim, mesmo não tendo sido criados na Grécia, ou no mesmo período dos textos trágicos, ainda levam o nome de tragédia textos escritos posteriormente como *Hamlet* e *Otelo*, de Shakespeare, *Fedra*, de Racine e diversos outros.

Sendo assim, mesmo sem o destaque recebido pelas tragédias remanescentes e muitas vezes

esquecido por teóricos, principalmente no meio acadêmico não religioso, por tratar-se de literatura bíblica, o *Livro de Jó* sobreviveu ao tempo e seu conteúdo mantém-se vivo e atual e é inegável que nele existem diversas semelhanças que apontam para os textos trágicos da Grécia, além de ser uma obra

trágica com um deslumbrante conteúdo poético. Portanto, apesar de não ser apresentado como uma tragédia, o *Livro de Jó* ainda é um texto trágico que merece reconhecimento tanto pelo momento no qual foi escrito quanto pelo seu conteúdo. ☆

#### Referências

- ARISTÓTELES. **Poética e tópicos** I, II, III e IV. São Paulo: Hunter Books, 2013, 192 p.
- BIBLE HUB. 2004-2017. <http://biblehub.com/>. Acesso em 29 de 11 de 2017.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002, 2216 p.
- CASSAIS, José. **Bíblia online SNT**. s.d. <https://bibliaonlinesnt.blogspot.com.br/2017/01/septuaginta-jo-capitulo-42.html>. Acesso em 27 de 11 de 2017.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES e EURÍPEDES. **Prometeu acorrentado; Ajax; Alceste**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ORNELLA, Ednéa Martins. **Jó 14:13-17: significado teológico em seu contexto histórico-social**. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2013.
- PLATÃO. **Protágoras**. Belém do Pará: Editora da Universidade Federal do Pará, 2002.

# ★ A IMPORTÂNCIA DA ARTE EM UMA EDUCAÇÃO EMANCIPADORA

Sérgio Audi

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Cinema pela Universidade de São Paulo (1998). É diretor e ator, fundador do Coletivo de Teatro Núcleo 2. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção e Interpretação Teatral. Professor de Improvisação, Jogos e Pedagogia Teatral na Escola Superior de Artes Célia Helena. Atualmente é doutorando em Educação pela Faculdade de Educação da USP.

**Palavras-chave:**

*Arte na educação.  
Educação  
emancipadora.  
Desenvolvimento  
da sensibilidade.  
Criatividade*

**Resumo:** Texto que pretende aprofundar a argumentação em favor da arte como instrumento de emancipação e como objeto fundamental da educação. Trabalhamos como questão a importância do desenvolvimento da sensibilidade como fator determinante para o aprimoramento da subjetividade e o alcance de sua ação na vida social. A partir das perspectivas educacionais de Ana Mae Barbosa, Jacques Rancière e Paulo Freire, e da concepção ontológica do pensamento de Karl Marx, tecemos um debate sobre a importância da arte, processo de apreensão do conhecimento e da emancipação do indivíduo, aprofundando argumentos sobre a capacidade emancipadora da atividade artística no processo pedagógico.

**Keywords:**

*Art on education.  
Emancipatory  
education.  
Sensibility  
development.  
Creativity*

**Abstract:** Positive argumentation about the importance of the art like emancipation skill and fundamental object at the educational process. Speaks about development of sensibility and its important rule for subjectivity's enhancement, and its range of action on the social life. Starting at the educational prospects by Ana Mae Barbosa, Jacques Rancière and Paulo Freire, and the Karl Marx's ontological conception, develop a debate about the value of the art on the knowledge acquirement process and individual emancipation, deepening arguments about emancipatory power of artistic activity on pedagogic process.

## A arte na escola

A educadora Ana Mae Barbosa, em *A imagem no ensino da arte*, pontua um caminho básico para compreender a importância e a função da arte na escola:

Arte é qualidade e exercita nossa habilidade de julgar e de formular significados que excedem nossa capacidade de dizer em palavras. E o limite da nossa

consciência excede o limite das palavras.(...)Não é possível uma educação intelectual, formal ou informal, de elite ou popular, sem arte, porque é impossível o desenvolvimento integral da inteligência sem o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento presentacional que caracterizam a arte. (BARBOSA, 1994, p. 4).

Para além de um instrumento para auxiliar o processo educacional, a arte tem sua importância

fundamental como atividade-fim, como objeto fundamental do conhecimento. Porque desenvolve, amplia e estimula capacidades cognitivas características de sua própria especificidade como atividade humana, a arte contribui para acessar o patrimônio da cultura de todas as épocas, do engenho e da aventura humana no mundo, suas questões e sua trajetória, através do depoimento e da contribuição de inúmeros indivíduos.

A educadora brasileira propõe, em linhas gerais, que a vivência com a arte na escola se completa na integração de três aspectos cognitivos e de experiência:

- a criação – factível a todo ser humano, que deve se apropriar das formas de expressão e apropriação artística do mundo, bem como desenvolver as habilidades intelectuais, cognitivas e sensoriais que a atividade da criação artística oferece.
- a fruição – que se desenvolve através do contato com os objetos artísticos, da prática de assistir e conhecer as obras, da discussão sobre elas, do impacto e o alargamento de horizontes existenciais que as obras de arte podem proporcionar, do exercício da leitura que se aguça e se multiplica com a inclusão do prazer de desfrutar obras de arte na vida cotidiana;
- a relação das obras com a história da arte e com a história da humanidade – seu sentido em seu tempo, o momento histórico em que foram produzidas e o que representam, antes e hoje; a relação da dinâmica da produção artística com a dinâmica da história; o ponto onde estas histórias se interceptam com a vida de cada um.

É necessário fazer arte, mas também entender, compreender, decodificar as múltiplas significações de uma obra ou da própria arte.

Ao decodificar uma obra, exercitamos nossa fluência, flexibilidade, capacidade de elaboração. A resposta e a elaboração estética diante de um objeto artístico desencadeia a surpresa, a satisfação, a es-

timulação, num conceito que a autora delinea com preciosidade: *o saboreio*, o prazer de descobrir e se deliciar com o universo da estética no fluxo da vida.

Ao criticar uma obra, exercitamos nossa capacidade de descrição, análise, interpretação e julgamento. Avaliamos o quanto se pode entender o mundo entendendo uma obra de arte. (BARBOSA, 1994).

Para Viktor Lowenfeld, arte-educador austríaco:

(...) experiências artísticas em geral são por si mesmas integradoras, pelo fato de que combinam o pensamento com os sentimentos e a percepção de modo inseparável. (LOWENFELD, 1977 apud IAVELBERG, 2017, p.76).

### A arte e a formação dos sentidos

Com efeito, a arte foi o primeiro *mestre* dos povos. G.W.F. Hegel (2000, p. 70, grifo no original)

O objeto artístico carrega em si a marca das grandes questões da humanidade de cada momento histórico em que foi produzido em confronto com o momento da sua fruição por outra individualidade.

Os sentidos humanos são o meio como o indivíduo se relaciona e apreende o mundo. Não estão ligados somente aos cinco sentidos físicos, mas abrangem também a consciência, a imaginação, as emoções e o raciocínio. Ana Cotrim (2015) desenvolve este tema:

(...) o processo de humanização dos sentidos é o processo de criação dos sentidos internos, espirituais, dos quais aqueles não se desvinculam. Um ouvido capaz de apreciar a beleza da música não se cria como cultivo do sentido auditivo isoladamente do engendramento da consciência, da imaginação, dos sentimentos, porque apreciar a música significa diretamente mover os sentimentos e a imaginação. Apreciar a beleza de uma pintura é ao mesmo tempo compreender seu significado, imaginar a história

de que ela é um dos momentos, emocionar-se com a cena. Da mesma maneira, a observação científica aprimora não apenas os olhos, mas a visão em conexão imediata com a consciência. Os instrumentos criados como extensão do sentido visual, por exemplo os microscópios e os telescópios, trazem imagens que só fazem sentido ao indivíduo cuja razão científica tenha sido cultivada, de modo que, na sua utilização, confundem-se a ação de *ver* e *compreender*. (COTRIM, 2015, p. 98)

Ou, nas palavras de Karl Marx:

A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. (MARX, 2015, p. 110)

Assim como o próprio ser humano, estes sentidos são históricos, ou seja, se formam, se definem e se aperfeiçoam continuamente em contato com os objetos durante o desenrolar da vida. E os objetos, o mundo objetivo, é condicionado pelo tempo e pelo espaço em que vivemos, nossa época com suas perspectivas, vicissitudes e potencialidades, em contínuo movimento.

O mundo objetivo é continuamente modificado pelos seres humanos em sua tarefa contínua e cotidiana de produção e reprodução da vida, satisfação de necessidades que geram outras necessidades e outras perspectivas, e vão com isso construindo o *continuum* da história.

A sensibilidade, portanto, é um conjunto de habilidades humanas desenvolvidas através das relações dos indivíduos com o mundo que os cerca. As relações com os objetos formam os sujeitos destes objetos no ato em que estes sujeitos necessitam manipular e modificar estes objetos.

Cada sujeito tem sua trajetória, individual, particular, na relação com o universo humano e histórico que a cerca.

O objeto artístico tem um estatuto privilegiado para a formação e o desenvolvimento da sensibilidade, porque concentra em si relações individuais que refletem a multiplicidade dos racio-

cínios e vivências de seu tempo, ao mesmo tempo em que provocam a individualidade do receptor para novas reflexões, emoções e raciocínios no ato da fruição, confrontando sua época com o momento original da criação artística.

(...) a arte não perde a capacidade de expressar, como forma individual, o conteúdo substancial das várias épocas históricas, porque tal conteúdo não se separa da vida efetiva. A arte pode extrair da vida efetiva suas forças motrizes, seu significado humano genérico e configurá-los de modo antropomórfico e individual, em diferentes formas. (COTRIM, 2015, p.50)

Todavia, a arte não tem sua potência maior na elaboração de respostas, mas é ela mesma um retrato e um questionamento, uma pergunta, um enigma lançado ao coração e à mente do receptor através dos tempos, propondo, a cada fruição e encontro individual, uma nova vivência, uma experiência criadora e emancipadora.

Pois a especificidade da arte é ser exatamente o depoimento individual e particular dos múltiplos indivíduos, originando múltiplos olhares sobre cada época e suas questões. É também um retrato adensado do cotidiano e da vida interior de cada tempo histórico, proporcionando-nos um encontro com o próprio evoluir da vida em experiências outras, uma relação com a alteridade, com a produção de sentidos, enigmas e questões que moveram e desafiaram outros indivíduos.

A arte é formadora dos sentidos. No processo de sua apropriação como objeto, a arte propicia a sua humanização porque se dirige à humanidade dos sentidos. Isso significa que se dirige aos sentidos como órgãos naturais *humanos*, no conjunto de suas determinações, portanto aos sentidos práticos e à consciência como modos pelos quais se desenvolve a sensibilidade. Aprimora diretamente os sentidos, mas em sua ampla condição subjetiva, o que inclui aprimorar as relações humanas em que a sensibilidade participa. (COTRIM, 2015, p.107)

## A arte como conhecimento

A ciência, a partir do estudo dos fenômenos singulares, procura relações entre estes fenômenos para chegar a leis e princípios universais que expliquem a existência destes fenômenos e sua dinâmica.

A arte, por sua vez, não tem como objetivo central explicar o mundo, como a ciência. A arte é um modo de consciência do mundo, um reflexo da atividade espiritual humana num determinado momento histórico que fala ao pensamento, à emoção, à intuição e à sensibilidade, propondo enigmas, perguntas, sensações, sentimentos, que se completam no ato da recepção, ou fruição.

Ou seja, a arte é um reflexo da subjetividade do artista em sua experiência no mundo.

Mas esta subjetividade não está limitada à subjetividade imediata do artista, circunscrita aos limites de sua personalidade, seus limites psicológicos, filosóficos e ideológicos. A subjetividade expressa numa obra significativa é uma subjetividade alargada, que inclui os limites acima citados, mas reflete uma experiência que antevê os conteúdos emergentes em sua época, dando-lhes forma. Deste modo, as grandes obras refletem profundamente a experiência humana de seu tempo, carregando em seu bojo uma infinidade de outras obras e artistas, que constituem sua herança cultural e a experiência viva de sua época.

A característica central da construção artística é a relação única com que cada artista se relaciona com o mundo e realiza seu ato criativo. Trata-se de um território onde cada ser humano desenvolve sua acuidade, inserido em correntes estéticas e imerso na visão de mundo e prática material de seu tempo histórico, sua delimitação ideológica, sua língua e sua cultura. A partir desta delimitação, cada obra de arte é única.

O ato artístico é, portanto, o depoimento da experiência de um indivíduo singular, que, entretanto, supera a mera singularidade desta existência situada no tempo e no espaço, propondo questões

pertinentes a toda a humanidade, ao mesmo tempo em que reflete de maneira única aspectos de sua época e de seu contexto. Trata-se de uma poderosa forma de conhecimento, de apropriação do patrimônio humano, de humanização do ser, de formação dos sentidos.

### O que seria uma educação emancipadora?

A emancipação está diretamente ligada à liberdade de ação social, à multiplicidade de possibilidades e experiências, na relação com a diversidade de indivíduos do gênero humano.

Uma educação emancipadora, portanto, seria a que fornece condições e um leque instrumental para que o ser humano possa ampliar suas opções no horizonte da existência.

Aqui cabe inserir, a partir da ideia de emancipação, a noção desenvolvida por Karl Marx de liberdade, explicitada por Ana Cotrim:

A atividade humana é livre, mas ocorre sob as condições objetivas determinadas. Em princípio, essas condições são a natureza dada e, com o decorrer da história ativa, o mundo objetivo tal como criado pelo conjunto dos seres humanos, mais ou menos diverso a cada geração. Quanto maior é o domínio prático sobre a natureza, mais possibilidades se apresentam à atividade, maior é o domínio dos indivíduos sobre sua atividade e, por conseguinte, mais livre ela é. Quanto maior esse desenvolvimento, mais distintas se tornam as possibilidades de atividades no interior de um mesmo grupo humano, de sorte que se diversificam as atividades entre os indivíduos. Nesse sentido, a liberdade e a multiplicidade se aprofundam conjuntamente, como resultado de um mesmo processo. (COTRIM 2015, p. 87)

Na visão de Marx, a liberdade seria, portanto, o domínio de habilidades e ferramentas, físicas, intelectuais e psíquicas que permitissem ao ser humano um domínio de seu destino e de sua trajetória pela vida, possibilitando o alargamento de suas possibilidades de ação autônoma no mundo.

Ao desenvolver o mesmo tema da liberdade, o teatrólogo Jerzy Grotowski enuncia a potência emancipadora da arte:

Não é para fazer discursos que trabalho, mas para alargar a ilha de liberdade que tenho; minha obrigação não é fazer declarações políticas, mas fazer buracos no muro. As coisas que foram proibidas devem ser permitidas depois de mim; as portas que foram duplamente fechadas devem ser abertas; tenho que resolver o problema da liberdade e da tirania através de medidas práticas; quer dizer que minha atividade deve deixar rastros, exemplos de liberdade. (GROTOWSKI, 1992, p. 69–75, tradução nossa)

Para o diretor polonês, uma das funções privilegiadas da arte na vida social é concretizar ações através da criação, – criar “o *fato consumado* que empurre os limites impostos pela sociedade” (1992, grifos no original).

### **O diálogo: a escuta e a troca como princípio educativo**

O “Mestre Ignorante” (2002), obra do filósofo francês Jacques Rancière, aborda a experiência de Joseph Jacotot, educador do início do século XIX, partidário dos ideais da Revolução Francesa, com um interesse agudo na questão da igualdade. Jacotot questiona os paradigmas sobre ensino e educação desenvolvidos até então, muitos deles em voga até hoje.

Seu questionamento radical está na autoridade do educador como detentor do saber e na educação como acúmulo de informações:

[...] é preciso inverter a lógica do sistema explicador. A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa *incapacidade*, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que

constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. O procedimento próprio do explicador consiste nesse duplo gesto inaugural: por um lado, ele decreta o começo absoluto — somente agora tem início o ato de aprender; por outro lado, ele cobre todas as coisas a serem aprendidas desse véu de ignorância que ele próprio se encarrega de retirar. (RANCIÈRE, 2002, p. 20)

Seguindo esta linha de raciocínio, a educação se baseia especialmente na capacidade humana de apreender o mundo, mais do que na capacidade do mestre em explicá-lo. Não que essa capacidade não seja necessária, mas o núcleo da atividade pedagógica encontra-se na relação com o mundo, na inevitável imersão do estudante nos acontecimentos da vida, da qual o mestre é uma das variáveis.

Cada pessoa tem essa capacidade de apreender o mundo, materializada de forma particular e individual, num trajeto pessoal e intransferível pelas estradas do conhecimento. Cabe ao mestre acompanhar o estudante nesta aventura, pois cada caminhada tem suas características, percalços e dificuldades únicas e particulares, relacionadas com a vivência e os conteúdos individuais de cada ser humano. Ou seja, toda pessoa tem sua capacidade de aprendizado, mas esta capacidade é particular em cada um.

Para Jacotot, isto confere aos seres humanos o estatuto da igualdade. Porém como ocorre este processo de aprendizado?

Especialmente na *relação*.

Na relação com as coisas, com o mundo, com as pessoas, que são parte fundamental deste mundo. Isto só é possível pela capacidade humana de se comunicar, de trocar conteúdos e vivências, de

aprender com a tentativa e o erro, de compartilhar.

Estas ideias encontram similaridade com as bases do pensamento de Paulo Freire. Em uma passagem da *Pedagogia do oprimido*, o educador brasileiro pontua que:

A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, “ação cultural” para a liberdade, por isto mesmo, ação com eles. (...) Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. (FREIRE, 1987, pp. 30-33).

Freire sinalizou que o sistema educacional, a partir da maneira como significa o mundo através da cultura, reforça a dominação ideológica das classes dominantes. Cabe aos que sofrem esta dominação (no caso, denominados de oprimidos) se apropriar dos códigos deste processo, para que toda a humanidade (opressores e oprimidos) possa se emancipar destas relações.

O educador brasileiro mais citado no mundo também aponta um caminho central para subverter esta relação de opressão: a aventura do diálogo e da comunicação. É também na comunicação e no diálogo que o *Ensino Universal* proclamado por Jacotot tem seu fundamento. Não é necessário que o professor seja um poço de conhecimentos, com a tarefa de instruir o aluno. “Instruem-se” recrutadas e cavalos. A aventura do conhecimento é um caminho que cada ser humano trilha de maneira autônoma e única. Cabe ao educador acompanhar o estudante neste caminho, dividindo com ele a sua experiência, também única e particular (RANCIÈRE, 2002).

Assim, a educação é também um ato de criação, no sentido que se dá a essa palavra na arte. Criação e fruição como dois momentos do mesmo

ato, que se concretiza no encontro entre individualidades. Um processo que se dá na tentativa e erro, no desejo de compreender o mundo e modificá-lo, na coragem de *improvisar* sem saber de antemão o que irá resultar exatamente.

Daí o encontro com outros que trilham seu próprio caminho nesta mesma aventura:

É preciso aprender com aqueles que trabalharam o abismo entre o sentimento e a expressão, entre a linguagem muda da emoção e o arbitrário da língua, com os que tentaram fazer escutar o diálogo mudo da alma com ela mesma, que comprometeram todo o crédito de sua palavra no desafio da similitude dos espíritos. (RANCIÈRE, 2002, p. 77).

Pois Jacotot parte do pressuposto da igualdade das inteligências. Reconhece a capacidade do ser humano de compartilhar informações, impressões, raciocínios e sentimentos como estatuto de sua igualdade.

Múltiplas experiências podem levar ao conhecimento. Todo ser humano é dotado da capacidade de absorver o conhecimento segundo sua própria experiência, sua própria relação com a vida e com o mundo. Essa experiência é sempre concretizada na relação com outros: o mundo é o mundo dos seres humanos em relação uns com os outros. A característica desta experiência é a possibilidade e a capacidade de tocar o outro, compartilhar sua experiência e reciprocamente modificar-se e modificar o próximo.

Para Rancière, a partir de Jacotot, o princípio da *veracidade* é a base da experiência da emancipação (2002 p. 67). A relação privilegiada que cada um tem com a verdade é o fundamento moral do poder de conhecer. Esta relação nunca é a mesma para cada um, mas essa capacidade de reconhecer o discurso alheio e nele reconhecer sua relação com a verdade é a base e a prova da igualdade de inteligências a que ele se refere. Essa igualdade confere aos seres humanos a capacidade de absor-

ver a experiência de outrem, segundo sua própria experiência.

### Perspectivas

Uma educação emancipadora é concretamente possível.

Ao provocarmos uma situação educativa de diálogo e de troca, o estudante tem acesso a uma possibilidade de fruição e de crítica da cultura que o circunda.

O desenvolvimento da sensibilidade não tem conseqüências apenas na relação com a criação e a apreciação artística. O desenvolvimento de habilidades, o horizonte filosófico e ontológico de um indivíduo, sua capacidade de acrescentar novos conteúdos e criações à aventura humana no mundo, estão condicionados ao alcance desta sensibilidade. Seu desenvolvimento é necessário para apurar os sentidos na crítica do mundo, para abrir os caminhos da própria consciência.

A educação através da experimentação dos processos artísticos, no âmbito da criação, da fruição e da crítica, cria novas necessidades e perspectivas, estimulando e desenvolvendo os sentidos e a sensibilidade no contato direto com as diferentes experiências humanas no mundo.

A capacidade da arte para a ampliação do repertório das possibilidades do pensamento, do julgamento, do raciocínio, do prazer e da imaginação, é possível, provável e concreta. Ou seja, para a ampliação das capacidades de invenção, de criação e conseqüentemente, de ação concreta do ser humano no mundo.

As habilidades da inteligência estimuladas pela arte podem expandir as possibilidades do pensamento e as modalidades de pensamento. Colocam as pessoas em contato com a miríade de individualidades do gênero humano, já que cada indivíduo tem capacidade de construir um universo artístico complexo como criador e como *saboreador* da arte.

Quanto mais forem as referências, amplia-se as possibilidades de criação de conteúdos perti-

nentes a um maior número de pessoas, como é o caso das obras seminais que condensam o conteúdo de toda uma época.

Do mesmo modo, isso ocorre com a ciência e as outras áreas do conhecimento: quanto maior e mais alargado for o horizonte de um indivíduo, maior é o alcance de sua reflexão, de sua produção intelectual e de sua ação emancipatória no mundo. E o contato com a arte pode funcionar como um grande potencializador destes horizontes.

O contato com a arte e o estímulo à criação através de atividades que colocam em contato com o processo criativo e a perspectiva histórica, que cada objeto artístico pode proporcionar, trabalham para que o desenvolvimento da sensibilidade possa ser concretizado no espaço escolar.

A arte propicia à mente o contato com um universo quase infinito de construções mentais e concepções. O acúmulo de sua experiência amplia as capacidades perceptivas e cognitivas numa progressão constante.

A dinâmica da capacidade cognitiva é altamente plástica, fluida, moldável e moldada de acordo com a vida concreta das pessoas, seu cotidiano, e as atitudes que são necessárias frente às situações da vida.

O desenvolvimento de habilidades, a proficiência no uso de ferramentas, o senso do eu e a consciência são atualizados a cada instante, de acordo com a experiência da relação cotidiana com o mundo, que está intimamente ligada ao processo da nossa experiência emocional com a realidade, de como delineamos nosso perfil moral e racional, como estabelecemos os parâmetros para tomar as decisões mais complexas.

O pesquisador russo Lev Semenovitch Vygotsky (1896-1934) colocou em perspectiva este processo de desenvolvimento, através de pesquisas experimentais e da teoria sócio-histórica do desenvolvimento da personalidade, aprofundando no domínio da Psicologia os conceitos enunciados por Marx. (REGO, 1995)

O neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis, em suas pesquisas para conectar o cérebro de le-

sionados a interfaces mecânicas, de certa forma atualizou esta perspectiva. A partir de seus experimentos, descreve o processo de assimilação das informações e do mundo, assim como as projeções de mundo atualizadas a cada instante pela mente:

A representação do mundo criada por populações de neurônios corticais não é fixa, mas permanece em fluxo, ao longo de toda a vida, continuamente adaptando-se em função de novas experiências e aprendizados, novos modelos do eu, novas estimulações vindas do mundo exterior e novas incorporações de ferramentas artificiais. (NICOLELIS, 2011, p. 353)

Ou seja, o desenvolvimento da sensibilidade não tem consequências apenas na relação com a criação e a apreciação artística. O desenvolvimento

de habilidades, o horizonte filosófico e ontológico de um indivíduo, sua capacidade de acrescentar novos conteúdos e criações à sua existência no mundo, estão condicionados ao alcance desta sensibilidade, que está diretamente relacionada à imaginação, à cognição, à memória e ao raciocínio e à qualidade e amplitude das experiências que vivemos.

A inovação, o pensamento divergente, a construção coletiva, a criatividade em sua potência plena são fatores centrais na criação e fruição artística. Através da atividade artística na prática educacional, a ideia do novo, do não existente, o questionamento das formas de vida e de relações vigentes podem possibilitar uma perspectiva educacional realmente emancipadora. ☆

#### Referências

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- COTRIM, Ana. **Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística**. Tese (Doutorado em Filosofia) FFLCH-USP. São Paulo, 2015.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo : Ed. Paz e Terra, 17ª ed., 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. Tu Eres Hijo de Alguien. **Revista Mascaras**. Año 3– 11/12. México: Outubro 1992/Reed. Oct. 1996 Pg 70-74.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volumes I a IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tölle. Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2000/2001/2002/2004.
- LAVELBERG, Rosa. **Arte/educação modernista e pós-modernista: fluxos na sala de aula**. Porto Alegre: Penso, 2017.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- NICOLELIS, Miguel. **Muito além do nosso eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- REGO, Teresa C. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.



D

RAMATURGIA  
LATINO-  
AMERICANA

# ★ ANJO DURO

## A EMOÇÃO DE LIDAR, DE NISE DA SILVEIRA

Luiz Valcazaras

Iluminador e diretor de teatro. Iniciou suas pesquisas em 1980. Após assistir a uma palestra com Max Keller (Diretor do Departamento de Iluminação do Teatro de Munique) passou a interessar-se pela relação mais direta entre diretor e iluminador. Em 1990 é convidado para trabalhar na USP. Dirige e escreve *Exívia*, *Lenda crioula*, *Os clongnômades* (prêmio de melhor espetáculo do Festival de Teatro da USP/Pirassununga/93) e *A terceira lenda*. Cria o monólogo *Closet*, com Eloísa Cichowcz (convidado para encerrar o DRAMAFESTIVAL – Cultura Inglesa) e o monólogo *Um pequeno assovio*, com Patrícia Dinely. Escreve e dirige o espetáculo *Anjo duro* (Mostra Oficial do Festival de Curitiba), com Berta Zemel.

### Cena 1

*Um ateliê com inúmeros cavaletes de pintura c  
obertos por panos pretos.*

*Dra. Nise escreve cartas, sentada atrás de uma  
escrivainha, iluminada apenas por uma vela.*

*Som em off...*

Meu caro Spinoza!

Você é mesmo singular. Através dos séculos continua despertando admirações fervorosas, não só no mundo dos filósofos mas, curiosamente, atraindo pensadores das mais diversas áreas do saber. Até despreziosos leitores que insistem, embora sem formação filosófica (e este é o meu caso), em entrar no difícil e fascinante mundo da filosofia.

E assim, através do tempo e dos lugares, você foi fascinando grandes, pequenos, pequenínimos. E, correndo mundo, seu livro maior – a *Ética* – chegou às minhas mãos, numa pequena cidade do nordeste do Brasil, chamada Maceió. Parece incrível. Eu estava vivendo um período de muito sofrimento e contradições. Logo às primeiras páginas, fui atingida e, desde então, desejo intensamente aproximar-me de

você, como discípula e amiga. Este é o motivo por que lhe escrevo essas cartas.

*Luz geral.*

**Nise** Tenho para mim que você vivenciou de súbito a experiência da totalidade... “a mais importante e única de todas as experiências espirituais”.

Mas como... como exprimir em palavras algo tão assombroso?

Você fala de uma substância única, eterna, infinita, Deus. E as modificações dessa substância que você denomina “modos”, que são todas as coisas existentes. Um livro é um modo; uma caneta é um modo; eu sou um modo, mas há uma diferenciação no “modo” que é o ser humano e você se esforça, durante todo o seu livro *Ética*, em ajudá-los a se diferenciarem de maneira bem especial.

A concepção que você tem de Deus, confundiu muita gente que o rotulou até mesmo de ateu. Ateu? Mas se foi você que disse: “O amor devotado de Deus deve ocupar o espírito acima de tudo.”

Vem cá, você já ouviu falar de um filósofo aqui do nosso Terceiro Mundo, Farias Brito. Ele disse: “Deus está no universo como o universo está em Deus”. Você vê, ele aprendeu sua ideia fundamental de maneira muito simples.

Agora, entrando num assunto difícil, assim meio delicado, mas que pode ter influenciado sua visão do mundo... desculpe, mas é sobre sua vida pessoal:

Você foi expulso da comunidade judaica como um maldito, por não aceitar os rígidos ensinamentos dos seus mestres.

Suas tentativas de atividade no comércio de exportação, legado por seu pai, fracassaram.

E, mais ainda, o amor pela filha de seu professor de latim lhe trouxe uma amarga decepção.

Desculpe-me, mais uma vez, se toquei em assuntos pessoais. Você é sempre tão discreto. É que assim, eu posso te conhecer melhor.

Agora eu peço permissão para usar um vocabulário que me é mais familiar! Você é considerado um autor difícil, que tem uma linguagem sofisticada... e assim, falando da minha maneira, eu fico mais tranquila. Tem uma coisa que está me perturbando: é a sua afirmação de que Deus consiste em uma infinidade de atributos, dos quais o homem só alcança dois – pensamento e extensão.

Não, eu vou falar do meu jeito, assim fica mais fácil. Numa de suas cartas, em que compara o homem a um verme que vive no sangue. Este verme poderia reconhecer os glóbulos do sangue em circulação, mas não conheceria a natureza do sangue na sua totalidade.

Assim vivemos nós, numa parte do universo. Poderemos realizar pesquisas em torno de nós mesmos, mas não alcançaremos a compreensão da natureza infinita, pois somos finitos.

Conhecer nossos limites para então tentar superá-los, eis o belo caminho que você nos aponta.

Gratíssima, mestre!

Nise da Silveira.

*Assopra a vela. Blecaute.*

## Cena 2

*Música/luz expressionista. A atriz entra envolta em um pano roxo, refazendo a cena de entrada da peça Artaud, de Rubens Corrêa.*

*Interpreta Artaud:*

*– J'ai vu un Être, celui de l'abeille vivre, cela me suffit pour toujours.*

Eu, o Senhor, Antonin Artaud.

Fui internado e mantido em confinamento, durante nove anos, porque eles quiseram impedir que o Sr. Antonin Artaud, escritor e poeta, pudesse realizar na vida as ideias que proclama nos seus poemas.

Nada disso é motivo para me fazerem passar por louco, a fim de se livrarem de mim e me adormecerem com eletrochoques, para que assim... eu perca a memória medular da minha energia.

*– J'ai vu un Être, celui de l'abeille vivre, cela me suffit pour toujours.*

– O eletrochoque me desespera, apaga minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração. Faz de mim um ausente que se sabe ausente e se vê durante semanas em busca do seu ser, como um morto ao lado de um vivo que não é mais ele. Que exige sua volta e no qual ele não pode mais entrar. Na última série de eletrochoques, fiquei durante meses na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e me sentir... ser! (*sobe a música – tira o pano*).

## Cena 3

**Nise** Caro Spinoza!

Às vezes eu me vejo como ouvinte invisível naquele círculo que você frequentava. Era um

prazer vê-lo aos 28 anos, moreno, de cabelos e olhos escuros. Ali estava você, em meio aos homens louros ou ruivos que o escutavam surpreendidos e até mesmo perturbados.

A minha imaginação o acompanha até o frio sótão onde você habitava num quarto alugado. Parece-me vê-lo debruçado sobre sua mesa de trabalho, iluminada por uma luz hesitante, trabalhando e retrabalhando... pensamentos e sentimentos.

Eu me revejo ainda ginásiana, depois de prestados os meus exames finais no Liceu Alagoano, lá em Maceió. Logo no início das férias, eu estava um dia arrumando meus livros e guardando os de álgebra e geometria, num armário próximo de minha pequena mesa de estudo. Perto tinha uma cadeira... Nossa! Como era bonita aquela cadeira, com seus elegantes pés volteados.

Bom, eu coloquei sobre a mesa os livros do ano seguinte.

Meu pai estava perto, sentado numa cadeira de balanço. Parecia totalmente absorto na sua leitura e foi com surpresa que ouvi ele me perguntar:

– Você vai recolher seus livros de geometria?

– Vou. Agora vou ter outras matérias para estudar.

– Lamento, porque geometria não é uma matéria como as outras. Geometria ensina a arte de pensar.

Eu tinha na ocasião 14 anos de idade, mas me feriu a expressão “arte de pensar”. Peguei logo o meu tratado preferido de geometria e o levei comigo para a Bahia, onde fui fazer o curso médico.

Existia em Salvador uma escola de medicina que tinha reconhecimento oficial. Eu era a única mulher na Faculdade onde só estudavam homens: 157 rapazes e uma moça.

Mais tarde, meu caro amigo, comecei a estudar apaixonadamente sua filosofia e verifiquei

o quanto é difícil chegar (como num relâmpago) à compreensão imediata da essência das coisas.

Isso me faz lembrar de um maravilho visionário, pelo qual eu carrego uma grande paixão. Antonin Artaud! Mais tarde ele iria influenciar profundamente o meu trabalho.

Foi um desses relâmpagos que deslumbrou Antonin Artaud, quando ele, de súbito, descobriu...

*Música incidental – a mesma  
cena de entrada de “Artaud”.*

... o Ser da abelha.

*Interpreta Artaud.*

– “J’ai vu un Être, celui de l’abeille vivre, cela me suffit pour toujours.”

**Nise** Eu vi um Ser, uma abelha viva, e isso me foi suficiente para sempre.

*Música.*

Vivências semelhantes já aconteceram a muitos outros: místicos, artistas, poetas, atores e mesmo a homens e mulheres comuns em instantes excepcionais, que parecem eternos, mas quase sempre são...

*Corta a música.*

...fugazes.

Você suportou, decerto deslumbrado, a grandeza da experiência súbita, mas a estrutura forte de sua personalidade manteve-se firme. No entanto, como falar aos homens essa experiência direta e assombrosa. Você recorreu à linguagem racional, desdobrando pensamentos e ateando fogo sagrado ao desejo de liberdade, perturbando mundo afora muitas cabeças. Inclusive, querido amigo, meu curto pensar, meu fraco intuir.

Nise da Silveira

*Blecaute/música/acende vela.*

## Cena 4

Na Faculdade de Medicina, passei por uma formação cartesiana. Coube a mim e a meus colegas, o estudo das peças dessa engrenagem, dessa máquina que seria o corpo humano. E, para tornar mais fácil essa tarefa, muitas vezes se recorria à vivisseção, ou seja, ao estudo dessa outra máquina mais simples, o corpo do animal, no flagrante vivo de seu... funcionamento.

*Música/mudança de luz/braços em cruz.*

Lembro-me, como se fosse hoje, de uma aula prática de fisiologia. A aula tinha por tema o mecanismo da circulação. Uma rã foi distendida e pregada pelos quatro membros (cruificada) sobre uma placa de cortiça. O peito aberto cruelmente, para que víssemos seu pequeno coração palpitando. Os olhos da rã estavam esbugalhados ao máximo e pareciam perguntar-nos: por que tanta ruindade?

*Corte música/luz geral.*

...Para nada. Para nada.

Ninguém aprendeu coisa alguma naquela estúpida aula.

*Joga as folhas de papel, que estão  
na escrivadinha, para cima.*

Nunca devia ter sido médica.

Eu não tinha nenhuma vocação para a medicina.

Até hoje quando vejo sangue, fico meio tonta.

Mas, enfim, acabei me tornando médica e... (*dança*) como foi bonita aquela formatura. No meio de tantos rapazes eu era a única moça se graduando. Isso para aquela época não era uma coisa normal.

Um mês depois da formatura, meu pai veio a falecer. Que figura interessante era meu pai, e como me compreendia tão bem. Uma vez quando eu era criança, vi uma galinha com

os pés amarrados, bem perto da porta da cozinha, naturalmente ela ia para a panela... aí eu comecei a chorar de dó da coitada. Meu pai percebendo meu sofrimento foi lá e desamarrou a galinha. Não contente com isso, foi para o fundo do quintal, abriu a porta do galinheiro e soltou todas as galinhas; para o desespero da minha mãe, né.

*Pequeno sorriso.*

Sem meu pai, não quis ficar na Bahia, então, adoidadamente (*pega a vela e simula um navio*) peguei um navio e fui para o Rio de Janeiro, sozinha.

E aí começava uma nova fase na minha vida.

Chegando, correu a notícia de que ia haver um concurso para médico psiquiatra. Estudei como uma fera. Passei no concurso e comecei a trabalhar no Hospital da Praia Vermelha.

O José Clemente Pereira foi um dos fundadores, ele era uma criatura supersensível. Basta dizer que um dia mandou para os doentes da psiquiatria uns instrumentos musicais, com um bilhetezinho dizendo: "Para que os doentes, a fim de que se distraiam ou, talvez, se curem".

*Levanta-se rindo.*

Ai, meu Deus! Que diferença de escolas. O que me ensinou a faculdade institucional e o que eu aprenderia nessa outra faculdade... há dos encontros da vida.

Como existem pessoas sensíveis para o bem mas, outras, para fazer o mal não necessitam de esforço nenhum.

*Escreve na folha que está sobre a mesa.*

– Meu caro amigo! Escrevo-lhe cartas desprezíveis, de coração aberto, correndo o risco de incorrer em muitos erros.

Para você o bem e o mal não têm existência. São meras imaginações, que dependem daquilo que nos traz alegrias ou tristezas, recompensas ou castigos.

Meu amigo, minha experiência é outra. O bem é difícil de ser visto por nós, tal a volatilidade e as circunvoluções estranhas que traça para tocar-nos como uma asa levíssima.

Nunca conseguimos saber de onde voa. Mas o mal, caro amigo, digo-lhe que já vi o mal concretamente.

*Música forte.*

Já o vi como dura matéria, que houvesse passado por muitas destilações, até ficar depurado de quaisquer outros elementos, que o atenuassem. Foi no fundo dos olhos de alguns humanos que vi o mal faiscar.

*Blecaute.*

### **Cena 5**

*Gritos, sirenes, tiros, choques/efeitos de som e luz/  
a atriz representa personagens que aparecem  
de varias formas: torturada; no chão levando chutes;  
indefesa com os olhos esbugalhados. Em outras,  
como o grito de Munch.*

### **Cena 6**

*Sai a música – entra luz geral.*

Fui presa. Uma enfermeira que fazia a limpeza de meu quarto viu sobre a mesa uns livros socialistas e me denunciou à administração.

Nessa época, em 1935, Luiz Carlos Prestes liderava a intentona Comunista.

Fui encarcerada na famosa “Sala 4”. Ali ficavam as mulheres prisioneiras; como a Carmem Ghioldi, Maria Werneck, Eneida, Olga Benário e Elisa Ewert, esposa de Arthur Ewert, que foi torturado até enlouquecer. Ela também foi torturada e queimada. Sofreu muito. A cama dela era junto da minha.

Sempre acordava na mesma hora, não conseguia dormir. Eles tinham uma hora certa para

torturar. Vinham e a levavam. Depois, ela me mostrava às queimaduras nos seios...

– As torturas no corpo são dores terríveis que nos marcam também o profundo da alma.

Algumas marcas do corpo desaparecem, mas as da alma...

O olhar petrificado de medo junto à urina descendo pelas pernas, era uma imagem comum da covardia dos torturadores com aquelas detentas.

Logo depois que fui solta, ocorreu um boato que eu ia ser presa de novo. Então, resolvi me exilar dentro do meu próprio país.

Mas, os gritos no escuro da noite são ecos que ficam em nós por muito tempo. (*bate na mesa*)  
Sempre...sempre...sempre...

*Blecaute.*

### **Cena 7**

*Em off.*

Sua filosofia chegou às minhas mãos, numa pequena cidade do nordeste do Brasil. Parece incrível. Eu estava vivendo um período de muito sofrimento e contradições. Logo às primeiras páginas, fui atingida. Desde então, desejo intensamente aproximar-me de você, como discípula e amiga. Este é o motivo por que lhe escrevo estas cartas.

*Luz.*

**Nise** Meu caro amigo! Em 1944 retomei meu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro.

Durante esses anos todos que passei afastada, entrou em voga na psiquiatria uma série de tratamentos e medicamentos novos que antes não se usavam. A lobotomia, o eletrochoque, o choque de insulina e o de cardiasol.

Fui trabalhar na enfermaria com um médico que estava adaptado àquelas inovações. Então ele me disse: “A senhora vai aprender as novas

técnicas de tratamento. Vamos começar pelo eletrochoque”.

Paramos diante da cama de um doente. O psiquiatra apertou o botão e o homem entrou em convulsão. Ele então mandou levar aquele paciente para a enfermaria e pediu que trouxesse outro. Quando o novo paciente ficou pronto para a aplicação do choque, o médico disse: “Aperte o botão” e eu respondi: “Não aperto”.

– Meu Deus por quê? Por que tanta ruindade? Ainda posso ver os olhos esbugalhados do paciente, o rosto roxo contraindo em dor, a baba amarela saindo da boca trêmula e o corpo se convulsionando em desespero.

Não, eu não aceito...

Podem me chamar de rebelde, transgressor, comunista ou do que quiser, mas eu... não aperto o botão!!!

Já não chega alguns hospitais terem cravado nas paredes a dor podre, a devassidão de olhos opacos e corpos esparramados de descaso, em meio ao cheiro de urina e fezes, que a consciência humana nunca vai conseguir limpar?

Não sou ingênua! Sei que não é fácil satisfazer as necessidades afetivas de seres que foram tão machucados e socialmente tão rejeitados.

Mas o ser humano não pode ser tratado dessa maneira.

*Pausa*

Então me mandaram para o centro de terapia ocupacional. Mas ali, era um depósito de gente. Usavam os pacientes para varrer, limpar o banheiro, o vaso sanitário, o pátio e não havia um médico para qualquer orientação.

*Senta-se na cadeira.*

Percebi, como quem olha pelo canto dos olhos, desenhos rabiscados nas paredes, então resolvi transformar aquilo num ateliê de pintura.

*Tira os panos dos quadros, revelando pinturas do museu.*

Sem saber estava começando uma das mais belas etapas da minha vida. Comecei a observar que mesmo sem nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores, todos esquizofrênicos, manifestavam uma intensa exaltação da criatividade imaginária através da pintura. O que não ocorria quando não tinham nas mãos... os pincéis.

Uma vez um paciente me mostrou que eu estava no caminho certo, quando certa vez me ofereceu um coração em madeira e no centro do coração um livro aberto. Quando ofereceu esse presente me disse:

*Descobre o último quadro.*

Um livro é muito importante, a ciência é muito importante, mas se desprender do coração não vale nada.

Todas essas imagens criadas no ateliê eram retratos da atividade psíquica dos pacientes. Para não se perder essas sucessões de fotografias da alma, foi que, da Seção de Terapia Ocupacional, nasceu o Museu de Imagens do Inconsciente.

*Música/descem mais quadros do urdimento.*

*Nise senta-se de costas e observa o Museu.*

Foi observando cada um e as imagens que eram pintadas que aprendi a respeitá-los como pessoas e desaprendi muito do que havia aprendido na psiquiatria tradicional.

*Vira-se para a frente.*

Minhas escolas são esses ateliês.

## Cena 9

Cada vez mais fui me convencendo de que as imagens poderiam permitir conhecer vivências ocultas, sofridas por esses seres que haviam se afastado da realidade, que tornavam “o invisível visível”, ou quase.

Um dos nossos internos e que teria suas pinturas reconhecidas no Brasil e no exterior, é a

expressão desse conhecimento. Referindo-se ao episódio de sua infância, ele já havia falado do poder da imagem, no poder de sonhar.

*Música/ mudança de luz/muda a voz/  
coloca um gorro.*

*Interpreta Fernando Diniz:*

– O poder de sonhar com o que quiser menos com que é da terra.

*Pinta um quadro em cena.*

– Um dia sonhei que estava pisando uma estrela em pleno infinito e o fazia com muito cuidado e me sentia tão bem, que era algo tão especial que eu não tinha vontade de sair, assim, quando olhei para fora, para as coisas comuns da vida não consegui...

Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa.

As imagens tomam a alma das pessoas.

*Vai pintando estrelas.*

Antes havia pedra lapidada. No meio dela está a estrela. Mas quem lapida a pedra tira todas as estrelas. A estrela grande é difícil de fazer, mas ela existe... A estrela existe antes de tudo! Em cima da estrela se desenha um círculo e em cima dos círculos se desenha borboletas ou margaridas.

O pintor é feito um livro que não tem fim...

O trevo de quatro folhas representa a felicidade... ela não existe... ela não existe ...ela não existe.

*Pausa – tira o gorro – sai a música.*

**Nise** Do ponto de vista da psiquiatria tradicional, apesar da sua sensibilidade artística, Fernando continuava sendo considerado um crônico em estado de grave deterioração com a afetividade embotada.

Hoje está demonstrado que mesmo após longos anos de doença a inteligência pode conservar-se intacta e a sensibilidade vivíssima.

## Cena 10

**Nise** Meu trabalho é centrado na canalização do afeto, criando uma atmosfera em que todos: doentes, médicos, terapeutas, possam viver em harmonia.

E a maioria dos hospitais não consegue implantar essa harmonia.

Outro problema que desde muitos anos nos preocupava é o fato de serem tão numerosas as reinternações no Centro Psiquiátrico. Parecia-me que algo estava errado nesse tipo tratamento.

Um desses erros era que, quando cessavam os surtos psicóticos, o indivíduo saía do Hospital sem nenhum preparo para assumir sua vida profissional e pessoal.

Pensei que seria útil uma instituição que funcionasse como espécie de ponte, entre o hospital e a vida na sociedade.

E assim criamos a Casa das Palmeiras! Um ateliê, onde não há grades nas janelas, as portas ficam abertas, os médicos não vestem jalecos brancos, os psicólogos e monitores não usam uniformes nem crachás.

São hospitais dia, onde o indivíduo exerce atividades como pintura, escultura, música, teatro... e progressivamente vai se reintegrando à sociedade. Enfim, é o nosso pequeno território livre.

*Volta a escrever as cartas.*

Meu caro mestre, meu caro Spinoza!

*Continua falando o texto, enquanto veste o figurino de Carlos Pertuis.*

É surpreendente que psicólogos e psicanalistas (nem cito os psiquiatras) tenham se interessado muito pouco pelas suas extraordinárias contribuições ao conhecimento da psique.

O imaginário deve ter liberdade de encadear imagens, seguindo sua ordem própria. Você lhe faz apenas uma restrição: o espírito não erra pelo fato de imaginar, mas se assume a

imaginação como algo realmente existente.  
Eu poderia usar como exemplo o caso de outro de nossos internos.

## Cena 11

Certa manhã, no seu quarto...

*Pega um pequeno espelho e deixa o foco de luz incidir sobre seu rosto, todo o resto do palco escurece.*

...raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho e surgiu diante dele uma visão cósmica...

*Música.*

*Interpreta Carlos Pertuis:*

– O Planetário de Deus! O Planetário de Deus! Venham todos ver...

– Mãe venha ver que maravilha!

Uma grande flor dourada como o grande sol!!!! O PLANETÁRIO DE DEUS! O PLANETÁRIO DE DEUS!!!!

*O espelho vira-se para a plateia, iluminando cada espectador.*

– São os olhos, os grandes olhos... me olhando. Me olhando em luz... Me olhando em luz os grandes olhos... Me olhando em luz os grandes olhos... de Deus.

*Corte da música/pausa/ olhos vidrados.*

– Mãe onde você está????

– Mãe, cê tá aí?

*Pausa / transe/ (em em off, latido de cachorro).*

– Ô cachorrinho!!! você é muito bonito. Você é muito bonito e valente. Tens uma orelhinha cortada, isto é prova de bravura. Eu também sou valente, “sou Nonai”. Você não é só um cachorro! Nós somos amigos.

*Levanta-se/assopra o ar.*

– O sopro de meu nariz muda qualquer circunstância!!!

– Olha meu amigo: o que tem dentro dessa

lata de lixo? Sementes!

Como podem fazer isso? Sementes não são para jogar na lata do lixo, sementes são para serem plantadas!!!

*Sai pela coxia falando este texto.*

– Vamos meu amigo, vamos Sultão, vamos plantá-las... amanhã serão grandes árvores... darão frutos...

*Nise volta da coxia, sem o figurino de Carlos. Fica observando como se o mesmo tivesse passado por ali.*

## Cena 12

**Nise** Ah!!! Carlos, Carlos.

Pode-se dizer, sem nenhum exagero, que os terapeutas de Carlos foram dois cães: Sultão e Sertanejo e os coterapeutas eram os médicos e os monitores.

Esse trabalho com animais começou, quando, no terreno do hospital, eu encontrei uma cadelinha abandonada, faminta. Passando por um interno, demorei meus olhos nos olhos dele e lhe perguntei:

– Você aceita tomar conta dessa cadelinha com muito cuidado?

*Ele respondeu:*

– Sim, mas como vamos chamá-la?

Sugeri o nome de Caralâmpia, um apelido que ganhei do meu amigo Graciliano Ramos quando estivemos presos e que depois apareceria no livro *Memórias do cárcere*.

Iniciamos, sob minha direção, no Centro Psiquiátrico Pedro II, esse trabalho pioneiro, estreitando o relacionamento entre doentes e animais.

Eu particularmente gosto muito de todos os animais. Admiro muito o cão e me sinto humilhada por ele. Eu respeito esta infinita capacidade de perdoar que ele tem. Ainda mais quando se trata do seu dono.

Já o gato tem personalidade própria! Minha

admiração é que eles sabem selecionar o ser humano conforme o seu caráter.

Sou grata por toda a sabedoria que muitos gatos me passaram na vida. Gatos são grandes mestres.

Mestres como você meu caro Spinoza, mestre como Antonin Artaud, mestre como Jung...

Por falar em Jung, tive a feliz oportunidade de conhecê-lo. Fui recebida em sua residência em Kusnacht. Depois de ouvir atentamente sobre meu trabalho com os esquizofrênicos, perguntou-me de repente:

– Você estuda mitologia?

Não, eu não estudava mitologia!

– Pois se você não conhecer mitologia nunca entenderá os delírios, nem as pinturas de seus doentes.

De volta ao meu trabalho no hospital de Engenho de Dentro, comecei a estudar e tentar entender o delírio do esquizofrênico através dos mitos.

Com essa mudança de mentalidade, consegui dar um novo sentido ao meu trabalho.

Jung descreve a esquizofrenia como a inundação do consciente por conteúdos do inconsciente profundo.

Muito pouco chega das lutas que se desdobram na escuridão do mundo interno do psicótico, pois estão quebradas as pontes de comunicação com o nosso mundo. Será necessário dar muita atenção aos fragmentos de frases que o doente pronuncia, à sua mímica, à postura, à pintura, à dor...

Como a dor da alma gritada por...

*Pega o Pano de Artaud que estava desde a primeira cena dependurado num cavalete de pintura.*

...Antonin Artaud!

Como será que ele se sentiu nesse mundo movediço, onde cada coisa, cada ser, podia se transformar de um momento para o outro, noutra coisa, noutra ser? Onde todos os impossíveis acontecem!

*Joga o pano para o alto/música/explosão/barulho de fechamento de portões.*

*Blecaute.*

*Um grande véu fecha a boca de cena, através da iluminação, todo o cenário é projetado no véu como sombras distorcidas. Um vulto caminha pelas sombras.*

*Interpreta Antonin Artaud:*

– Aiiii.... ..o eletrochoque me desespera, apaga a minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração. Faz de mim um ausente que se sabe ausente e se vê durante semanas em busca do seu ser, como um morto ao lado de um vivo que não é mais ele, que exige sua volta e no qual ele não pode mais entrar. Na última série de eletrochoque fiquei durante meses na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser...

*Música.*

*Mudança de luz – apenas um foco revela a escrivani-nha por trás do véu/Nise caminha até a escrivaniinha e escreve uma carta.*

*Em off.*

Meu caro Spinoza!

Os sonhos fazem parte do estudo a que eu dediquei toda minha vida, e quero agradecer quando num dos meus sonhos você apareceu e me disse:

“A loucura é a maior forma de escravidão humana.”

Foi muito importante ter te encontrado nesse sonho, agora um grande amigo, quase filho, me chama. Apontando um lindo caminho, para que eu possa entregar em mãos, as cartas que eu lhe escrevi.

*Projeção de vídeo: no véu a imagem em preto e branco da cena de Artaud, interpretada por Rubens Corrêa.*

*Fusão com a imagem de Nise, que está no palco escrevendo uma carta.*

Fim.





Eva Wilma em cena de *Quarta-feira, sem falta, lá em casa*, de Mário Brasini. Direção de Alexandre Reinecke, nov. de 2018. Teatro Porto Seguro. Foto João Caldas Fº.

R ETRATO

## EVA WILMA

No dia 27 de março de 2019, Samir Yazbek, pela revista *Olhares*, conversou com Eva Wilma, bailarina, atriz, com mais de sessenta anos dedicados à atuação em teatro, cinema e televisão. Um dia especial para falar da história do teatro brasileiro, de cultura e arte.

Samir Yazbek é dramaturgo, diretor teatral e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. Consolidou sua formação teatral com o diretor Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Sesc. Autor de peças premiadas como *O fingidor* (Prêmio Shell 1999 de melhor autor), *As folhas do cedro* (Prêmio APCA 2010 de melhor autor), *A terra prometida* e *A entrevista* (indicada ao Prêmio Shell 2004 de melhor atriz). Fez conferências em Cádiz (Espanha), Londres (Inglaterra) e Minnesota (EUA). Alguns de seus textos foram publicados e encenados na Bolívia, Cuba, França, Inglaterra, México, Polônia e Portugal. Recentemente foi indicado na categoria melhor dramaturgia pelo Prêmio Aplauso Brasil de Teatro, com a peça *O eterno retorno*. Atualmente coordena a Pós-Graduação em Dramaturgia da Escola Superior de Artes Célia Helena, em São Paulo.

Entrevista realizada em 27 de março de 2019, por Samir Yazbek, pela revista *Olhares*.

**Olhares.** Hoje é o Dia Mundial do Teatro. Para revisitar a história do teatro e da televisão brasileira, como tudo começou? Que tal iniciarmos falando um pouco sobre sua família, de imigrantes alemães, argentinos, seus avós, seus pais e, sobretudo, em que medida você acha que essa influência marcou sua experiência como atriz.

**Eva Wilma.** Perfeito. Para mim isso é muito claro, muito gostoso de revisitar e sempre lembro em entrevistas, com o maior prazer. Meu pai veio da Alemanha e nunca se naturalizou. Ficou alemão. E minha mãe nasceu na Argentina, filha de judeus russos e veio para o Brasil porque meu avô materno veio e se estabeleceu aqui. O encontro entre meu pai e minha mãe aconteceu em um baile de carnaval. Foi assim, aconteceu, eu nasci. Minha mãe tinha se formado em piano e ele tocava de ouvido e gostava muito de cantar. Ele cantava, era tenor na igreja católica, na Alemanha, e me passou os ensinamentos. Então, o que meu avô materno nos deu



Samir Yazbek e Eva Wilma no momento da entrevista. Foto Camila Jesus Costa Melo.

quando eu estava perto dos seis anos de idade? Um piano de cauda. E aos sete, oito anos de idade, minha mãe não abria mão das minhas aulas de piano, dança, balé, violão, inglês, francês e de um pouco de alemão. Aulas particulares, além da escola. Eu jamais esqueci os saraus em família, nós três juntos ao piano, ele de ouvido, ela com as partituras, para cantarmos. Ele cantava em alemão as músicas da infância dele. Meu pai cantava de tudo, mas gostava de relembrar a história vivida. Minha mãe, da mesma forma, sabia todo o folclore argentino...

**Olhares.** Que riqueza...

**Eva Wilma.** Por influência familiar, na época, eu estava aprendendo, com Inezita Barroso, todo o folclore brasileiro para valer. Havia o folclore, mas também era uma época do cinema americano, no auge, então eu pedia para Inezita: 'Não, eu quero aprender *Sentimental Journey!*...' E ela me ensinava, buscava letra e tudo. Enfim, esses saraus, meu pai, minha mãe e eu cantando prazerosamente foram fundamentais na minha formação musical, na minha formação artística e, logo, iniciei os estudos no balé clássico. Aos 14 anos de idade, tive uma experiência fantástica. Maria Olenewa, artista russa, que formou o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio, veio para São Paulo e criou uma escola. Em 1949, época da pré-industrialização de São Paulo, a Prefeitura programou uma viagem de navio, do Lloyd Brasileiro, Dom Pedro, saindo de Santos, indo até Manaus e parando em todas as capitais, levando pequenos estandes da indústria paulista, que começava a comercializar seus produtos. Só que Madame Olenewa, junto com o marido, convenceu a Prefeitura que, na viagem, tinha também de ser levada um pouco da cultura artística de São Paulo e propuseram incluir o São Paulo Ballet de Maria Olenewa. Foram dois meses de viagem mas, como era nas férias, meus pais deixaram. As apresentações, em todos os teatros municipais, verdadeiros templos, daqui até Manaus, foram definitivas na minha formação. Ao longo de minha vida, tive a oportunidade de retornar outras vezes aos mesmos

locais... É muito emocionante... Teatro Amazonas, em Manaus; Teatro da Paz, em Belém do Pará ou Teatro de Santa Isabel, no Recife. Gosto sempre de mencionar o de João Pessoa, que é o Santa Rosa. Atualmente, está meio desativado e funciona em uma praça que não está muito bem frequentada, infelizmente. Mas João Pessoa tem dois outros teatros. Acho que essa viagem também me impulsionou para a carreira artística. A história começou com meus pais, cantando e, na sequência, ao unir música e movimento, veio o balé clássico. As lembranças são muitas... Depois dessa viagem, houve uma nova ação sinalizadora potente: um grupo de meninas do balé resolveu se libertar, "independizar", sair da escola da Maria Olenewa e fundar o nosso balé: o Grupo Experimental de Balé. Fizemos três espetáculos nesse nosso grupo, éramos umas sete, oito bailarinas e, nessa época, estávamos ensaiando no palco do Teatro Municipal e, na plateia, estavam filmando. A Vera Cruz estava filmando *Ângela*, dirigido pelo diretor inglês Tom Payne, que subiu ao palco e, pode parecer até pretensão, mas não é... ele queria me convidar para fazer cinema. Falei: 'Não, eu estava aqui com nosso espetáculo...'

Sobre este acontecimento, John Herbert gostava de contar que o *casting* poderia ser formado pelos mais diversos participantes: atores e não atores. Lembrava-se sempre de que Renato Consorte foi à faculdade de direito do largo de São Francisco e falou: 'Quem tem *smoking*? Quem tem *smoking* vai filmar hoje.' Nessa ocasião, a amizade com o John, que já estava interessado em arte, em fazer parte dos grupos inovadores da linguagem teatral, como o Teatro de Arena, foi superimportante para impulsionar minha carreira.

Na época, consegui entrar para o elenco do Balé do IV Centenário de São Paulo. Para preparar a comemoração, veio um coreógrafo da Europa, um húngaro, com um grupo de quarenta bailarinas e vinte bailarinos. Para participar do evento, acho que vieram uns quatrocentos bailarinos do Brasil inteiro para tentar entrar no Balé do IV Centenário



Imagem tirada do programa de *Primeira pessoa*, de Edla van Steen, direção de William Pereira. 2004. O programa faz parte do acervo da Biblioteca Raul Cortez/ESCH.

de São Paulo. Eu já estava na terceira audição. O coreógrafo já havia criado o movimento cênico das dezenove músicas que iria apresentar em junho de 1954. Eu lembro: *Passacaglia*, de Bach.

Na sequência, o início como bailarina ganhou novos contornos e a expansão como atriz em teatro e cinema também. Ao criar o Teatro de Arena (1953), José Renato convidou-me para integrar o grupo. Luciano Salci, diretor italiano convidado por Franco Zampari para provocar a mudança da cena teatral e cinematográfica no Brasil, mais especificamente, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, convidou-me para fazer uma pontinha num filme. Tinha de falar. Eu me lembro dessa primeira fala, quase morri... tem que falar, mas falar o quê?

Tudo acontecia muito rápido na minha carreira, mas veio uma fase pós Segunda Guerra Mundial. A falência do meu pai. Ele afundou, fracassou profissionalmente e nunca mais se recuperou. Ele só não foi preso por influência do meu avô materno. Aliás, avô materno, da família Karabtchevsky, o maestro Isaac Karabtchevsky é meu primo distante. Eu, filha única, percebi que tinha que ir à luta. Então foi um impulso bonito. Pedi demissão do IV Centenário e fui fazer teatro, cinema e televisão, quase tudo no mesmo ano.

**Olhares.** Voltando no tempo, você considera importante a experiência como áudioespectadora das novelas de rádio, como *Os três mosqueteiros*, no drama semanal *Encontro das cinco e meia*, porque aí você teve contato com o texto do Otávio Gabus Mendes, pai do Cassiano Gabus Mendes. Eles também influenciaram você de alguma maneira?

**Eva Wilma.** Adoro contar isso. Adoro. Claro, eu chegava da escola, doze, treze anos de idade e corria para não perder o programa: *Encontro das cinco e meia*, do Otávio Gabus Mendes. Eu adorava aquele programa. Principalmente do humor. Eu ficava fazendo lição de casa e o rádio escondido, baixinho, para não levar bronca. Eu gostava de ouvir, sim, rádio. E essa época do rádio... foi uma época que nos

deu grandes atores profissionais. Estão aí o Lima Duarte que não nos deixa mentir, a Laura Cardoso e muita gente. O convite que tive foi do Cassiano Gabus Mendes. Eu não sabia quem ele era. Ele, inclusive, explicou que estava se inspirando nos textos do pai dele, nesse programa.

**Olhares.** Foi aí que nasceu o *Alô, doçura*?

**Eva Wilma.** Sim, que no começo teve outro nome. Só se chamou *Alô, doçura* depois do segundo ano, Cassiano mudou o nome. Ele dirigia muito bem. Era uma sumidade... Foi o primeiro diretor artístico da televisão no Brasil e se manteve cheio de talento, um humor sofisticado, divertido.

**Olhares.** Vamos falar um pouquinho do Teatro de Arena, depois voltamos para o *Alô, doçura*, fale um pouco da sua experiência com o José Renato.

**Eva Wilma.** Eu acho que era uma peça chamada *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens (1953). Estava apavorada porque tinha que falar um pouco mais do que no filme. Mas ele me convenceu, eu ia fazer uma substituição. Eu já havia visto aquele espetáculo várias vezes. Falei: 'Acho que eu consigo'. O que eu lembro bem é que tinha uma hora em que os quatro personagens estavam jogando cartas e alguém em volta chegou com um macinho de flor, desceu, entrou na arena e me entregou. Eu tive que ficar... não sair da personagem agradecendo a flor. Muito divertido. O importante é que fui conseguindo entender o Teatro de Arena, que foi uma grande escola. Eu digo sempre: em nosso ofício tem que voltar, de tempos em tempos, para a escola.

**Olhares.** Como foi esse contato com o José Renato (Zé Renato) desse ponto de vista de trabalho?

**Eva Wilma.** Ele escolheu uma peça francesa, vanguardista, chamada em francês de *Voulez-vous jouer avec moi*, não é *moi*... é escrita errado de propósito, e ele deu o nome de *Uma mulher e três palhaços*. Zé Renato fez um dos palhaços; John Herbert, o outro palhaço, e eu... primeiro acho que foi Edy Fisher, que desistiu da carreira, mas depois entrou o Sérgio Britto. Você pode imaginar, não é? Ele dirigiu mui-

to inspirado, e eu também fiquei apaixonada pelo texto, pela proposta. Na estreia, foi tudo tão bem que eu não me lembro nem como nós recebemos um chamado, um convite para levar esse espetáculo no Palácio do Catete, para o Presidente da República, na época, o Café Filho. Getúlio Vargas já havia se suicidado. E veio um aviãozinho da FAB nos buscar. Esse avião tinha que parar em São José dos Campos, onde já existia o Instituto Técnico de Aeronáutica (ITA), e tínhamos que fazer uma apresentação do espetáculo, lotado de estudantes de aviação, da aeronáutica. Foi uma experiência fantástica.

**Olhares.** Teve outra peça com o Arena ou essa foi...

**Eva Wilma.** Olha, você sabe que foi tão forte a experiência com o *Mulher e três palhaços*<sup>2</sup>... Eu acho que teve outra sim.

**Olhares.** Mas esta foi a que marcou mais.

**Eva Wilma.** Outra quando eu já não dava mais conta de fazer cinema junto com a televisão e a gente teve que ir para o Rio, o que é engraçado porque o programa de televisão, o *Alô, doçura*, era ao vivo naquela época. Então, você vê que era bem teatral. A gente ensaiava bastante à tarde.

**Olhares.** Era na TV Tupi, ao vivo.

**Eva Wilma.** Ao vivo. E o sucesso foi tanto que depois de a televisão ter inaugurado em São Paulo, depois de algum tempo, abriu no Rio, a mesma Tupi, outra emissora de Chateaubriand,<sup>3</sup> aquele louco, que resolveu trazer a televisão para o Brasil, e eu tive que abandonar o Teatro de Arena. O *Alô, doçura* era feito duas vezes por semana em São Paulo e uma no Rio, ao vivo! O mesmo programa, duas vezes em São Paulo, um programa diferente do outro, e no Rio um deles, uma vez por semana. Eu sempre falo que foi aí que comecei a fazer ponte aérea, em 1954. E foi uma loucura. Nessa altura, com meus filhos pequenos, eu tinha que fazer o programa e ficava rezando para não perder o corujão. O corujão era o avião que saía do Rio às onze da noite para São Paulo. Eu queria voltar para casa. Às vezes, eu

perdia o corujão e tinha que dormir lá. Mas enfim, foi um trabalho árduo que me impediu de continuar com o Arena e perder aquela fase maravilhosa que foi a do teatro brasileiro.

**Olhares.** E como foi a experiência do programa *Alô, doçura*?<sup>4</sup> Para quem não conhece, é um programa que marcou a televisão brasileira e era dirigido pelo filho de Otávio Gabus Mendes, diretor de *Encontro das cinco e meia*.

**Eva Wilma.** Era o *Encontro das cinco e meia*, do Otávio Gabus Mendes. Cassiano nunca escondeu que ele se inspirou em um monte de textos desse programa de rádio... textos que estavam na garagem da casa deles. Ele se inspirou nisso. E ele tinha muito talento, muito senso de humor e dirigia muito bem. O programa consistia em um homem e uma mulher, eu e John Herbert, mas sempre personagens diferentes, em situações diferentes. Claro que, com o tempo, como aconteceu de eu e o Johnny nos envolvermos emocionalmente, acabamos ficando noivos naquela época, o público gostou mais ainda. O programa continuou sendo cada vez com personagens diferentes. Por isso, era muito estimulante para mim, como interpretação, o Cassiano dirigia divinamente, e Abujamra também nos dirigiu. As pessoas de teatro que começavam a dirigir um pouco na televisão gostavam bastante. E, nessa época comecei a participar de teleteatros. E, olha, isso é pouco contado.

**Olhares.** Na TV Tupi, ao vivo?

**Eva Wilma.** Ao vivo. O programa chamado *Dois mil anos de teatro* é muito pouco citado. Na época, Carlos Zara era o diretor artístico geral e gravava trechos de obras-primas teatrais que já tinham sido encenados no Brasil, e com os atores que os haviam interpretado. Cleyde Yáconis, Claudio Correa e Castro tinham feito esses textos clássicos. O meu era *Antígona*, de Sófocles, com direção do José Renato. Então, ele chamou Millôr Fernandes e Flávio Rangel, apresentou a ideia para eles, e aconteceu esse programa. Gravamos durante uma semana, foi tudo editado e acabou dando dois pro-

gramas inteiros, na Tupi, com quarenta e cinco minutos cada um.

**Olhares.** No teatro profissional você participou, em 1960, do espetáculo *Sem entrada, sem mais nada*, peça de Roberto Freire, dirigida pelo Antunes Filho. Acho que valeria a pena você falar um pouco desse espetáculo, aí você vai falar também um pouco do Antunes, você pode falar sobre os trabalhos em *Megera domada*, de Shakespeare; *Blecaute*, de Frederick Knott; e *Esperando Godot*, de Beckett.

**Eva Wilma.** Antunes foi definitivo na minha formação.

**Olhares.** Este foi o seu primeiro trabalho com o Antunes e depois você voltou a trabalhar com ele algumas vezes. Qual foi o primeiro impacto que você teve... e depois quando quis voltar a trabalhar com ele?

**Eva Wilma.** Eu não sei o porquê, mas para mim foi absolutamente definitivo: meu mestre, ao lado de José Renato, é Antunes Filho. Ele foi fundo, eu quase morri de trabalhar, principalmente na peça do Frederick Knott, *Espera e escurecer* (*Wait until dark*) a que deram o nome de *Black-out*.

Meu Deus! De manhã, fiz um estágio no Centro de Recuperação do Cego no Brasil, que atualmente se chama Fundação Dorina Nowill e tinha um grupo de ambliopia. É uma cegueira que consegue só ver vultos. Eu frequentei durante um mês e meio de ensaio, todas as manhãs de olho vendado, para entender a questão da cegueira. É uma peça policial, uma cega acossada por três bandidos. O bandido-mor, o chefe, que estreou foi Ivan de Albuquerque, do Teatro Ipanema, colega do Rubens Corrêa, com quem fiz *Santo inquérito*. Olha, é muita coisa, mas enfim... Antunes, Antunes.

Os ensaios eram à tarde. Quando paravam, entre o jantar ou um lanche, Antunes me obrigava a destrinchar o capítulo da dialética do livro *Princípios fundamentais da filosofia*, de Georges Politzer, com o assistente de direção impedindo que eu adormentasse em cima do livro. Isso foi absolutamente

definitivo.

No programa *Persona em foco*, na TV Cultura, o Antonio Fagundes falou sobre o Antunes. Perguntaram do trabalho dele e ele respondeu: 'Antunes me deu a base e o entendimento sobre dialética.' Foi muito definitivo na minha formação.

**Olhares.** Depois você realizou dois importantes filmes da cinematografia brasileira. *Cidade ameaçada*, de Roberto Farias e *A ilha*, de Walter Hugo Khouri, um grande cineasta, pouco falado, acho que é uma experiência rica.

**Eva Wilma.** Sem dúvida, ele tinha feito muita coisa boa. Vou contar uma experiência que tive com o primeiro, Roberto Farias, que era um excelente diretor, em *Cidade ameaçada*. Foi um caso divertido, porque era um filme policial, a história de um bandido real, chamado Promessinha a quem, no filme, deram o nome de Passarinho. O enredo era sobre um acontecimento da vida dele até sua morte. Reginaldo Faria fez o bandido, de quem eu era a mulher, e tinha uma cena de tiroteio, de madrugada, numa favela de portas de madeira. Reginaldo e eu ficávamos espremidos na parede. E Roberto Farias, que Deus o tenha, confessou, há uns cinco, seis anos, que na cena do tiroteio, a bala era de verdade, não de festim. Não sei se ele estava inventando para se vangloriar. O filme foi excelente, foi uma base muito boa para mim. Dos filmes que fiz, *A ilha*, dirigido por Khouri... ele sempre foi um esteta, quase um diretor sueco. Foi uma experiência em que gostava de lembrar da dialética. Uma experiência complicada, porque eu precisava ficar muito tempo parada.

**Olhares.** Mais contemplativo...

**Eva Wilma.** Contemplativo. Ele vinha, ajeitava um pedaço do cabelo: 'Assim não, assim não.' Mas foi uma experiência gostosa. Ele tinha parentesco com o Ingmar Bergman.

**Olhares.** Exato, tinha muita influência do Bergman. Um cineasta muito raro, não é toda hora que vemos um cineasta desse tipo.

**Eva Wilma.** Tinha. Acho que sim, e isso era interessante. Mas o definitivo no cinema foi Luís Sérgio Person.

**Olhares.** *São Paulo sociedade anônima.*

**Eva Wilma.** Esse foi definitivo. Person tinha uma personalidade adorável. Ele havia fundado o Teatro Augusta. Em cartaz, *Orquestra de senhoritas*, com Paulo Goulart... elenco fantástico, todos vestidos de mulher. Não saíamos dos teatros. A gente esperava para ir depois para o restaurante Gigetto ou um boteco que tinha em frente ao Teatro Augusta, para comer alguma coisa às onze horas da noite, depois dos espetáculos. E o Person sempre ia lá porque era a oportunidade de encontros entre os artistas. Quem vinha também era o Jô Soares. Foi uma convivência intensa, maravilhosa.

Person parecia um moleque de tão alegre. Ele, desgraçadamente, foi morar num sítio meio longe e saía um pouco tarde do bar – o bar chamava-se Regência – ele saía um pouco tarde, foi assim que ele perdeu a vida na estrada. Tive o privilégio de frequentar a família, o sítio. Para você entender como era o Person, na porta do sítio, um portão grande, ele botou um cartaz escrito: ‘Cuidado. Cachorro bravo e dono louco.’ Ele era muito inspirado. Muito, muito. Eu me lembro das cenas complicadas, noturnas, na chuarada, estou misturando um filme com outro, mas enfim. Com Person foi meu convívio com Walmor Chagas, uma parceria muito intensa. Tinha o *Otello Zeloni...* e Person dirigindo era fantástico, ele era muito divertido.

**Olhares.** Aí, em seguida, tem o episódio do teste que você fez para o *Topázio*, do Hitchcock, provavelmente fato não conhecido por nossos leitores. Quase que você fez um filme do Hitchcock.

**Eva Wilma.** Isso foi por causa do *Black-out*. Com o perfeccionismo dos sócios e produtores, John Herbert e Antunes Filho, ao final, tinham que entrar três policiais. A cena era em Nova York, num porão de uma casa, aqueles porões famosos. Eles conseguiram contato com o consulado para man-

dar vir o uniforme dos policiais, para vestir os atores a caráter, como escreveu o autor, Frederick Knott. Com essa convivência com o consulado, tinha gente talentosa que aproveitou para ver o espetáculo várias vezes. Depois de nove meses em São Paulo e mais quatro meses no Rio – época em que as apresentações eram de terça-feira a domingo, com duas sessões nos sábados e duas nos domingos – e mais um mês e meio a dois em turnê, o consulado aceitou com um convite ao elenco para uma viagem de quarenta dias, vendo cinema, teatro e televisão nos Estados Unidos.

**Olhares.** Que presente!

**Eva Wilma.** Sim, e eu fui na bagagem. Convidou o produtor, Johnny, que ele tinha mais convívio e tinha muita facilidade com as línguas. Descendia também de alemães e ingleses. O convite veio. Aí, compramos a minha passagem em suaves prestações e eu fui. Quarenta e cinco dias. Eu me lembro que a gente foi direto para Washington, num departamento cultural para explicar o que a gente queria. Nós falamos que queríamos ver teatro do melhor e, com isso, fomos parar em Minneapolis, Tyrone Guthrie Theater. Compramos dois textos: *Pequenos assassinatos*, de Jules Feiffer, e *Os rapazes da banda*, de Mart Crowley. Bom, no final da viagem, depois do teatro, dos estúdios de televisão, a visita final foi aos estúdios de cinema. Então, dois ou três dias na Universal, observando e aprendendo. Na hora de almoço, em um salão grande, veio um agente dizer que o Hitchcock estava procurando uma atriz latino-americana para fazer o papel de uma cubana no filme *Topázio*. Se eu tiraria fotos. Nunca entendi porque ele perguntou, porque naquela época para tirar foto já ganhava, não era de graça não. Eu tirei as fotos, foi fácil. São lindas. Acho que uns dez dias depois do retorno, o agente ligou dizendo que Hitchcock queria material filmado e currículo. Mandamos. Passou mais uns quinze dias e o convite para fazer o teste. Eu que nunca tinha ido sozinha nem à Guaratinguetá, fui sozinha de primeira classe para Hollywood, Los Angeles. O

avião não desceu porque estava fechado o tempo. Eu fui parar em San Francisco. No dia seguinte, já era o encontro com Hitchcock. Fiquei num hotel fantástico. Eu vi passar Marilyn Alberon, ela estava no mesmo hotel. Ela passou com o cachorrinho. Era uma coisa de sonho, maravilhosa! Mas o encontro com Hitchcock foi logo no primeiro dia que eu consegui me instalar no hotel em Los Angeles. Foi fantástico, porque ele tinha uma casa dentro do estúdio da Universal. Era só dele, uma casa. Uma casa que tinha jeito de terror mesmo. E fiquei esperando. De repente, entra uma equipe, ele liderando, chefe de maquiagem, chefe de figurino, chefe disso, chefe daquilo, todos eles me observando. Eu conseguia me virar bem no inglês, conseguia conversar um pouquinho e entendia tudo que ele me perguntava. A certa altura eu o vi falar para o maquiador assim: 'O que nós vamos fazer com o dente dela?' Eu falei vão arrancar meu dente, não vou deixar. Bom, resumindo: fizeram um pequeno dente postiço, uma capinha, porque esse aqui, que agora não é mais, era pouquinho coisa para dentro. A gente vê nas fotos, mas não tinha problema. Só que aquele perfeccionismo, aquela coisa pastel da época. Aí fizeram a capinha. Fizeram seios postiços. Eu fiquei indignada com o maquiador: 'Não precisa, eu gosto dos...,' 'Não, não adianta.' O maquiador falou assim: 'Audrey Hepburn ficou um ano se queixando; ela só conseguiu filmar com os seios dela, sem os postiços, depois de um ano.' Você vê, o humor é básico para mim em tudo isso. Foram uns nove dias mais ou menos de preparação para o dia do teste. Eu toda produzida, seios postiços, capinha no dente, era um tipo de roupa de baixo cor da pele, porque tinha que usar um *negligée* como se eu estivesse nua. Graças a Deus tinha maiô e seios postiços para me proteger. Mas quando eu fiquei pronta e entrei no estúdio, até parece loucura, às vezes me pergunto se era muita loucura minha, mas eu acho que era verdade. Tinha um trailer com o meu nome dentro do estúdio. Entrei. Fiquei sentada lá dentro. E uma coisa que eu gosto de contar, a equipe era muito grande e na escadaria, aquela coisa, iluminador, ti-

nha muito técnico de cabelinho branco. O respeito ao idoso. Eu achei aquilo tão bonito, nunca esqueci. Eu fiquei esperando. De repente, falaram: 'Vamos lá, vamos lá.' Eu falei: 'O que está acontecendo?' 'Me puseram ali no cenário. De repente, eu vi todo mundo aplaudindo. Era o Hitchcock entrando lá do fundo. Todo mundo aplaudindo. Ele tinha uma personalidade maravilhosa. Ele era vaidosíssimo e muito bem-humorado, mas um humor altamente sofisticado. O teste constou de três partes: uma era só estética, o tal do *negligée* esvoaçante, outra cena era fingindo que tinha um personagem que entrou para lá e saiu para cá, e a terceira era ele ao lado da câmera me interpelando no inglês, me provocando. Chegou um momento que eu acho que perdi a paciência e falei: 'Mas eu não estou falando na minha língua.' Ele disse: 'Fala na sua língua.' Acabou o teste. Dois ou três dias depois, tinha o apoio de algumas brasileiras, músicos estudando... Pery Ribeiro.

Já era dezembro, eu marquei minha passagem para São Paulo. Comprei os presentes de Natal das crianças e queria voltar. Não sei se é a minha imaginação, mas eu me lembro de as mulheres brasileiras falarem: 'Você não pode ir embora agora, vai ter uma grande festa com os executivos todos.' Não sei se é fantasia para me conformar, eu sei que eu não fiquei, eu vim embora. Depois se passaram três meses, o agente explicou que o filme tinha sido adiado, porque o Hitchcock tinha pego uma gripe muito forte, era inverno lá, dezembro – janeiro, fevereiro, sei lá... – e quando retomou tinha escolhido a atriz alemã. Eu perdi a oportunidade. Eu fui no avião tentando ler o livro *Topázio*, olha que maluca.

**Olhares.** Muito intensa a experiência.

**Eva Wilma.** Eu queria ter feito o filme. Eu não fiz, mas gostaria de ter feito. Meu único consolo é que não foi um bom filme. Não foi. Mas não serve só como consolo, porque eu queria ter feito.

**Olhares.** As imagens desse teste você nunca viu, não é?

**Eva Wilma.** Nunca.

**Olhares.** Seria interessante.

**Eva Wilma.** Eu acho que eu vi sim porque eu me lembro da atriz. E outra coisa que me consolou é que a personagem não tinha muitas cenas interessantes. Era uma coisa chata. Isso me conformou também.

**Olhares.** A partir do final da década de 1960, sua experiência televisiva começou a aumentar significativamente, atuando em *Meu pé de laranja lima*, *Nossa filha Gabriela*, *A revolta*, *Mulheres de areia*, *A viagem*, todas de Ivani Ribeiro. Aliás, eu estava vendo um livro aqui: *Ivani Ribeiro*, da TV Tupi. Queria que você falasse um pouco desse período, porque eu me lembro assim, na sua biografia, você fala bastante de Ivani Ribeiro. Um resumo desse período.

**Eva Wilma.** Acho que a primeira novela, que para mim foi inesquecível, foi *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos... era dela a adaptação. A matéria-prima da qual eu não abro mão é o humor. A história, ela contava com muito humor e a gente teve acontecimentos divertidíssimos. A Nicette Bruno estava com a gente e gosta de recordar isso. Ivani era fascinante, tinha uma grande espiritualidade, tanto que escreveu a primeira novela espírita. E aquela coisa básica que é a humildade que eu nunca esqueci. Na primeira reunião de *Mulheres de areia*, ela disse: 'Eu não inventei nada não. Eu ouvi uma novela de rádio parecida e me baseei nisso.'

**Olhares.** Ivani foi uma autora marcante na história da TV. Muito importante. Teve uma influência muito grande.

**Eva Wilma.** Ela veio da TV Excelsior com o Carlos Zara. A Excelsior acabou e o Zara foi chamado para a Tupi.

**Olhares.** Aí, com essa experiência da televisão, Eva, tem uma frase sua que eu pinnei da biografia e achei muito boa. Vou ler para você e queria que você comentasse. 'Se por um lado não se deve maltratar o público, pois é para ele o nosso trabalho, os aplausos nos gratificam, estimular a mitificação, a idolatria, é para mim uma atitude inconcebível.' Acho

que hoje a gente está vivendo um momento muito diferente desse que você viveu e atravessou. Queria que você comentasse um pouco isso.

**Eva Wilma.** Diferente e parecido... Com o autógrafo... eu nunca me esqueci, Cleyde Yáconis e eu estávamos almoçando, durante um intervalo de gravação de *Mulheres de areia*: 'Dona Clarita, dona Clarita' – a personagem dela –, e alguém disse: 'Seria incômodo o autógrafo?' E ela respondeu: 'É' E veio o espanto: 'Como?!' 'É muito incômodo.' Hoje em dia é o *selfie*.

**Olhares.** De alguma maneira, você acha que piorou?

**Eva Wilma.** Piorou.

**Olhares.** Nesse sentido piorou.

**Eva Wilma.** A informática piorou tudo. Piorou, aumentou. Aumentou o número de novelas. Essa coisa de você virar ... Você chegou a ler a história do Guarnieri durante *Mulheres de areia*, não? *Mulheres de areia* juntou um público cada vez maior. É uma coisa de louco, mas dois, três ônibus do interior vinham para assistir à gravação na praia. A gente se trocava numa casinha, começava no morro, uma casinha de pescador que servia de camarim para nós. Um dia, estava garoando e a gente esperava para gravar. O Guarnieri sentou-se na frente da casinha e o chefe dos pescadores serviu uma birritinha, um refresco, um suco e eu lá sentada com ele conversando. E conversa vai, conversa vem, o público foi crescendo lá embaixo, o público crescendo... Uma hora, o Guarnieri parou e falou assim: 'Estou me sentindo Nossa Senhora de Lourdes.' Palavra de honra. Dá para esquecer uma coisa dessas?

**Olhares.** Frase de autor.

**Eva Wilma.** E a Cleyde, outro dia, que estava garoando e nós todos dentro daquela casinha, casinha-camarim minúscula, gente jogando, preenchendo o tempo... Cleyde estava brava num canto. O público tentava invadir a casa, tinha meia dúzia de guardinhas, era difícil. Na segunda ou terceira ten-

tativa do público, a Cleyde pulou do canto, foi para a porta e falou assim: 'Sai todo mundo e só chega perto quem trouxer banana e amendoim.' Ou você se sente endeusado ou se sente macaco na jaula. O macaco na jaula é isso, a gente não pode agredir o público. É um exercício muito difícil você explicar que você não vai tirar o *selfie* naquela hora, pode perder o avião. E isso continua.

**Olhares.** Tem outra coisa que acho interessante na sua trajetória: a maneira como foi se desenvolvendo sua militância política, sobretudo contra a ditadura militar. Isso parece, veja se tenho razão, um pouco atrelado ao seu casamento com Carlos Zara. Ele foi um grande ator, além de ter sido seu marido. Queria que você falasse um pouco sobre ele.

**Eva Wilma.** Tem aquela famosa foto dos dezoito que o Fernando Gabeira organizou o sequestro do embaixador para trocar por dezoito que iam morrer rápido. A foto é famosa. Um deles é o irmão do Zara. É o Ricardo Zaratine Filho. Enfim, a consciência política eu acho que sempre tive. Durante a greve... não deixa de ser uma contracultura pela censura. Eu presenciei o Zara... o que ele teve que fazer para correr também atrás da vida do irmão, que ficou nove anos zanzando pelo mundo... tudo que ele fez. Eu presenciei grandes papos dos dois, aqui, assim. Ricardo lá, Zara aqui, eu sentada lá. E o Zara só dava bronca nele. Mas era a política. Eram dois caras muito conscientes politicamente, cada um com sua postura.

**Olhares.** Bronca no sentido do envolvimento excessivo na militância...

**Eva Wilma.** É você pegar o Vereza, hoje, nas redes sociais, e ver ele explicando o que o Bolsonaro está fazendo. Eu concordo com o Vereza. Eu vou continuar na torcida para esse cara parar de se fazer de engraçado e de fazer uma coisa dessas, de festejar 31 de março. O que é isso? É desconhecimento total do que aconteceu com os estudantes. E nós, da classe artística, em geral, autores, enfim a classe artística, a classe intelectual, sempre soube tudo. A gente sabia de tudo. Eu estava no teatro Maison de

France, quando mataram o estudante Edson Luís no calabouço do lado. Como é que fica? Aí a gente fez essa mobilização de três dias e três noites ininterruptos nas escadarias do Municipal do Rio e de São Paulo. Lideranças como o Dias Gomes e o Flávio Rangel são uma aula. Uma aula de democracia. Nunca me esqueci da voz do Flávio, o Flávio tinha uma voz... gritava... quando ficava exaltado. Ele estava discutindo no começo, antes do AI 5, e dizia: 'Atenção, atenção, que em Portugal foram quase cinquenta anos, atenção, vinte anos aqui vai ser pouco.' E foram vinte anos. Eu me mantive consciente e, na medida do possível, como a foto desse posicionamento da classe teatral e da conscientização, quando eu via o Carlos Zara, tinha o pé no chão e discutia com o irmão.

**Olhares.** Tentando segurar um pouco... Voltando a falar da dialética...

**Eva Wilma.** Agora, em uma entrevista de rádio que dei a um programa sobre a longevidade, acabei falando: 'Olha, nós estamos vivendo um momento tão parecido, o Brasil está dividido.' Tem um partido para cá, outro para lá. Eu volto a ficar como fiquei durante a ditadura militar. Eu sou radical de centro. Eu sou centro radical. Defendo a democracia, a liberdade.

**Olhares.** Falando do Dias Gomes, outro autor importante, você fez também uma peça dele nesse período? O *santo inquérito*?

**Eva Wilma.** O *santo inquérito* foi Ziembinski quem dirigiu, no Rio de Janeiro. O público... A gente foi fazer uma turnê em Petrópolis...

**Olhares.** Contribuiu um pouco para...

**Eva Wilma.** Não só essa, como *Ato sem perdão*, dirigida por José Renato... era a história da *Antígona*, na visão de Millôr Fernandes. Millôr escreveu um prólogo... Eu preciso ir para o Rio de Janeiro para ver o *Antígona*, da Andréa Beltrão. Porque a gente fez por seis meses, não tinha público, era aquela pior época da repressão. Mas era *Antígona*.

**Olhares.** Você também trabalhou e trabalha com os grandes diretores do nosso teatro. É uma trajetória de um ecletismo... Muitos diretores diferentes, muito autores...

**Eva Wilma.** Eu acho que isso tem muito a ver com a formação. Adolfo Celi, Luciano Salce...

**Olhares.** Grandes dramaturgos, realmente uma trajetória admirável...

**Eva Wilma.** Minha postura sempre foi esta. Quando começam a criticar televisão, eu falo: 'Não, gente, olha...' Eu faço porque gosto, me apaixono, faço como fiz em *Indomada*, como fiz em *Mulheres de areia* e me divirto. Faço por amor mesmo ao que estou fazendo. Só que tenho um tempo. Se fizer televisão, cinema, televisão, cinema, que tem a ver com imagem, eu tenho um tempo meu... Tenho que voltar para a escola, se não cristaliza o meu trabalho. E o que é a escola? É o exercício no espaço cênico livre. Por que falo "espaço cênico livre"? Arena. Não precisa ser palco. É o exercício teatral.

**Olhares.** Acho que é isso que faz sua carreira ser tão rica ...

**Eva Wilma.** É a postura, a minha postura.

**Olhares.** E já que você tocou no assunto da televisão, nossa! Eu nem vou ler aqui, são muitas as novelas que você fez; tem esse período da década de 1980 que é sua entrada na TV Globo. *Plumas e paetês*, *Ciranda de pedra*, *Elas por elas*, *De quina pra lua* ...

**Eva Wilma.** *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles. Armando Bógus fez um trabalho maravilhoso.

**Olhares.** *Transas e caretas*, o especial *Negro Léo*, *Roda de fogo*, *Sassaricando*...

**Eva Wilma.** *Negro Léo*, que bom você lembrar. Acho que foi um dos melhores trabalhos que fiz na Globo. Porque era uma história num *take só*. Ao todo eram cinco personagens do livro, eu era a prostituta. Um *take só*. Lembro-me muito bem da direção do Paulo Ubiratan, que era um dos que pertenceu à Tupi. Ele que me dirigiu e falou: 'Olha,

nós vamos fazer a cena num *take só*.' Falei: 'Estou pronta, está na ponta da língua.'

**Olhares.** Tem facilidade para decorar texto?

**Eva Wilma.** Atualmente menos. Continuo apaixonada, mas tenho que estudar mais horas para poder assimilar, memorizar.

**Olhares.** Aí depois vem *Sassaricando*, *Mico preto*, *Pedra sobre pedra*...

**Eva Wilma.** *Sassaricando* foi um trabalho muito divertido. Agora com essas redes sociais, de vez em quando eu me entrego... No Facebook, alguém me mandou montes de cenas do *Sassaricando*. Quando eu assisto, eu me divirto tanto, lembro tanto dessa convivência com a minha irmã Irene Ravache, fomos irmãs...

**Olhares.** Numa peça maravilhosa que eu vi, inesquecível. Aquela peça que vocês fizeram mãe e filha, não foi?

**Eva Wilma.** Aí foi com a Eliane Giardini, *Querida mamãe*, de Maria Adelaide Amaral. Eu tenho muitas irmãs na minha carreira. Com a Irene Ravache, foi a novela da Ivani Ribeiro, a primeira novela espírita, éramos irmãs.

**Olhares.** Eu acho que com a Eliane Giardini talvez tenha sido a primeira que eu assisti você. Eu devia ter uns vinte anos.

**Eva Wilma.** Era bonito aquele espetáculo... era o José Wilker que dirigia, ele era muito divertido. Primeiro, Maria Adelaide escreveu um texto excelente, maravilhoso. Segundo, a Eliane estava fazendo uma novela e eu estava fazendo outra... e o Sérgio Viotti me trouxe o texto que a Maria Adelaide mandou para mim, deu na minha mão. Falei: Vou mostrar para quem? Eliane. Ela fazendo uma novela e eu outra, marcávamos encontro no dia de folga, quando a folga coincidia a gente ia para Casa da Gávea, estudava o texto da Maria Adelaide sozinhas. O primeiro diretor convidado foi Luiz Arthur Nunes. Como estávamos gravando, ele não pôde esperar. Tinha que esperar. Nós

já estávamos há nove meses trabalhando a peça, ela e eu. Daí, aconteceu uma viagem minha para o exterior, nem sei por quê. A Eliane ligou e falou: 'Olha, vai ter o teatro e nós temos quem vai dirigir. Ele topou. É o Wilker.' Falei: 'Estou indo.' E nunca esqueci o Wilker no primeiro dia... Ai, lembrar dessa perda muito precoce. Ele era muito talentoso. Ele chegou e falou assim: 'Eu não tenho nada para fazer aqui, vocês estão prontas. O que eu vou fazer: você entra naquela porta e você senta naquela cadeira?' Nós continuamos trabalhando o texto, ele viu que a gente estava pronta. No dia seguinte, trouxe uma pilha de livros, jogou na mesa e falou para cada uma escolher um. Eram todos de poesia. Eu escolhi Rainer Maria Rilke. Essa é outra coisa básica para nossa interpretação

**Olhares.** Cultura...

**Eva Wilma.** Não. A inspiração poética... E o Wilker era muito engraçado, louco, divertido.

**Olhares.** Era uma pessoa até certo ponto humilde. Uma vez, eu era bem jovem, me convidaram para fazer um debate sobre um filme do Sérgio Rezende, e eu me lembro de que ele era o outro convidado. Pensei: 'Meu Deus, o que eu vou debater com o Wilker?'. Ele me tratou assim como se eu fosse... ele me olhava assim com a maior naturalidade. Era realmente muito impressionante.

**Eva Wilma.** Ele saiu lá do Nordeste...

**Olhares.** E não perdeu essa postura...

**Eva Wilma.** De família batalhadora, pobre para valer. Ele enfiou a cara no mundo e nunca perdeu a personalidade dele, ele era muito generoso. Podia parecer até agressivo, às vezes, mas era extremamente generoso. Ele tinha muito talento, muita capacidade.

**Olhares.** Voltando aqui um pouquinho... Aí teve: *Mapa da mina, Pátria minha, História de amor, Rei do Gado, Indomada, Mulher* (seriado), *Os Maias, Quintos dos infernos, Esperança, Começar de novo* até chegar à mais recente: *O tempo não para*. Claro que não é o caso de você ficar falando de cada uma des-

sas novelas, mas você consegue fazer uma síntese da evolução da telenovela brasileira?

**Eva Wilma.** Você citou muito bem. Porque dessas todas eu coloco o *Negro Leo* no topo. Foi um programa de várias historinhas. Mas, independentemente disso, tem coisas dos autores, tem coisa boa... É muita coisa. O Aguinaldo Silva é um talento incrível. O humor dele. Quando eu li a sinopse de *A indomada* em que ele propõe aquela gozação, porque eu já tinha vindo em turnê, muitas vezes no Recife... aquele "inglêsismo", aquele orgulho de ter o material do teatro todo da Inglaterra. A mesa de bilhar do clube da Inglaterra. Ele resolveu gozar isso na novela.

Programa da peça *Querida mamãe*, de Maria Adelaide Amaral. Direção de José Wilker. 1995. O programa da peça faz parte do acervo da Biblioteca Raul Cortez/ESCH.



**Olhares.** Tinha uma vertente crítica forte.

**Eva Wilma.** Principalmente na minha personagem. O humor crítico. Você citou muito bem. Para mim o humor crítico cai feito uma luva. Porque pode ir fundo na questão social, tudo brincando. Fazendo de conta que é só brincadeira.

**Olhares.** E na novela acaba sendo uma forma de tornar o produto televisivo uma contribuição social também.

**Eva Wilma.** Exatamente. A penetração é maior. Mas isso que você colocou é muito importante porque é o humor crítico, a questão social. Na teledramaturgia, nessa evolução que aconteceu, porque o Brasil começou a fazer novela melhor que o mundo inteiro? Por quê? Porque tem Dias Gomes liderando, por que tem...

**Olhares.** Janete Clair.

**Eva Wilma.** Muita gente. Estava citando o Aguinaldo porque tem uma reprise no Viva, de *A indomada* e eu mesma... até fiquei surpresa, não tinha reparado que a novela é comprida, grande, elas eram compridas mesmo. A proposta no final – porque a novela inteira é uma luta por causa de uma usina que teria pedra preciosa, tem, não tem a pedra – e, no fim, a minha personagem, a Altiva, inclusive, morre queimada, quer pôr fogo na protagonista, mas quem morre no fogo é ela, e sai feito fumacinha, gritando: ‘Voltarei.’ E, no final, toda a população de Greenville... e ele coloca tudo de forma criativa nas novelas dele. Greenville, as cidades imaginárias.

**Olhares.** Tem muita influência da fase fantástica do Dias Gomes também, *Saramandaia*, vem muito daí.

**Eva Wilma.** Exatamente. Mas no fim da novela, olha, juro para você, eu não tinha reparado, no fim mesmo, depois que a câmera já circulou a cidade toda da Serra Azul, Greenville voltando ao normal, a usina funcionou, funcionou, funcionou, toda aquela gente da agronomia, o homem do campo

vem vindo, entrou na usina e de repente o *gran finale*, antes de entrar o *The End* ou Fim. Ele colocou *The End* e Fim, eles empacotando uma caixa de rapadura de Greenville para o Brasil inteiro. Deixou bem claro, olha a cabeça dele. Não é bonito?

**Olhares.** Muito interessante. Talvez uma das vertentes por onde a telenovela tenha enveredado é a coisa muito do melodrama, e aí acaba ficando, acho que a novela se repete muito.

**Eva Wilma.** Isso é apelação.

**Olhares.** Acaba se repetindo demais.

**Eva Wilma.** Não, mas a teledramaturgia, a boa, existe, felizmente.

**Olhares.** Eva, tem outra coisa aqui, outra frase sua que eu queria que você comentasse. Essa mais voltada para o trabalho do ator, da atriz, você diz... tem uma parte da sua biografia ... que a experiência concomitante entre a novela *Pátria minha* e a peça *Querida mamãe...* você diz o seguinte: ‘Eu me sentia com todas as ferramentas afiadas, capaz de mergulhar nas mais intensas das emoções.’ E aí pergunto para você quais seriam, a seu ver, as ferramentas que um ator ou atriz deveriam afiar e como isso se faz. Como você afia ou o que você acha que é afiar o instrumento do intérprete?

**Eva Wilma.** Tinha a ver com Rainer Maria Rilke, senso poético. Tem a ver com a consciência social e com seu instrumental de ator.

**Olhares.** Uma junção das duas coisas.

**Eva Wilma.** Exatamente. A novela *Pátria minha* era de Lauro César Muniz e eu era uma exilada que voltava para o país. Eu conhecia esse problema profundamente. Era um prato cheio você mostrar o que a exilada sentia, como foi a realidade dela. E em *Querida mamãe*, a Adelaide foi fundo em duas personagens profundamente complexas e extremamente amantes uma da outra. Essa relação mãe e filha levada ao extremo, porque era bom, bom o texto e o do Lauro também. São essas questões. As ferramentas afiadas.

**Olhares.** *Pátria minha* era do Lauro.

**Eva Wilma.** Era do Lauro. A consciência poética.

**Olhares.** Outro autor importante também.

**Eva Wilma.** A consciência poética com a consciência política, o humor crítico. Tudo misturado. Uma miscelânea. Mas é o exercício. As ferramentas estavam afiadas pelo exercício. É isso.

**Olhares.** E você, a gente percebe, avaliando sua trajetória, quanto que você se exercitou. Acho que isso também foi muito importante. Que hoje a gente vê atores, até talentosos, que fazem uma peça depois vão fazer outra daqui a cinco anos, outra dali a dez anos. Ficam muito tempo sem trabalhar. Como é que se afia o instrumento desse jeito?

**Eva Wilma.** É porque a realidade social, cultural é amarga...

**Olhares.** O trabalho importante do qual você participou foi o *Madame*, com Eunice Munhoz. Acho que você podia falar um pouco do seu convívio com essa grande atriz portuguesa.

**Eva Wilma.** Foi muito engraçado porque o convite chegou para mim... de certa maneira eu estava substituindo a Fernanda. A Fernandona tinha essa ideia junto com o diretor do Teatro Nacional São João e Teatro Dona Maria de Lisboa. Era ideia deles comemorar os 500 anos do descobrimento, um encontro de duas personagens, de duas obras clássicas da literatura portuguesa e da literatura brasileira. Eu fui escolhida porque... acho que foi porque a Fernanda estava voltando da concorrência ao Oscar e o Fernando Torres estava muito fragilizado pela saúde. Provavelmente... não sei, não sei. Senti isso porque sou muito humilde, eu fui escolhida! Eu fui escolhida! Assustou tanto a responsabilidade que eu fui a uma astróloga, foi a primeira vez na vida que fui a uma astróloga, saber se iria para Portugal fazer o papel ou não. E ela foi definitiva. Falou: 'Você vai sim, vai ser legal.'

A Eunice ... a coisa mais gostosa que eu tenho para contar sobre ela é que no primeiro dia em que nos

encontramos foi no Porto, no hotel, íamos ter um ensaio... Ela estava ao telefone na portaria, olhando só para a portaria do hotel e falava: 'Não, a Eva Wilma ainda não chegou.' Eu estava vindo perto dela por trás. Eu a abracei e falei: 'Cheguei, estou aqui.' Começou por aí. Outra coisa mais importante ainda foi que durante os primeiros ensaios, naquela discussão em que você começa a mergulhar na visão do autor, do diretor, dos atores, ela disse a seguinte frase: 'Eu não admito que se mude uma vírgula.' E foram suas famosas palavras, últimas palavras. Eu gostei tanto. Tenho até a foto. Porque as personagens se transformavam, tinha um momento em que elas eram as criadas da Maria Eduarda, de *Os Maias*, ou da Capitu.<sup>5</sup> Aí a gente botava um lenço na cabeça, quer dizer era criada. Nessas personagens eu botava várias vírgulas e ela junto... porque a gente se divertia muito. Então foi muito prazeroso. Porque era uma grande atriz, muito talentosa, exigente e consegui conquistá-la e contracenar legal.

**Olhares.** Você está falando uma coisa muito interessante que é a marca, inclusive, do teatro brasileiro: grandes atrizes. Não que não tenhamos grandes atores. Também tivemos e temos. Mas grandes atrizes, muitas inclusive encabeçando grandes companhias, quer dizer, a força das mulheres no teatro brasileiro é muito grande. Esse período todo foi um convívio tranquilo, porque assim, a gente sabe que nossa profissão lida muito com o ego, com vaidade...

**Eva Wilma.** Não é muito tranquilo não. Aquela coisa que eu coloquei. O excesso de idolatria, fama, incomoda, é perigoso. Você não pode entrar nisso. O exercício mais difícil é você aceitar a pessoa que está cometendo essa idolatria e explicar que não é legal, sem agredir. É muito difícil.

**Olhares.** Mas a relação... você pertence a um grupo de atrizes do maior talento e da maior importância no desenvolvimento das artes cênicas brasileiras, eu digo, dentro desse grupo de atrizes, como é que você vê essa evolução, é a geração, um convívio bom, uma união, uma dificuldade? Como você vê?

Você vê criticamente... 'não, fizemos o que tinha que fazer', 'podíamos ter feito mais.' Como é que você vê esse...

**Eva Wilma.** Eu não sei. Sinto que acompanhei com muito interesse os grupos alternativos, como, por exemplo, o núcleo Pessoal do Vitor, de onde saiu a Eliane. Como, por exemplo, Regina Casé, essa turma que revolucionou o teatro na época deles. Hamilton Vaz Pereira, a turma dele. Tem um nome engraçado. Era um texto que eles bolaram. Asdrúbal Trouxe o Trombone. Nossa, fiquei apaixonada quando dei com aquilo. Não tem a ver com a minha, mas eu acrescento porque é a juventude, os movimentos ousados.

**Olhares.** Bom, a gente está chegando perto do final. Teve uma peça... foi em comemoração aos seus 50 anos de teatro, *Primeira pessoa*. Podia falar um pouquinho desse momento? Ele já está mais próximo de nós.

**Eva Wilma.** Eu tinha enviuvado. Era uma busca de recuperação, de tudo, emocionalmente. Eu acho até que... talvez tenha sido o André Melo... 'não, mas tudo que você fez...' aí eu me lembrei realmente... A minha amizade com Edla van Steen, casada com Sábato Magaldi, e as nossas noitadas de duas taças de vinho e muito papo. Foi aí. E aí, com tudo isso, me dei conta, nessa fase da vida, de reencontrar o caminho depois da viuvez. Eu me dei conta de que tinha vários trabalhos de que cito trechos, até hoje, com o mesmo entusiasmo e com a mesma profundidade, como, por exemplo, o prólogo que o Millôr Fernandes escreveu para *Antígona*. Eu cito ele para você, agora. Eu levanto e faço. E tudo isso que eu tinha, conversei com Sábato, sentado, tomando vinho: 'Ah, mas então, vamos unir tudo isso.' A Edla uniu. Foi a autora.

**Olhares.** Era maravilhoso. Eu fui assistir também e me emocionava, chorava do começo ao final. Quem dirigiu esse trabalho?

**Eva Wilma.** William Pereira. Ele é maravilhoso. Erudito, não é? E ele convidou uma maestrina, es-

tou tomando aula com ela de novo. Ela é professora de música e maestrina. É uma mestra em música e eu continuo com vontade de cantar, dançar e representar.

**Olhares.** Pensando já num projeto futuro?

**Eva Wilma.** Tenho participado de pequenos recitais dando força para a juventude, entre eles, meu filho, que é músico. São recitais. A gente fez um dia em São Paulo. E outro dia em turnê. Pouca coisa.

**Olhares.** A memória que guardo desse espetáculo...

**Eva Wilma.** Da *Primeira pessoa*?

**Olhares.** Puxa vida!

**Eva Wilma.** É, porque fechou um ciclo da minha vida.

**Olhares.** Eram trechos e a gente ficava impressionado como é que você fazia aquilo com uma profundidade emocional muito grande.

**Eva Wilma.** Nossa, que bom ouvir isso.

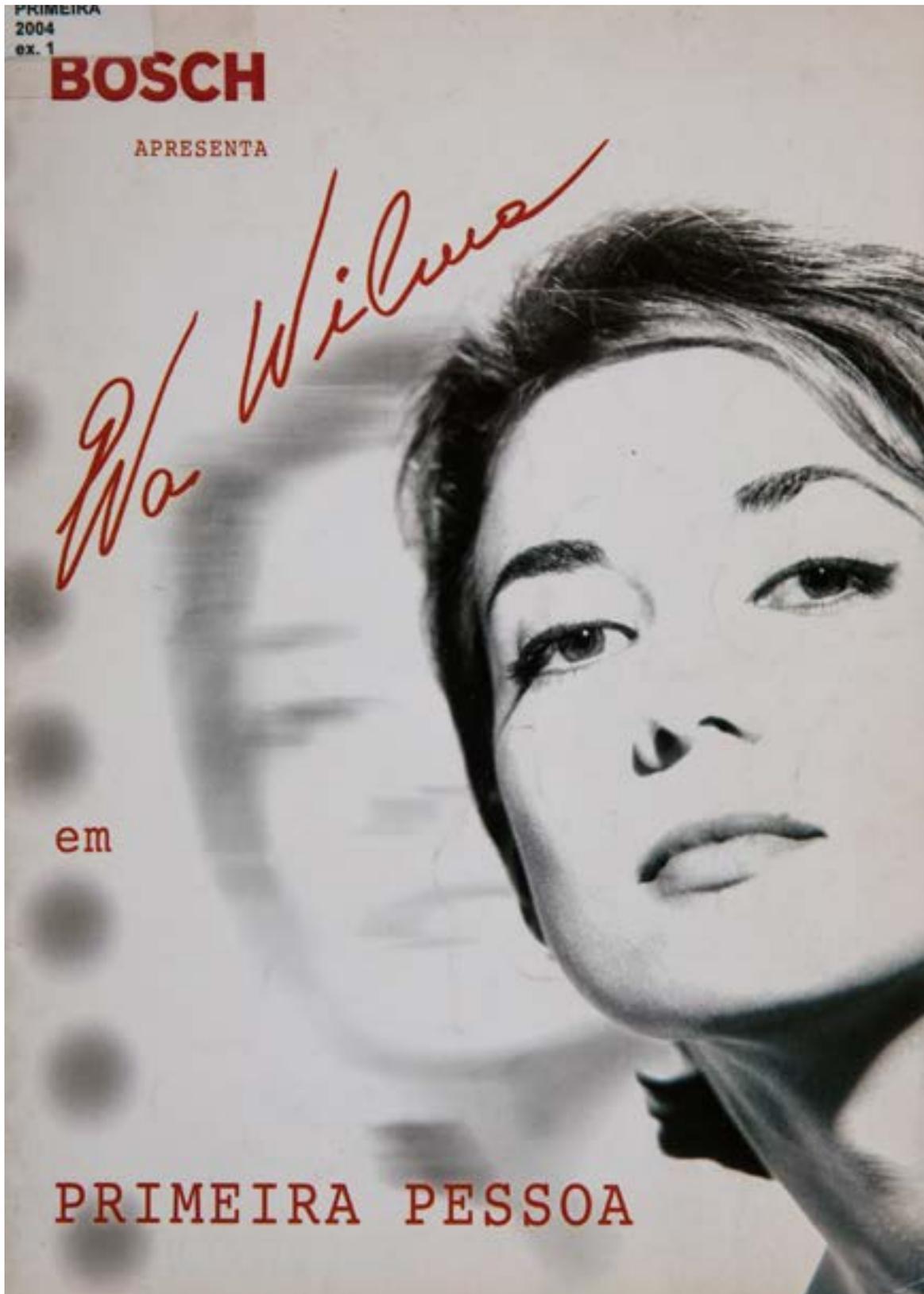
**Olhares.** Gostei demais. E, falando nisso, lendo a sua biografia, tem um tom emocional que atravessa a narrativa de sua vida toda. Aí eu pergunto a que você atribui essa maneira de ver os amigos, a família, os colegas e o ofício de atriz, repleta de afeto e até mesmo de gratidão, que é uma coisa que eu senti muito fortemente.

**Eva Wilma.** Nossa, eu não sei nem como responder a esse elogio...

**Olhares.** Acho que isso tem uma força que perdura por sua trajetória toda. Eu fiquei me perguntando se ... porque é um olhar, um olhar seu, não é?

**Eva Wilma.** Tem a ver com personalidade, tem a ver com a vida, períodos... consequências da Segunda Guerra Mundial, tem a ver com todos os eventos vividos, vivenciados em profundidade. Tem a ver com amor. Acaba de ir embora o Domingos de Oliveira e nos deixa essa lição para sempre. Não tem nada mais importante que o amor.

**Olhares.** E o trabalho do ator...



Capa do programa de *Primeira pessoa*, de Edla van Steen, direção de William Pereira. 2004. O programa faz parte do acervo da Biblioteca Raul Cortez. Foto de Apollo.

**Eva Wilma.** Amor ao ofício.

**Olhares.** Isso que eu ia falar. Quer dizer, o trabalho do ator, da atriz.

**Eva Wilma.** Amor ao público.

**Olhares.** Não deixa de ter um lado sacrificante.

**Eva Wilma.** Tem, tem sim. Às vezes é um pouco de exagero.

**Olhares.** Uma doação assim, não é? E no caso do ofício do palco é uma doação diária. Todo dia você tem que estar no seu melhor.

**Eva Wilma.** E era de terça a domingo. Duas sessões no sábado e duas no domingo. Agora mesmo quando fiz o *Baby Jane* (*O que terá acontecido a Baby Jane*, de Henry Farrel) com a minha idade, com as minhas fragilidades, com as minhas limitações. Chegando para fazer você se sente outra vez uma criança, porque o sentido do representar é brincar, que é a palavra no inglês, no francês e no alemão. É brincar, *to play*. Francês é *jouer*. Alemão é *spielen*. É brincar, coisa da infância.

**Olhares.** A base está aí. Acho que o resto se deposita. Tem alguma coisa que você gostaria de falar sobre o futuro no cinema, no teatro, na televisão, alguma coisa que você esteja querendo fazer e que possa contar.

**Eva Wilma.** Não, eu já expliquei que tenho tido... eu fiz recentemente um autor brasileiro, *Quarta-feira sem falta lá em casa*, de Mario Brasini, mas confesso que, no momento, de vez em quando, a maneira de produzir e de fazer é um pouco comercial demais, é muito rápida. Não se dá o tempo de mergulhar. Acabou o trabalho de mesa. Praticamente, acabou, eu estava comentando isso com minhas colegas. Com a Nicette, a Nicette e eu quase piramos. É verdade que era um grupo musical maravilhoso (Möeller e Botelho). Eu já tinha conversado com o Charles Möeller na televisão, quando ele começou, quando chegou ao Rio. Eu conversava muito sobre teatro com ele. Eles se transformaram nessa dupla, eles escolheram aquele texto que precisava de duas

atrizes assim, mas não teve ensaio de mesa porque eles estão acostumados com musical. E trabalho de mesa é analisar o texto, mergulhar em profundidade no que o autor quis ver, colocar, e onde você pode se juntar a ele nessa inspiração, nessa doação ao público.

**Olhares.** E, de alguma maneira, eu iria até um pouco mais longe, porque até o próprio texto, para uma parte do teatro contemporâneo, também está sendo visto com desconfiança...

**Eva Wilma.** É tudo.

**Olhares.** Eu concordo com você.

**Eva Wilma.** Isso é muito angustiante, não é?

**Olhares.** É uma mudança assim, paradigmática em muitos sentidos.

**Eva Wilma.** Acho que a informática trouxe isso. As pessoas hoje em dia pararam de se comunicar diretamente, de falar, olho no olho. Essas maquininhas infernais...

**Olhares.** É, afastou. E deixou as coisas muito superficiais. O tempo da análise que é curto, o tempo da temporada que é curto o tempo do público que é tudo... entrou no descartável, não é? Na mudança rápida.

**Eva Wilma.** Isso. Exatamente.

**Olhares.** O que vem depois, o que vem depois...

**Eva Wilma.** Isso aí... desanima um pouco. Bom, eu fiz assim *Baby Jane*, fiz assim o *Quarta-feira sem falta lá em casa*.

**Olhares.** Mas se puder continuar de uma outra maneira, vai ser melhor.

**Eva Wilma.** Isso. Por exemplo, havia a possibilidade de retomar para fazer no Rio, mas tinha que ser com outra atriz. Mas não enxerguei a possibilidade de mergulhar em profundidade no texto antes de reestrear.

**Olhares.** Não haveria tempo.

**Eva Wilma.** Não. O produtor não tem tempo.

*Money, Money, Money. Money makes the world go round...* E junto com a informática, isso piorou. Com a “evolução”.

**Olhares.** Então, por ora a gente poderia dizer que o seu horizonte está aberto, ainda não tem uma coisa concreta que você esteja perto de fazer.

**Eva Wilma.** Não, estou fazendo aulas. Aula de canto.

**Olhares.** Já pensando em alguma coisa concreta?

**Eva Wilma.** Não, não. Os recitais. Esses recitais. Por exemplo, no anterior eu mergulhei no Villa Lobos junto com o nosso maravilhoso poeta Ferreira Gullar, que fez a letra do *Trenzinho caipira*. Tenho um encontro com o maestro João Carlos Martins numa festa, a primeira vez que eu participei e foi isso que me estimulou. Agora me estimulou uma outra melodia e, principalmente, a letra: *Ando devagar porque já tive pressa e levo esse sorriso porque já chorei demais*. É uma música do Renato Teixeira com Almir Sater.

**Olhares.** É linda.

**Eva Wilma.** Estou mergulhando nisso e é uma verdade: eu ando devagar. Mas as aulas de canto são uma delícia com essa maestrina que me acompanhou no *Primeira pessoa*. A gente trabalhou um ano e meio juntas. Então eu faço aula. Volto para a escola.

**Olhares.** É um eterno aprendizado. Eva, obrigado, chegamos ao final. Obrigado pela entrevista, foi maravilhosa.

**Eva Wilma.** Eu fiquei com aquilo na minha cabeça. Quando você ligou eu estava assoberbada com algumas coisas, ‘Ah, sim, a gente se fala depois.’ Aí eu estava conversando com a minha filha (Vivien Buckup), ela é fogo viu, eu morro de medo dela.

**Olhares.** Ela tem uma boa visão.

**Eva Wilma.** Ela tem. ‘Vivi, acho que eu vou ligar, vou falar que eu quero fazer sim’. Porque é escola. Teatro-escola Célia Helena. Um monte de jovens.



**Olhares.** E o pessoal respeita muito você. Você é uma referência muito grande para nós. Pode ter certeza disso. E tem uma parte dessa molecada que mal conhece a história do nosso... então a gente tem também esses encontros que se você topar uma hora a gente leva você lá, que é uma turma muito sedenta e é uma turma que conhece pouco a história do nosso teatro...

**Eva Wilma.** É difícil.

**Olhares.** Porque hoje está tudo passando assim, a influência da televisão, da Netflix, criando um padrão único de arte, de cultura, então vai homogeneizando e a gente faz um esforço grande para quebrar isso, levando pessoas interessantes.

Programa da peça *O que terá acontecido a Baby Jane*, de Henry Farrel, direção de Charles Möeller. 2016. O programa faz parte do acervo da biblioteca Raul Cortez/ESCH.

**Eva Wilma.** Ainda tem pessoas, não é puxando a sardinha pro meu lado, mas a Vivien é chamada frequentemente quando tem, na televisão, uma proposta difícilíssima, que tem que explicar pros atores como é que era cem anos atrás dentro de um navio. E os atores chegam jovens, completamente inexperientes é difícil.

**Olhares.** - É, porque é um pouco até ao contrário da época em que você começou; você falou uma coisa na qual a gente acredita muito que é o teatro como ... como ...

**Eva Wilma.** Escola!

**Olhares.** Escola. E, hoje em dia, a gente vê que o teatro não é...

**Eva Wilma.** Mas o representar continua sendo esse. O grande perigo da imagem é esse. Você não pode se ligar – na televisão e no cinema –, não é o ator que tem que se ligar na imagem. Não é.

**Olhares.** É a imagem que tem que se ligar ao ator.

**Eva Wilma.** É, é. E Cassiano (Gabus Mendes) era assim, era fantástico. Cassiano ia para a mesa de edição escolher...

**Olhares.** As imagens ...

**Eva Wilma.** E você ouvia de longe ele falando: 'Vai, vai, agora, corta. Vira, gira.' A câmera para mudar para o close, fazia "troquiti" e você tinha que deixar

aquilo sem se influenciar. Você não pode cair nessa armadilha.

**Olhares.** A Laura Cardoso, em uma entrevista que deu uma vez, falou uma coisa interessante: 'Que parar o quê, vai, eu vou fazendo aqui, você vai me pegando aí. Que história é essa que eu tenho que parar agora para você fazer um close? Me pega aí. Estou fazendo um trabalho aqui.' Interessante também porque é a visão de quem tem experiência em teatro.

**Eva Wilma.** A escola dos atores que abriram o campo na televisão...

**Olhares.** Exatamente, é uma outra tradição que a gente está aqui tentando resgatar com você nessa conversa.

**Eva Wilma.** Então, você falou da Laura. Era assim. Abujamra dirigindo era muito divertido. 'Não, não, faz aí.' Você tem um outro embasamento. Embasamento que é estudo. Aquele maluco que manda a gente entender o que é a dialética.

**Olhares.** Começou tudo ali, vamos terminar desse jeito que já está ótimo. O maluco nos convenceu a estudar a dialética.

**Eva Wilma.** Isso.

**Olhares.** Muito bom, obrigado, Eva.

#### Notas

- 1 Música de sucesso na época, cantada por Doris Day, Frank Sinatra e outros.
- 2 Obra de Marcel Achard, com tradução da Esther Mesquita e direção de José Renato.
- 3 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), jornalista, advogado, empresário e político, foi dono de um império jornalístico no Brasil, como os Diários Associados, conglomerado que reuniu dezenas de jornais, revistas e estações de rádio.
- 4 Série da extinta TV Tupi de São Paulo, criada em 1953 e dirigida por Cassiano Gabus Mendes.
- 5 *Os Maias*, romance de Eça de Queirós e Capitu, personagem de Machado de Assis no romance *Dom Casmurro*. (N.E.)