

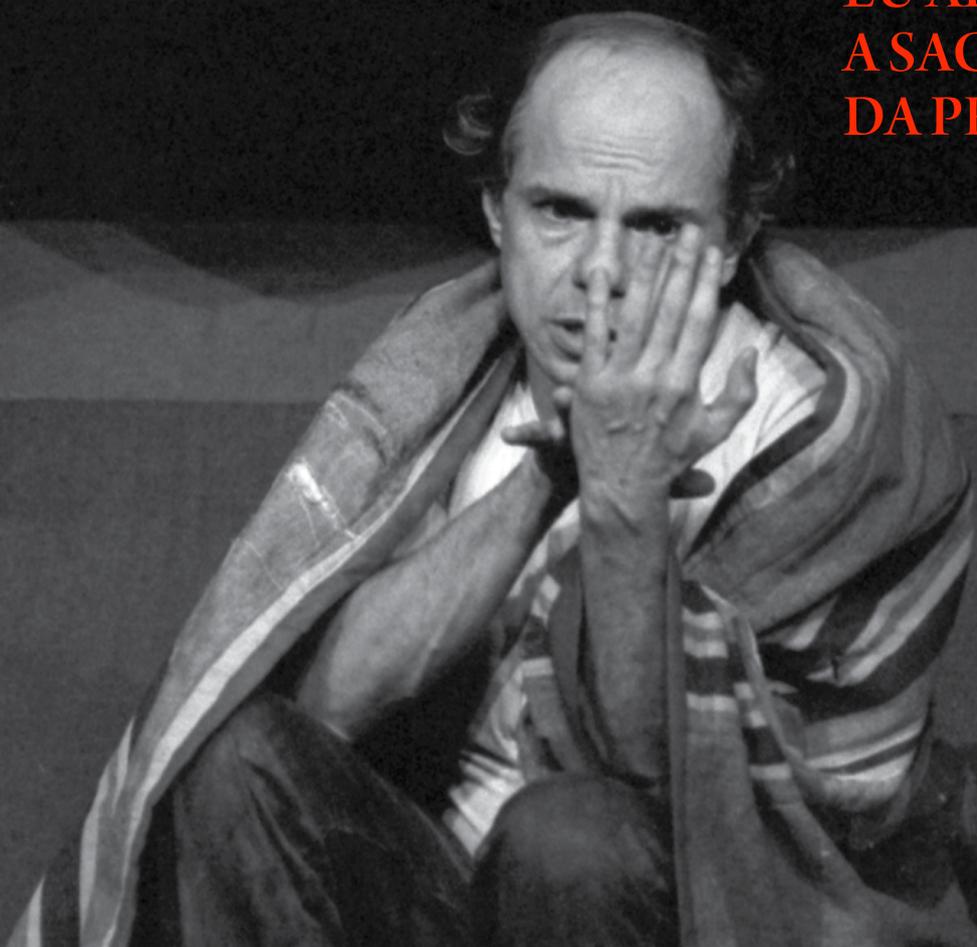
Olhares

ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena

3 ☆ 2015



**RUBENS CORRÊA:
EU APRENDI
A SACRALIZAÇÃO
DA PROFISSÃO**





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

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial

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

Editora responsável

Lígia Cortez

Editoras convidadas

Maria Thereza Vargas
Mariângela Alves de Lima

Assistentes editoriais

Léo Pelliciani
Mariana Holms

Projeto gráfico

Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação

Talitha Mattar

Revisão

Bernadete Alonso

Foto de capa

Emidio Luisi

★ EDITORIAL

Agora em seu terceiro número, a revista *Olhares* vem confirmar sua vocação como veículo acadêmico de excelência, compromissado de modo central com os estudos acerca da Pedagogia do Ator e do Teatro na América Latina, sem perder de vista, ainda, reflexões acerca das teorias do teatro contemporâneo, das tecnologias associadas ao espetáculo ou da prática teatral em contextos interculturais.

Abre esta edição um artigo de Clóvis Massa, “Os artistas sob o signo de seu tempo”, em que se investiga o ímpeto da criação de vanguarda em contextos tão distintos quanto o teatro russo do início do século XX, a cena brasileira dos anos 60 e a *performance* norte-americana dos anos 80, apontando-se semelhanças nas atitudes de ruptura de paradigma e, sobretudo, questionando-se o valor do vanguardismo vazio, *per se*.

Na seção dedicada à Pedagogia do Ator, Paulo Marcos Falco de Brito problematiza, em “A formação do ator no Brasil”, uma questão central para a academia brasileira: os procedimentos históricos que subjazem à nossa conformação híbrida, que rejeita a dicotomia conservatório-universidade e que reúne com cada vez mais força, em um mesmo campo de ensino, a formação teórica e prática do ator no nível do ensino superior. Na mesma seção, *Olhares* dá ao seu leitor a oportunidade ímpar de investigar a complexidade dos bastidores de um refinado processo de criação do personagem, ao colocar lado a lado os relatos do ator Guilherme Sant’Anna e da diretora Sandra Corveloni acerca da construção do espetáculo *L’illustre Molière* (2012). Guilherme Sant’Anna, sem rodeios e sem pudores, compartilha em “Como fiz *L’illustre Molière*” uma memória de sua formação como ator e, em paralelo, revela o passo-a-passo da criação do personagem que lhe valeu o Prêmio Shell de Melhor Ator em 2012. O anverso do relato de Guilherme Sant’Anna é a síntese da entrevista que Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas realizaram com a diretora Sandra Corveloni (“A direção de *L’illustre Molière*”), artigo que dá ao leitor a rara oportunidade de confrontar perspectivas de atores e de diretores na realização de um mesmo trabalho.

Os conteúdos de Dramaturgia latino-americana deste número de *Olhares* superam expectativas ao englobarem tanto uma densa apresentação da obra do dramaturgo Arístides Vargas, argentino radicado no Equador e cofundador do grupo teatral Malayerba, escrita por Jorge Dubatti, da Universidade de Buenos Aires, quanto a tradução inédita de Hugo Villavicenzio para *Nossa Senhora das Nuvens*, texto de Vargas que já tem lugar garantido no repertório dramático do teatro latino-americano contemporâneo. Tanto a peça *Nossa Senhora das Nuvens* quanto o artigo de Dubatti, “Arístides Vargas: a experiência do exílio transformada em teatro”, vêm diminuir o lapso de informação que há no Brasil acerca do teatro na América Latina e oferecer a oportunidade de repensarmos a situação histórica do teatro brasileiro, ao indicarem caminhos estéticos e políticos tão distintos, trilhados por nossos hermanos, na superação da era dos regimes ditatoriais latino-americanos, por exemplo.

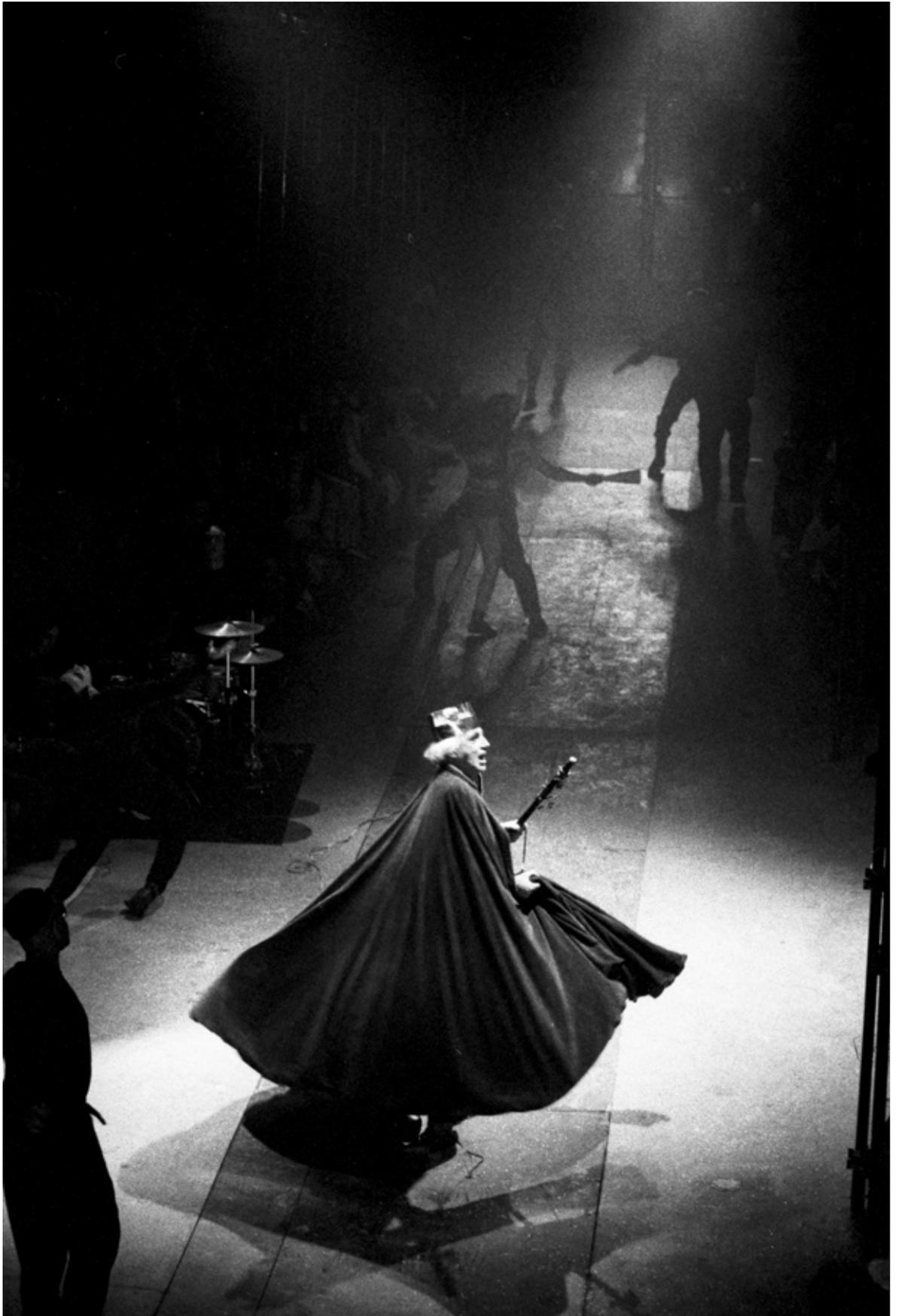
Na seção Memória, *Olhares* tem a honra de lembrar a trajetória do ator Rubens Corrêa através de um relato apaixonado de Maria Assunção, “Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão”. A autora não se limita a esboçar, aqui, uma biografia. Recorrendo inclusive a

entrevistas realizadas por ela própria com o ator Rubens Corrêa, Maria Assunção aponta para uma visão do teatro em que não se separam, na formação de um ator, o talento, o sacrifício e a fé. O exemplo de Rubens Corrêa é uma recusa ao teatro compreendido dentro da lógica de qualquer mercantilismo vulgar e, por isso mesmo, é extremamente pertinente ao nosso tempo.

Neste número, *Olhares* abre espaço ainda para um depoimento de João Caldas que, em “Fotografar Teatro”, problematiza a técnica de fotografia de espetáculos teatrais como um campo próprio, com particularidades técnicas e estéticas que visam não somente o registro de momentos visualmente impactantes das peças, mas também a construção de um corpo documental que atua como memória de toda a cadeia produtiva de uma arte marcada pela efemeridade do seu produto final. Em *Interculturalismo*, temos a oportunidade de ler, em tradução de José Rubens Siqueira, a peça *Os aprendizes de feiticeiro*, do dramaturgo sueco Lars Kleberg. O texto, que ficcionaliza um encontro entre luminares do advento do moderno teatro europeu (Stanislávski, Dântchenko, Meyerhold, Tairov, Brecht...), na Moscou de 1935, para saudar o trabalho do ator chinês Mei Lanfang, mescla com bom humor e engenhosidade uma história e uma crítica do pensamento acerca do espetáculo teatral moderno. O trabalho de Mei Lanfang, inclusive, volta como um dos temas do artigo “O moderno teatro chinês: desenvolvimento, percalços e pós-modernidade”, de Márcia Schmaltz, da Universidade de Macau, que vem suprir uma imensa lacuna de informação do leitor brasileiro acerca do teatro de uma das nações chave para a configuração da nova ordem mundial.

Marcos Barbosa
Escola Superior de Artes Célia Helena

Pedagogia do ator	7
Os artistas sob o signo do seu tempo <i>Clóvis Massa</i>	8
A formação do ator no Brasil <i>Paulo Marcos Falco de Brito</i>	12
Processos de trabalho	19
Como fiz <i>L'illustre Molière</i> <i>Guilherme Sant'Anna</i>	20
A direção de <i>L'illustre Molière</i> <i>Sandra Corveloni</i>	32
Dramaturgia latino-americana	37
Aristides Vargas: a experiência do exílio transformada em teatro <i>Jorge Dubatti</i>	38
<i>Nossa Senhora das Nuvens</i> <i>Aristides Vargas</i>	49
Memória	67
Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão <i>Maria Assunção</i>	68
Técnica	85
Fotografar teatro <i>João Caldas</i>	86
Interculturalismo	99
Os aprendizes de feiticeiro <i>Lars Kleberg</i>	100
O moderno teatro chinês: desenvolvimento, percalços e pós-modernidade <i>Márcia Schmaltz</i>	116



José Celso Martinez Corrêa em *Ham-let*, de William Shakespeare. Direção: José Celso Martinez Corrêa, 1993. Foto: João Caldas.

P

EDAGOGIA
DO ATOR

★ OS ARTISTAS SOB O SIGNO DO SEU TEMPO

Clóvis Massa

Professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Palavras-chave:

*Dramaturgia;
Teatro moderno;
Teatro pós-dramático;
Prática cênica;
Experimentação.*

Resumo: Este artigo expõe a análise da plasticidade do fazer artístico sob uma perspectiva diacrônica, a partir dos princípios de dramaturgia, pautados no gênero dramático, discutindo sua evolução no teatro moderno em que há uma hibridização e desconstrução dos modelos tradicionais. Nesse sentido, a forma dramática está fragmentada e a prática cênica, renovada, mediante outras formas artísticas e estéticas conjugadas em experimentações descritas nesse trabalho.

Durante muito tempo, as peças de teatro eram escritas segundo normas específicas que vigoravam em determinados períodos históricos. Até hoje, na realidade, se analisarmos um texto dramático a partir de princípios tradicionais de dramaturgia, uma obra pode ou não ser considerada boa conforme se aproxima ou se afasta desses modelos de composição. Podemos definir como sendo drama, em comparação com os outros gêneros literários, a forma que se expressa por meio do diálogo, da ação progressiva decorrente do conflito entre personagens com diferentes objetivos. Sob essa ótica, numa boa peça, seu desenvolvimento se intensifica numa progressão em que os acontecimentos detonam novas fases da situação até o momento em que sua resolução se torna necessária, ocasionando perdas e ganhos aos envolvidos, instaurando assim uma nova situação.

As inovações que o teatro moderno impôs a essa forma rigorosa de drama, por exemplo, introduzindo elementos épicos, por meio da figura de um narrador ou mesmo através da acentuada descrição da ação realizada pelos personagens, em detrimento da exposição e do avançar da ação propriamente dita, promove a desconstrução do modelo tradicio-

nal, fragmentando a forma dramática, como também a presença de traços líricos que contaminam as falas dos personagens, ao acentuar o discurso poético ou mesmo filosófico dos seres retratados.

Como acontece no cotidiano, com as inovações tecnológicas alterando a percepção das pessoas com impressionante rapidez, as manifestações cênicas da atualidade acabam por modificar o olhar do espectador em relação às formas tradicionais do fazer teatral. Desse ponto de vista, a diversidade das manifestações cênicas da contemporaneidade, baseadas no hibridismo de gêneros e estilos, ao não se fixar a modelos canônicos, interfere em nosso horizonte artístico e cultural com tanto impacto, que os princípios norteadores até pouco tempo determinantes para as artes cênicas restam cada vez mais distantes e, assim, tendem a se tornar esquecidos com o passar do tempo. Com isso, quais os critérios para uma coerente avaliação do mérito das propostas dramatúrgicas na cena atual se, na contemporaneidade, a encenação teatral está em contínuo processo de afastamento do que se considera como drama? O que poderá ser considerado ação, conflito e resolução num futuro próximo?

Acompanhando a emancipação do teatro em relação à literatura dramática, acentuada pela tra-

jetória de inúmeros encenadores, que redefiniram a cooperação entre teatro e literatura ao destacar a primazia dos elementos da cena, nas últimas décadas, as manifestações cênicas buscaram, inclusive, seu posicionamento na fronteira com outras artes, ao acentuar em suas montagens expressões mais ou menos próximas, como a dança, a música, o circo, a arte da performance, e fazer uso de recursos filmicos e de recentes tecnologias digitais, o que ocasionou a reelaboração da própria noção de drama, que passou a não mais expor os elementos básicos que asseguravam sua singularidade por meio da ação dramática. O diálogo, a principal forma de expressão da intersubjetividade dos caracteres, deixou de ser determinante nesse tipo de concepção pós-dramática. No novo patamar da arte, a manifestação do conflito e sua progressão passam a ser articuladas com ênfase por outros meios, cujas formas mobilizam a dimensão sensorial do espectador, mais do que o seu entendimento. Ainda que algumas proposições do teatro pós-moderno tenham dado mais ênfase à presentificação do jogo cênico do que à representação ficcional, a variedade de propostas e de experimentações cênicas na atualidade impede a identificação de traços comuns, entre tantas iniciativas que trabalham com a colagem, a intertextualidade e a pluralidade de elementos e materiais. De qualquer modo, exatamente por fazer uso da ironia e da paródia, o teatro a que nos referimos efetiva a desconstrução de discursos e sistemas prévios, contaminando-se com a arte da performance e, por isso mesmo, definindo-se mais pelo efeito de sentido que produz no espectador, no aqui e agora de sua realização, com narrativa sem começo nem fim, do que pelo seu significado anteriormente construído.

A breve síntese histórica sobre a dinâmica de cooperação entre drama e teatro, destituída de fontes e referências fundamentais devido ao tratamento ensaístico a que nos propomos, justifica-se porque, apesar de tais mudanças serem consideradas pelos especialistas da arte por um viés mais

amplo, para muitos artistas em formação as práticas teatrais da atualidade costumam ser assimiladas sem a devida compreensão a respeito do modo como, na origem, se opuseram, contrastaram ou, pelo menos, surgiram como alternativa a formas vigentes. Houve um tempo em que, nas então denominadas artes plásticas, os pintores aprendiam o figurativo e precisavam retratar pessoas e objetos com fidelidade ao referente para, somente após, partir para maneiras distintas de criar e expressar a realidade, rumo a formas abstratas. De modo semelhante, na dança, o balé clássico por muito tempo foi o grau zero necessário aos bailarinos, antes de novas investidas no campo das expressões contemporâneas. No teatro, ainda que seja costume, na formação de atores e atrizes, partir dos fundamentos – como no tipo de abordagem criadora do ator sobre si mesmo e no processo de encarnação do personagem, método esse que vigorou durante certo tempo –, a inquietude gerada pela realização de expressões mais radicais da contemporaneidade, com uma vontade de chocar e promover o novo a qualquer custo, resulta frágil se os artistas não têm a plena compreensão sobre o que suscitou esse tipo de prática, de modo que a tendência, nesse caso, é sua manutenção como forma esvaziada apenas, sem justificativa, sem pé nem cabeça.

Na encenação atual, considerada em sua origem como obra de arte total, harmoniosa e orientada, passa a vigorar a desconstrução, que dessacraliza a imagem tradicional dos textos clássicos e os reconstrói por meio de sua releitura, com o descentramento do discurso que resta à margem do espetáculo. Foi preciso, nesse viés, quase quatrocentos anos para a obra mestra de Shakespeare ser desconstruída e dessacralizada no Brasil por José Celso Martinez Corrêa no espetáculo *Ham-let*, do Teatro Oficina de São Paulo, de 1993, e a intensa trajetória de três décadas e meia de vivência teatral de seu encenador para que, juntamente com os integrantes da Uzya Uzona, se realizasse tal feito, o que de certa forma culminou com a síntese entre os

padrões tradicionais de representação que nortearam as primeiras fases de sua carreira artística e as propostas antropofágicas e brechtianas da década de 1960, com as manifestações ritualizadas que se aproximaram do *happening* e da arte da performance realizadas nos anos setenta.

O encenador inglês Peter Brook, nesse sentido, parece ser o emblema desse tipo de processo, visto que ainda jovem teve reconhecimento como diretor de teatro em Londres e nos Estados Unidos, dentro do modelo de organização empresarial, até que o encenador rompesse com o sistema mercadológico, ao propor experiências radicais em suas viagens à África, para descobrir e se aproximar de outras culturas, passando a imprimir em suas encenações o olhar para além do homem ocidental, com base na noção de transculturalismo.

Casos como esses, de artistas que renovaram a prática cênica por meio do exercício continuado de seu ofício e pelo desejo de afirmação identitária diante do contexto em que viviam, são numerosos. Dentre eles, no início da encenação teatral moderna, os russos Konstantin Stanislávski e Vsevolod Meyerhold são ainda mais representativos acerca disso. Em sala de aula, Stanislávski aprendido como personalidade morta pode ser visto apenas como artista que pretendeu sistematizar o trabalho do ator e que realizou somente espetáculos realistas e atuações psicológicas, enquanto que, na verdade, trabalhou incessantemente durante toda sua vida na reelaboração de sua prática, ao experimentar maneiras diversas de retratar o ser humano, ao evitar o mecânico e rearticular suas bases em busca de melhores resultados, quando percebia o engessamento da expressão artística numa fórmula mecanicista. Meyerhold, por sua vez, um dos atores à época da fundação do Teatro de Arte de Moscou, um inquieto pesquisador da cena em todas as suas variações, que rompeu com o drama e a expressão realistas daquele momento e criou as bases para uma representação simbolista. Sua vasta e eclética produção de espetáculos, mesmo antes da revolução russa de 1917, proporcionou que ele pudesse criar mais tarde a biomecânica,

baseada na tradição do teatro de feira, um método de atuação corporal diretamente vinculado ao contexto soviético.

Dito de outra forma: a artista norte-americana Laurie Anderson, que ficou famosa no início dos anos 80 com suas experimentações, baseadas na articulação entre a música minimalista e a palavra falada, narra em sua biografia, intitulada *Anéis de fumo*, que ministrou aulas no Community College, no período em que era estudante de escultura. Segundo a *performer*, por não ser historiadora, muitas vezes desconhecia as referências sobre o conteúdo que tratava, mas isso não a impedia de inventar fatos relacionados ao assunto. Numa das aulas de arquitetura egípcia, por exemplo, quando mostrara aos alunos um *slide* relacionado a um faraó, acabou criando histórias sobre ele para explicar as obras de arte egípcia que analisava. Como as narrativas inventadas como essas começaram a ter grande repercussão entre os alunos, não demorou muito para que os colegas da instituição tomassem conhecimento e se surpreendessem com o que a professora inventava, questionando se *miss* Anderson havia dito aquilo mesmo. Logo ela compreendeu que gostava mesmo era de contar histórias e achou por bem abandonar a docência e investir na carreira artística, para o bem dos incontáveis fãs que ganharam trabalhos memoráveis da artista, como os antológicos álbuns *Big Science* e *Home of the Brave*. Como artista, Laurie Anderson considera que sempre tentou estabelecer uma ligação entre dois mundos: o que costumamos chamar de mundo real, e um outro mundo, alternativo, cheio de possibilidades e acaso, identificado por ela como sendo o mundo dos sonhos.

Ainda que os estudos teatrais mais recentes tenham deixado de considerar os documentos de teatro como única fonte em sua abordagem historiográfica, deixando de interpretar o fenômeno do passado apenas com base na análise de um único documento, a análise contextual que as pesquisas históricas e os estudos da área da literatura já vêm propondo há algum tempo, não deixa de considerar os aspectos objetivos desses documentos,

confrontando dados de materiais diversos, entre os quais, literários (a respeito da dramaturgia), biográficos (acerca dos artistas), políticos ou sociais (referentes à organização social da época e sua relação com o contexto artístico examinado). Entretanto, esse olhar, ainda que aproxime diferentes fontes, está bem longe do mundo cheio de possibilidades e acaso referido por Laurie Anderson, um universo que pode e deve humanizar peças, pessoas e personagens, para além de dados objetivos, a fim de constituir conhecimento através de leituras possíveis sobre o passado que repercutam nas práticas cênicas do nosso tempo.

O atravessamento entre dados objetivos e subjetivos desses sujeitos visa a produção de conhecimento, não como algo distante e abstrato

para artistas e jovens em formação, mas num nível de compreensão do fenômeno em vias da articulação efetiva, prática, por analogia, com o que se fez e vem sendo feito no âmbito das artes da cena. Meyerhold torna-se, assim, não mais uma figura esmaecida, mas um aquariano nascido no início de fevereiro, um desapegado e multifacetado artista, pensador inquieto e visionário social incomum; e Stanislávski, aparece como um típico capricorniano nascido, reservado e disciplinado, preciso e ambicioso. Enfim, gente como a gente, que vive e busca o diferente, mas que parte das formas constituídas (porque as compreende) para empreender o novo, a fim de atingir o mundo dos sonhos do qual nos fala Laurie Anderson. ☆

Abstract: This article presents the analysis of the malleability of artistic production diachronically, from the dramaturgy principles on, based on the dramatic genre, discussing its evolution into the modern theater, in which there is a hybridism and deconstructionism of the traditional models. In this sense, the dramatic form is fragmented and performing practice, renewed through other artistic forms and aesthetics, both (artistic and aesthetic) were combined in experimentations described on this paper.

Keywords: *Dramaturgy; Modern Theater; Post-dramatic Theater; Performing; Experimentation.*

★ A FORMAÇÃO DO ATOR NO BRASIL

Paulo Marcos Falco de Brito

Ator, diretor, mestre em Educação pela USP, especialista em Arte Integrativa, dramaturgo, compositor e sonoplasta. Atua desde 1991 em coletivos como Grupo TAPA e Cia D'Alma. Dedicou-se desde 1999 à formação de atores e arte-educadores. Em 2012 funda a Cia. Ouro Velho. Atua na coordenação da Escola Superior de Artes Célia Helena. Seus trabalhos mais recentes incluem *Urinal, o musical* (Núcleo Experimental), *L'Illustre Molière* (Cia D'Alma), *A mandrágora* (Grupo TAPA) e *O lugar de onde se vê* (Cia. Ouro Velho).

Palavras-chave:

Formação profissional;
História do teatro;
Ensino médio;
Ensino superior.

Resumo: Uma breve história da formação do ator no Brasil. O ensino informal do ofício. A formalização do ensino moderno. O ensino superior em Artes Cênicas.

Existem, no Brasil, três caminhos diferentes para quem quer trilhar a profissão de ator: o nível superior, o nível médio e o nível da prática. Isso significa que, no Brasil, você pode ser ator profissional obtendo seu diploma em um dos cerca de trinta cursos superiores oferecidos por faculdades ou universidades espalhadas por todo o território nacional.¹ Você pode, também, exercer a profissão concluindo um curso técnico de nível médio em uma das muitas escolas existentes no país, especialmente no eixo Rio – São Paulo.² Mas, também existe a possibilidade de obter seu registro profissional (o famoso DRT) apresentando apenas um atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATIED), bastando para isso comprovar alguma experiência na área.³

Isso quer dizer que tanto faz, para o ator brasileiro, ser autodidata, técnico ou bacharel? Aos olhos da lei, sim, tanto faz. Mas, do ponto de vista dos profissionais do teatro, da “classe teatral”, como é conhecida, a coisa não é bem assim. E é justamente por isso que a situação fica complicada. Pois não há, até hoje, um consenso na sociedade brasileira

sobre qual seria o modo de formação mais indicado para os nossos atores e atrizes.

De um lado, há muita gente que defende o aspecto prático do aprendizado teatral, considerando a escola absolutamente desnecessária, ou até mesmo nociva. Procópio Ferreira dizia que “essa coisa de Escola Dramática não dá resultado. Você sabe, sai de lá discutindo teatro e não sabendo fazer teatro”.⁴ Dercy Gonçalves expressava opinião semelhante: “Escola de teatro eu acho uma babaquice. Escola de teatro... Eu acho uma babaquice. Porque ninguém aprende a ser. Quem é, é!”⁵

Por outro lado, temos aqueles que defendem a importância da escola e, portanto, de um aprendizado formal e sistematizado. João Caetano, nosso primeiro grande ator, já afirmava, lá por 1860:

É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios. Os atores que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atores de inspiração, e portanto, sem método, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim! (apud CARVALHO, 1989, p. 190).

1 Cf. Resolução CFE nº 32, de 9 de agosto de 1974, que dispõe sobre os cursos de bacharelado em Artes Cênicas.

2 Cf. Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.

3 Cf. Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.

4 Depoimento ao SNT em 23 de outubro de 1974. Ver: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimentos I*, Rio de Janeiro, 1976, p. 89-111.

5 Entrevista concedida a Eduardo Tolentino de Araújo para a série Grandes Damas, GNT, 2001.

Mesmo entre os que concordam com a necessidade da escola há uma discordância sobre qual o tipo de ensino mais indicado. Há quem defenda o *ensino profissionalizante de nível médio* como ideal, considerando-se o caráter técnico da interpretação teatral. Maria Clara Machado, por exemplo, argumentava que era justamente da carência técnica, de matérias práticas, que resultava, em sua época, a completa ineficiência do nosso ensino dramático, pois o aluno sai formado, talvez, mas desconhece

a coisa mais elementar, por exemplo, como andar em cena. Isto porque o programa está sobrecarregado com matéria teórica, que ele poderia aprender frequentando conferências ou bibliotecas. [...] Partindo da realidade brasileira, daquilo com que podemos contar em matéria de professores e dado o nível dos alunos, igualmente, é preciso não sonhar com escola universitária de artes dramáticas, pois ainda é cedo para isso (MACHADO, 1963, p. 6).

E há quem proponha exatamente o contrário, valorizando a possibilidade de uma formação mais abrangente, em nível superior, baseada no estudo sistemático da linguagem artística, tanto no plano conceitual como no nível prático:

A arte existe na universidade buscando propiciar ao indivíduo a oportunidade de aprender seu ofício através de uma formação que reúna a prática, a reflexão, a história, a teoria e a experiência. Independentemente de talento, cada um parte de si em busca da construção do fazer artístico. [...] [Pois a] universidade é o lugar do saber, da produção de conhecimento, da troca de ideias, da multiplicação de pensamentos (SPRITZER, 2003, p. 24-25).

Na verdade, o que esses depoimentos revelam é a coexistência, em nossos dias, de três pontos de vista muito diferentes sobre a arte teatral e seu principal elemento, o ator. O primeiro ponto de vista defende o que poderíamos chamar de *ator-artesão*; o segundo prefere um tipo de *ator-artista*; e o ter-

ceiro, um *ator-intelectual*. O que eu sugiro é que nos aprofundemos um pouco na história de cada um deles, o que talvez nos ajude a compreender melhor nossa situação atual.

O ator-artesão

A forma mais antiga de transmissão dos conhecimentos necessários à arte do palco é a *artesanal*, ou seja, aquela que acontece entre um mestre e seu aprendiz no dia a dia da prática do ofício. Era assim que acontecia, por exemplo, nas companhias de *commedia dell'arte*, lá no Renascimento italiano, onde a técnica de atuação era transmitida de pai para filho. Esse modelo costuma ser comparado às *corporações de ofício* medievais, ou guildas, pelas semelhanças existentes entre eles.

Mas o que importa perceber é que, nesse sistema, o aprendizado é realizado na prática. O aprendiz está na coxia vendo o mestre atuar. Está nos ensaios, observando e recebendo lições. Está mesmo no palco, em pequenas participações, testando seus conhecimentos técnicos recém-adquiridos. O aprendiz já vive, assim, de seu ofício, pois é remunerado (mesmo que pouco) enquanto aprende. E assim, aos poucos, o aprendiz vai se apossando dos segredos da atuação, podendo um dia se tornar, por sua vez, um mestre.

No século XIX, esse modelo fica um pouco mais complicado. É que, nessa época, tem início a popularização e o culto da vida pessoal e da personalidade do ator pelas críticas e crônicas teatrais que começam a ser publicadas em jornais e revistas. Ao mesmo tempo, inaugura-se uma forma de pensar muito influenciada pelo movimento romântico, que vai tratar a arte, em geral, e o ator, especificamente, de um modo muito idealizado. Como resultado, teremos a promoção do velho mestre de ofício ao posto de gênio criador. Os grandes atores passarão a ser considerados *monstros sagrados*, e o público irá ao teatro não mais para ver a peça, e sim para assistir a seus atores favoritos.

Vai ser justamente contra esse tipo de ator e essas práticas teatrais antigas que alguns artistas reno-

vadores irão se levantar a partir do final do século XIX, entre eles Stanislávski e Copeau. Mas, aqui no Brasil, esse modelo artesanal será dominante pelo menos até o final dos anos 1930.

Nas primeiras décadas do século XX, o teatro era uma forma de divertimento bastante popular no país, pois não havia ainda a televisão e o cinema estava apenas começando. As companhias teatrais, portanto, podiam ser um bom negócio, especialmente se vinculadas a um ator de sucesso, como Procópio Ferreira, Jaime Costa ou Leopoldo Fróes. O repertório dessas companhias era constituído basicamente por comédias e melodramas de apelo fácil e o esquema de produção era bem simples. No Teatro Trianon, por exemplo, considerado como o ápice da cena profissional do período,

não havia iluminação: luz branca, no palco, com lâmpadas normais, e só. Os figurinos, embora especificassem personagens, ficavam por conta dos atores, que deveriam ter seu próprio acervo. As grandes atrizes competiam em elegância e luxo. Os cenários retratavam, via de regra, ambientes internos e domésticos, e os teatros reutilizavam móveis, tapetes etc. Dessa forma, a função do cenógrafo estaria mais próxima à que hoje chamamos de cenotécnico (TROTTA, c. 1994, p. 118).

Outra característica importante do teatro dessa época é a presença do *ponto*,⁶ que sussurrava as falas aos atores que não lembrassem (ou mesmo não soubessem) seu texto. Mas o grande ator, o monstro sagrado, era aquele que não respeitava o ponto, e interpretava seus papéis ao sabor do improviso, apoiado apenas em sua personalidade própria. Ensaiar, inclusive, não era habitual. Ensaiava-se uma peça em três ou quatro dias, no máximo, e sem a presença do primeiro ator!

É claro que para esse tipo de teatro, a escola era um elemento absolutamente dispensável, pois o exercício da profissão dependia fundamentalmente das qualidades inatas do intérprete, que eram desenvolvidas na prática do ofício, em contato direto com o público. Tanto que a única escola de teatro que funcionou com regularidade nesse período, apesar das críticas constantes ao ensino ali ministrado e do descaso das autoridades, foi a *Escola Dramática Municipal* (atual Martins Pena), fundada por Coelho Neto em 1911, no Rio de Janeiro, e em atividade até os dias de hoje.

O ator-artista

Como vimos, é contra esse tipo de teatro personalista que Stanislávski, Copeau e outros encenadores modernos irão desenvolver suas pesquisas e ensinamentos. O que eles defendem é um novo posicionamento do artista teatral perante o seu ofício. Antes de tudo é preciso desenvolver o aprendizado da técnica. O ator deve seguir o exemplo da bailarina, que treina diariamente na barra, ou do pianista, que estuda suas escalas por horas a fio. O corpo, a voz, a imaginação, a memória, a emoção são os instrumentos de trabalho do profissional da cena e, portanto, devem ser treinados, desenvolvidos, cuidados pelo ator. Além disso, essa evolução técnica deve vir acompanhada de uma nova ética para o teatro, que leve em conta seu caráter coletivo: a ideia do *ensemble*, da realização da obra em conjunto. O verdadeiro artista, para Stanislávski, é aquele que está a serviço do teatro, e não o contrário.

Naturalmente, a formação desse novo ator exigirá uma sistematização inédita, que contemple os diversos conteúdos exigidos por essa nova configuração. Surgem assim as chamadas escolas modernas

6 O ponto era uma figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do XX. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do prosaetnio, fechada para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto. [...] Sua voz deveria ser colocada na justa medida para que, ouvida pelos intérpretes, não o fosse pelo público. Nem sempre isso ocorria, para irritação dos espectadores colocados nas primeiras fileiras (Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2006).

de teatro. No Brasil, esse processo de modernização do teatro e de seu ensino irá começar com um pouquinho de atraso, no final dos anos 1930.

Na realidade, desde a década anterior, alguns artistas pioneiros como Renato Viana, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho já vinham propondo novos caminhos para o teatro brasileiro, sem, porém, serem ouvidos. Mas o eco de suas ações acabou influenciando toda uma geração de jovens artistas amadores, que serão os responsáveis pelo início da modernização do teatro brasileiro. A partir de 1938, o *Teatro do Estudante do Brasil*, de Paschoal Carlos Magno; *Os Comediantes*, de Santa Rosa; o *Teatro Universitário*, de Jerusa Camões; o *Grupo Universitário de Teatro*, de Décio de Almeida Prado; e o *Grupo de Teatro Experimental*, de Alfredo Mesquita, entre outros, começam a adotar práticas modernas de teatro.

Entre elas: a abolição do ponto, o estudo aprofundado dos personagens, a manutenção de um elenco permanente e, principalmente, a valorização do encenador (ou diretor) como responsável pela unificação estética dos elementos do espetáculo.

Simultaneamente, começam a surgir as primeiras escolas modernas de teatro no país. Em 1939, é criado o Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (CPT/SNT), no Rio de Janeiro. Em 1948, Alfredo Mesquita cria a Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo, em estreita vinculação com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os anos 1950 verão surgir O Tablado, de Maria Clara Machado; a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), de Dulcina de Moraes, ambas no Rio de Janeiro; a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (ETUB), criada por Martim Gonçalves e o Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul (CAD/URGS), fundado por Ruggero Jacobbi.

Esses cursos pioneiros caracterizam-se, inicialmente, como cursos livres, mas, com o decorrer do tempo, alguns passam a constituir-se como *cursos técnicos de nível médio*. Ao mesmo tempo, começam a surgir aspirações de elevar-se a formação do artista teatral ao nível superior, o que daria *status* universitário à cena nacional.

Em 1965, uma novidade! As categorias profissionais do teatro são regulamentadas por uma lei federal, a *Lei Castelo Branco* (Lei nº 4.641/65). Essa lei, seguindo as tendências recentes, vai prever *formação em nível superior* para Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática. Porém, seguindo a tradição, vai manter a formação de Ator, Contrarregra, Cenotécnico e Sonoplasta em *nível médio*.

A partir daí, consolida-se no país essa modalidade de formação de atores, com a criação de diversos novos cursos profissionalizantes de nível médio. Entre eles podemos citar, em São Paulo, o *Teatro Escola Macunaíma* (1974), o *Teatro-escola Célia Helena* (1977) e o *Curso de Teatro do Indac* (1981) e, no Rio de Janeiro, a *Casa das Artes de Laranjeiras*, a CAL (1982).

O ator-intelectual

O anseio pelo ensino superior de teatro no Brasil está ligado diretamente ao surgimento das primeiras universidades no país, também na década de 1930. Os mestres europeus, trazidos para implantar os novos cursos de graduação, irão implantar também, em nossa cultura, uma nova visão da criação artística, menos *espontaneísta* e mais *racionalista*, intelectualizada. Assim, a nova geração formada nos bancos universitários vai passar a admitir que:

os efeitos teatrais podem ser conseguidos através de uma técnica, de uma elaboração consciente do espetáculo. Essas técnicas podem aumentar ou diminuir a eficiência da comunicação. Em linhas bem gerais pode-se denominar essa proposta de um teatro de comunicação intelectual, enquanto a fase anterior caracterizava-se pela comunicação sensível (LIMA, 1980, p. 23).

Flávio de Carvalho, um dos pioneiros da modernidade teatral entre nós, já apontava essa demanda no início da década, descrevendo seu projeto cênico:

Um laboratório teatral – ultramoderno e idealista. Esta modalidade de teatro exige um tipo de ator de nível intelectual superior (apud TROTTA, c1994, p. 133).

Ao mesmo tempo, sob a mesma influência europeia, passa-se a admitir a possibilidade de os jovens burgueses ingressarem na atividade teatral, até então reservada aos membros das classes inferiores:

A atividade cênica, socialmente desclassificadora antes, passa a ser vista como natural; assim a dos artistas de rádio e, mais tarde, do cinema e da televisão. A notoriedade, nesses casos, já não é acompanhada de teor de inferiorização, não tem parcela desabonadora (SODRÉ, 2003, p. 83).

Desse modo, quando começam a surgir os primeiros cursos modernos de formação do ator brasileiro, surge também a aspiração de elevar esses cursos ao nível superior. Primeiro, porque isso elevaria o nível do próprio teatro brasileiro, sempre carente. E segundo, que, assim, a classe média poderia se dedicar mais tranquilamente às atividades teatrais, garantindo o seu *status* universitário. Isso explica porque, em 17 de setembro de 1945, o presidente Getúlio Vargas sanciona o Decreto-Lei nº 7.958, que eleva, de uma só vez, o curso livre do CPT/SNT ao nível universitário, com a instituição do *Conservatório Nacional de Teatro*, vinculado à Universidade do Brasil (atual UFRJ). Segundo o decreto, caberia ao novo instituto:

1. Promover estudos sobre o problema do teatro e realizar experiências destinadas à renovação da arte dramática e da arte coreográfica no país.
2. Formar, mediante ensino sistematizado, artistas de comédia e de dança, e bem assim o pessoal técnico

apto a ensaiar e dirigir as representações dramáticas e coreográficas de todo o gênero.

Apresenta-se assim, oficialmente, a visão de que a formação do artista teatral (atores e diretores) deveria ocorrer em nível superior, nas universidades. Porém, tal ponto de vista ainda vai demorar a se afirmar, pois Getúlio Vargas será deposto logo no mês seguinte e, como consequência, esse decreto nunca entrará em vigor.

Como já vimos, será apenas em 1965, com a *Lei Castelo Branco*, que o teatro nacional atingirá o nível superior. Mas apenas para a formação de diretores, professores e cenógrafos. Os técnicos do palco (contrarregras, cenotécnicos, sonoplastas e atores) permanecem ainda em nível médio. De todo modo, é nesse momento que alguns daqueles cursos modernos criados anteriormente darão origem aos primeiros cursos superiores de teatro no Brasil, atualmente nas seguintes instituições: *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* – UNIRIO, *Universidade Federal da Bahia* – UFBA, *Universidade de São Paulo* – USP e *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* – UFRGS.

Finalmente, em 1974, a formação do ator será alçada ao nível superior, por uma resolução do Conselho Federal de Educação. É a Resolução CFE nº 32, que regulamenta o Bacharelado em Artes Cênicas, prevendo quatro habilitações: Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro. A partir daí o número de cursos superiores de formação do ator irá crescer de modo exponencial. Em 1979 apenas os quatro primeiros cursos, já citados, ofereciam essa habilitação. Em 1989, já podemos encontrar dez cursos. Dez anos depois, temos dezoito cursos. E, por fim, em 2009, atingimos a cifra de 32 bacharelados em interpretação no país.⁷

Encerrando esta história, só falta mencionar a Lei nº 6.533, promulgada em 1978. Ela regulamenta

7 Para informações mais detalhadas, consulte a minha dissertação de Mestrado sobre o tema:

BRITO, Paulo Marcos Falco de. *A (in) desejada transgressão: uma história social do ensino superior de teatro no Brasil*. São Paulo: s.n., 2011. Disponível na Biblioteca Digital USP em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04082011-152252/>>.

definitivamente as profissões de artistas e técnicos em espetáculos de diversões no país e, em conjunto com a Resolução nº 32, consolida o triplo regime de capacitação profissional do ator brasileiro.

Conclusão?

Se você chegou até aqui, com certeza já percebeu que não há respostas prontas para as questões levantadas neste breve artigo. Não é o caso de decidirmos agora qual a formação ideal para

os nossos atores e atrizes. Como vimos, cada um tem sua opinião e seus argumentos a favor de uma ou de outra opção. Naturalmente, cada uma delas apresenta pontos positivos e pontos negativos, o que talvez justifique essa longa indefinição em que temos vivido.

Por outro lado, talvez esse regime de múltiplas opções seja mesmo o mais saudável, por possibilitar a cada novo candidato à carreira teatral uma livre escolha de seu caminho. Afinal de contas, há bem maior que a liberdade? ☆

Abstract: A brief history of actor's education in Brazil. The informal teaching of workmanship. Formalization of modern teaching. Graduation degree in Performing Arts.

Keywords: *Professional education; Theater history; Highschool; Graduation degree.*

Referências

- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- FREITAS, Luis Paulo de. *Tornar-se ator: uma análise do ensino de teatro no Brasil*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.
- LIMA, Mariângela Alves de. Teatro brasileiro moderno – uma reflexão. *Dionysos*, Brasília, n. 25, 1980, p. 21-29.
- MACHADO, Maria Clara. O ensino dramático. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 21, 1963, p. 6, mar.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SPRITZER, Mirna. *A formação do ator: um diálogo de ações*. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- TROTITA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-30. In: NUNÉZ, Carlinda F.P. et al. *O teatro através da história: o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage, c1994.



Ângela Fernandes e Guilherme Sant'Anna em *L'illustre Molière*, adaptação das obras de Molière. Direção: Sandra Corveloni, 2011. Foto: Bianca Salay.

P

ROCESSOS DE
TRABALHO

★ COMO FIZ *L'ILLUSTRE MOLIÈRE* Guilherme Sant'Anna

Ator, arte-educador, especialista em arte-integrativa e professor de teatro nas instituições: Universidade Anhembi Morumbi, Escola Superior de Artes Célia Helena, Escola de Atores Wolf Maya, Oficina de Atores Nilton Travesso e Grupo de Estudos para Atores Profissionais do TAPA. Em cartaz com a peça *L'illustre Molière* de agosto de 2011 a fevereiro de 2014, novamente em cartaz a partir de agosto de 2015.

Ao começar a escrever a matéria em questão, dada a dificuldade em principiar minha explanação sobre o assunto, veio-me à cabeça uma história popular que sempre conto a meus alunos:

Tendo vencido um concurso para descobrir qual o mais hábil entre os animais invertebrados, gabava-se a centopeia de suas destrezas, até que um dia perguntaram a ela em qual de suas patas se originava o movimento que a fazia deslocar-se com tamanha coordenação. Ao pensar sobre isso, o animal ficou paralisado, pois até então simplesmente agia, sem nunca ter anteriormente se questionado sobre como o fazia.

Nunca pensei em ser ator. O teatro aconteceu em minha vida por acidente. Uma feliz circunstância, acho eu. Dizem que as pessoas são levadas umas pelas outras e, como não fugi à regra, fui levado por amigos a frequentar um clube em que o pai de um deles era o coordenador. Apenas pude

frequentá-lo por ser amigo do grupo, pois não tinha dinheiro para me tornar sócio.

Nessa ocasião, foi oferecido um curso de teatro apenas para os associados. Fiquei, então, de fora, participando como ouvinte. Ao final de três meses, montou-se um espetáculo a ser apresentado em dois finais de semana. Após o primeiro final de semana, um dos integrantes da peça ficou doente e, como eu havia acompanhado o processo, fui chamado a substituí-lo, realizando, então, aquele que foi o meu primeiro papel em teatro, *Lobo Mau*, com 17 anos de idade.

Minha prima, Clarice Derzié Luz, que já fazia teatro na época, foi assistir à peça e convidou-me para integrar o grupo de alunos que ela frequentava no curso do Tablado, de Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro, sob a tutela de Martha Rosman e Amicy Santos. Como eu não poderia pagar pelas aulas, ofereceram-me uma bolsa de estudos sob a condição de ilustrar exercícios práticos durante as palestras que as professoras supracitadas ministravam em instituições de ensino. Sem

Guilherme Sant'Anna caracterizando-se para o personagem. Fotos: Orlando Corveloni.



saber, começava minha instrução e treinamento em arte-educação.

Em um desses encontros, depois de alguns anos de prática, fui designado para dar aulas de teatro para crianças em uma das mais importantes escolas do Rio. Esse trabalho multiplicou-se por cinco, transformando-me, assim, em professor de Arte. Paralelamente, continuei o trabalho no Tablado, montando as minhas quatro primeiras peças, sendo que a última, *Soldadinho de chumbo*, dirigida por Rogério Fróes, teve caráter comercial, lançando-me como ator profissional (com carteira de trabalho assinada e tudo!). Desde então, nunca mais parei.

Durante essa trajetória, a década de 1970 foi essencial em minha formação, pois tive a sorte de estar em contato com os mais diversos e representativos ícones do teatro brasileiro da época, seja por meio de palestras, cursos, workshops e até mesmo bate-papos regados a cerveja na praia de Ipanema.

No Rio de Janeiro não havia faculdade de formação de atores, mas, sim, cursos técnicos. Aprendíamos na prática: fazendo teatro, convivendo com os grandes mestres e com os profissionais que tinham mais tempo de estrada, que sempre nos orientavam e que, de uma forma muito direta, ajudaram sobremaneira minha formação. Foi assim que me iniciei no *métier*, de modo ora acadêmico ora informal, ouvindo as palavras de Augusto Boal, Clóvis Levi, Amir Haddad, Sérgio Britto, entre outros; acompanhando os ensaios abertos de Aderbal Freire Filho e sendo trabalha-

do corporalmente pela família Vianna (o mestre Klaus, seu filho Rainer e sua mulher Angel, a quem chamávamos carinhosamente de “bruxa”, por ser a maga que nos deu a consciência da mecânica do corpo do ator).

Em 1979, enquanto apresentava *Quatro patas no poder*, uma adaptação de *Revolução dos bichos*, de George Orwell, e que foi um dos últimos trabalhos de direção do também crítico, na época, Clóvis Levi antes de viajar para Portugal, fui convidado por Eduardo Tolentino de Araújo para integrar o elenco da peça infantil que ele havia escrito: *Apenas um conto de fadas*, fato que inaugurou uma nova etapa na minha vida, pois esse evento marcou a consolidação do TAPA como um grupo autônomo e reconhecido artística e publicamente.

Realizando uma trajetória bem-sucedida de bons espetáculos no Rio de Janeiro, o TAPA recebeu um convite para apresentar *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley, no Teatro da Aliança Francesa, em São Paulo. Com o sucesso da peça, fomos convidados a ocupar o teatro, estabelecendo nossa sede na “terra da garoa”, e lá permanecemos por mais de quinze anos.

Dentre os muitos espetáculos realizados nesse fértil período, uma das produções mais marcantes foi *O senhor de Porqueiral*, de Molière, em 1989, inaugurando uma série de acontecimentos auspiciosos, tais como a renovação do contrato com a Aliança Francesa, o reconhecimento da crítica sob a forma de premiação (outorgada a mim como melhor ator e ao grupo como um dos cinco melhores



espetáculos do ano) e a repercussão extremamente favorável da montagem junto ao grande público.

Em se tratando de Jean-Baptiste Poquelin, dito Molière, o sucesso não deveria causar espanto, pois desde sua época o autor vem sendo agraciado com os melhores adjetivos em relação a sua obra – o que não significa que não lhe fizessem restrições e críticas, que quase lhe custaram a perda do mecenato do Rei Luís XIV da França. Isso porque o dramaturgo foi o primeiro a elevar a comédia ao status de crítica social, pagando um alto preço por expor ao ridículo grandes personalidades e poderosas instituições.

O caráter iconoclasta de Molière superou sua época, pois trata de questões inerentes ao ser humano, como a hipocrisia, o desejo por ascensão social a qualquer custo, a religiosidade cega e a busca predatória pelo poder, dentre outros, fazendo suas palavras encontrarem eco até hoje.

Entendo que a maioria dos artistas considerados geniais consegue transformar a dor em Arte. Seus problemas, suas idiossincrasias, suas questões todas são codificadas e comunicadas para outros que talvez passem por esses mesmos percalços, mas que não tiveram a oportunidade de parar e refletir sobre isso, para o bem ou para o mal. Há de se lembrar, como já mencionado, que muita gente não gostou de se ver retratada. Eis aí uma das razões para a questão das perseguições, das críticas etc. Acredito que Molière fez isso. Há muita verdade e coragem em se expor ao público como ele o fez. Em *Escola de mulheres*, o autor per-

sonifica Arnolfo, um homem velho que pretende se casar com Inês, uma mulher muito mais nova do que ele. Essa era exatamente a sua questão com Armande Béjart, sua jovem esposa. Percebe-se aí, claramente, um exemplo de como ele transforma questões pessoais em universais, tornando sua obra viva até hoje.

Essa personalidade fascinante motivou a pesquisa da Cia D'Alma, que viu em mim a possibilidade de retratar, de forma plural, as várias facetas da sociedade observadas por Molière em sua obra. A diretora Sandra Corveloni pensava em fazer uma colagem de trechos significativos que pudessem dar uma ideia geral ao público da genialidade desse autor.

Diante desse desafio gigantesco, eu me vi na contingência de não aceitar o papel. Primeiramente, por achá-lo complexo para que fosse realizado por uma só pessoa. Em segundo lugar, pelo esforço que demandaria a construção desses personagens em um curto prazo e sem garantias de sucesso.

O fator decisivo para que eu cedesse à argumentação de minha amiga e diretora, foi sempre ter acreditado, como ela, que seria possível reunir um grupo que tivesse a mesma postura diante da Arte, apostando no trabalho e, sobretudo, nas relações humanas. Conjunto este que, intuitivamente, percebi existir no elenco que me foi apresentado em uma reunião, e que me deu a esperança de que o processo seria muito prazeroso.

Felizmente, o resultado correspondeu ao que havíamos sonhado: um espetáculo rico, engraçado,

Guilherme Sant'Anna caracterizando-se para o personagem. Fotos: Orlando Corveloni.



crítico e de estética compatível com aquilo que fora inicialmente idealizado, além de um ambiente maravilhoso de respeito e amizade nas coxias e camarins, importantíssimo, dentro e fora do palco.

Sem dúvida, o maior desafio foi construir o personagem de Molière, pois personificar alguém que de fato existiu, que até hoje povoa o imaginário de gerações e sobre o qual há diversos registros históricos, mostrava-se tarefa demasiadamente delicada. Como contemplar abordagens distintas sobre uma mesma pessoa? Como levar à cena um homem que se tornou uma lenda?

Para começar, optamos por uma técnica denominada *Action*, adaptada de Grotowski e ministrada pela preparadora corporal Inês Aranha, que consiste em livres improvisações, baseada em documentos por nós pesquisados, até chegarmos a um denominador comum que pudesse contemplar o maior número possível das informações colhidas. Esse procedimento permitiu um entrosamento do grupo, deixando aflorar uma personalidade de equipe que, até aquele momento, era insuspeitada.

Formava-se, então, um intrincado feixe de relações que elucidavam o comportamento das pessoas/personagens que compunham a trupe e o mundo de Molière e, principalmente, a influência deste autor/encenador na condução de sua companhia de atores. Estabelecidas as referências, começamos um jogo vivo em busca da coerência e compreensão desse universo. O propósito da direção era realizar um espetáculo sob a forma de meta-teatro, em que a vida dos integrantes da trupe

francesa convergisse para o palco e vice-versa. Esse mergulho profundo no *modus vivendi* dessa companhia teatral do século XVII, com seus espetáculos itinerantes, em praça pública, e depois em sua sede, em Paris, embalou nossa fantasia durante um bom tempo, até que, aos poucos, o que fora idealizado começou a ganhar contornos mais definidos.

Segundo apontamentos em sua biografia, Molière era muito temperamental e criativo, traços recorrentes na maioria dos artistas considerados geniais. Esse aspecto foi o ponto de partida para o desenho do personagem e, como não poderia deixar de ser, comecei por buscar em mim mesmo essas características.

À medida que o trabalho avançava, mais clara ficava para mim essa figura tão forte e única que se desenhava ora com autoridade ora com paixão, movida por sua arguta percepção da psique humana, somada ao seu humor cáustico que não deixava pedra sobre pedra.

Nesse sentido, foi fundamental a apreciação do material filmográfico existente sobre a época e sobre os personagens que cruzaram o caminho de Molière. De maneira geral, ele é retratado nessas películas como um sujeito muito apaixonado, bastante envolvido com o seu trabalho e com as mulheres – seu ponto fraco e razão de muitos aborrecimentos que, ironicamente, inspiraram-no a escrever boa parte de suas peças.

Como seu comportamento era ditado alternadamente por seus impulsos e por seu intelecto,

Caio Salay, Amanda Acosta e Guilherme Sant'Anna. Nesta página e nas seguintes deste artigo, imagens do espetáculo *L'illustre Molière*, adaptação das obras de Molière. Direção: Sandra Corveloni, 2012. Foto: Bianca Salay.



achei por bem me deixar orientar por ele, a começar pela pesquisa de um gestual mais elaborado e significativo, levando muitas vezes a mão à cabeça, caminhando de maneira firme, projetando o peito para frente, mantendo o olhar voltado para cima, como se buscasse constantemente alguma coisa em seu cérebro agitado.

Após definir alguns aspectos basilares da composição do personagem-título, e sendo ele a matriz dos demais, creio ser importante ressaltar a contribuição de Molière na estruturação dos personagens cômicos tais como nós os conhecemos hoje.

Sendo Molière o fundador da comédia de caracteres, sua obra distancia-se da superficialidade dos tipos da *commedia dell'arte*, conferindo maior aprofundamento e identidade aos personagens por

ele criados – como se ele trabalhasse em 3D, re-dimensionando e ampliando a relação do interno com o externo, e apresentando ambos simultaneamente como uma coisa só.

Como sou um ator empírico, que precisa dar concretude aos seres a quem vou emprestar vida, essa abordagem caiu-me como uma luva, pois as indicações do texto foram suficientes para uma formalização que se desenhou conforme os ensaios progrediram. Desde o início dos encontros, a direção sugeriu que cada cena tivesse temperatura, cor e atmosfera bastante particulares, levando-se em conta as características de seus respectivos mundos.

No caso de Monsieur Jourdain, de *O burguês fidalgo*, por exemplo, a má formação de suas frases e seu comportamento grosseiro, comentados

Paulo Marcos e
Guilherme Sant'Anna.
Foto: Bianca Salay.



pelos outros personagens, revelavam bastante de sua essência.

A partir daí, tornavam-se muito fáceis e divertidas as experiências realizadas durante os ensaios para a elaboração dessa persona tão única, com seus trejeitos, sua voz empostada e seus maneirismos, que tentava arremedar o comportamento da classe a que almejava pertencer. A grande dificuldade consistiu em selecionar as gagues criadas para o desenho definitivo da cena.

Como não se pode apartar o personagem de seu contexto histórico e social, este tem uma importância absoluta na situação que se deflagra, tornando mais patéticos o grau de exposição e os sonhos projetados pelo simplório protagonista, que representava a nova classe social que alcançou grande riqueza (burguesia), mas não possuía a instrução e o comportamento dos nobres.

Outro elemento importante na construção de Jourdain relaciona-se com sua vaidade, pois ele se comporta como se estivesse constantemente posando para retratos, buscando posições pretensamente elegantes, tornando-se mais ridículo ainda.

Dessa mesma família, porém sem o aspecto grotesco e tolo, encontramos o Arnolfo de *Escola de mulheres*, que, igualmente arrogante e pretensioso, tem aspirações maritais para com uma jovem muito mais nova do que ele, situação comum na época, agravada pelo fato de ele a ter criado desde cedo para isso, sem que ela o soubesse. Sua falha trágica é acreditar que pode controlar o destino a seu bel-prazer, surpreendendo-se contrariado quando a situação foge ao seu comando. Incrédulo, tenta sondar a menina sobre a veracidade dos fatos ocorridos em sua ausência, que a teriam supostamente levado a conhecer um rapaz e a se apaixonar por ele.

Aparentemente seguro de si, Arnolfo vê seu mundo ruir gradativamente ao constatar, por meio de sua investigação, a traição cometida – sem consciência – por sua pretendida conquista. Assim, aproxima-se muito do modelo de Édipo, que também se torna vítima da busca por uma verdade pressentida e que, ao final, revela-se oposta àquela desejada. De mãos atadas, ele não tem outra alternativa senão acei-

tar o inexorável, restabelecendo a harmonia esperada nesse tipo de comédia dramática.

Para levar a cabo a realização dessa cena, optamos por adotar a estética do ballet clássico, que nascia na mesma época, sob a égide do Luís XIV, grande incentivador das artes. Também conhecido como Rei Sol, ele colocava-se como o centro de todas as atividades do reino, controlando-as com mão de ferro e utilizando-as para autoprojeção no quadro político-social de seu tempo. No caso do ballet, ele estabeleceu as convenções até hoje utilizadas na prática dessa atividade.

O diálogo entre Arnolfo e Inês, portanto, passou a ser todo coreografado a partir de passos inspirados na dança clássica, reforçando assim o caráter artificial e também mundano de seus comportamentos. Para tanto, foi essencial o olhar técnico de Marcelo Romeu Dalpino, que nos orientou na criação dos movimentos, cumprindo sua função com grande competência, habilitando-nos a reproduzir no palco a situação tragicômica, de modo a torná-la orgânica, sem compromisso com a rigidez formal de sua execução.

Pontuando a cena, temos ainda a música como um elemento coadjuvante, porém essencial, na realização da mesma. Reforçando as intenções dos personagens ao longo do diálogo, a música ajuda a imprimir o tom jocoso que se estabelece conforme o trabalho se desenrola. A trilha composta por Fernanda Maia e executada ao vivo no cravo, instrumento que permeia com maior ou menor intensidade todo o espetáculo, tem por base as melodias de Lully, compositor oficial da corte, que, juntamente com Molière, foi o responsável pela criação de um gênero único em seu tempo: a comédia ballet.

Já em *Tartufo*, há na figura de Orgon uma reedição do pantaleão da *commedia dell'arte*: personagem velho, sovina, egoísta que acaba sendo envolvido e enganado pelo vilão por confiar cegamente em seu algoz. Manipulado, acaba por atender a todos os desejos de Tartufo, prejudicando-se sem o saber. Alertado por Elmire, sua mulher, recusa-se a acreditar na patifaria por ela relatada, que

se vê obrigada a usar um estratagema que levará ao desmascaramento do personagem-título: a clássica cena da mesa. Induzido pela esposa a esconder-se sob a referida mesa, Orgon presencia, com horror, a queda da máscara vestida por seu falso amigo que, julgando-se a sós, tenta seduzir Elmire, revelando-se, então, o canalha que verdadeiramente é.

Sendo Orgon retratado como um velho sovina e teimoso, optei por fazê-lo encurvado sobre si mesmo, com os punhos cerrados, para ressaltar o aspecto deformado do apego a seus bens materiais. Intransigente, Orgon vê sua convicção destruída diante dos fatos que se descortinam, fazendo-o mudar de atitude e comportamento frente às evidências. Ele assume, então, uma postura ereta, destemida e protetora em relação à mulher, para defendê-la dos assédios recebidos. Orgon cresce, não apenas física, mas também vocalmente. Alterando sua voz, que antes se mostrava rouca e frágil, torna-a insuspeitadamente forte e autoritária quando expulsa o crápula para fora de sua casa.

Advindo, também, da *commedia dell'arte*, Sganarelle, o ajudante de Don Juan, personifica Briguella, um *zanni* (categoria dos empregados). Mais esperto do que o Arlequin, sua variante mais pobre, acaba por cair nas graças de seu patrão, tornando-se seu fiel escudeiro. Com uma construção corporal calçada na assimetria e precisão dos gestos, meu Sganarelle espelha-se no modelo de Don Juan, a quem admira e serve incondicionalmente. Como acontece com todos aqueles que buscam exemplos de comportamento nos outros, deixei-o à sombra de sua referência maior, procurando expressar todo encantamento produzido por ela no modo como ele reproduz o gestual apolíneo de seu patrão.

Curiosamente, a representação anteriormente descrita não foi minha primeira escolha. A pesquisa recaiu, inicialmente, sobre o universo do bufão. Assim, traduzi fisicamente sua pequenez social no corpo deformado de um anão e conferi-lhe um estrabismo, exibindo, assim, sua visão deturpada do mundo, na medida em que ele não enxergava as coisas como elas seriam, mas de viés. Entretanto, a

figura representada revelou-se muito forte, deslocando o foco da cena de maneira a quase prejudicar o entendimento da mesma. Consequentemente, optei por amenizá-la, conferindo-lhe uma participação mais discreta, dentro do que se esperava de um criado coadjuvante, no trecho da peça selecionado para a montagem. Nascia, então, um Sganarelle mais longilíneo, com mais estilo, menos caricato que o originalmente criado, deixando o jogo mais equilibrado e funcional.

Chega, então, a vez de *O doente imaginário*, tendo em Argan seu ponto máximo. Homem desagradável, de hábitos extravagantes, ele adquiriu uma mania obsessiva por doença que o levava a cometer as maiores arbitrariedades para ser atendido em seu gosto duvidoso, sem que houvesse, a princípio, oposição à realização dos mesmos. Sedentário, seu corpo assume o formato da poltrona que ocupa, levando-o a caminhar no plano médio e criando um estranhamento que nos remete a uma abordagem expressionista.

De comportamento nervoso e facilmente irritável, Argan era dono de um humor essencialmente colérico. Esse traço aparece sob a forma de esgares e movimentos abruptos e violentos, além de se manifestar no som de sua voz, que mistura grunhidos, tosse e um acento levemente rascante, tornando-a ligeiramente aflitiva de se escutar. Ele é infantil, ardiloso, débil e dissimulado, ou seja, uma mistura improvável, mas de muito efeito cênico, na medida em que se mostra eficiente. Tais mudanças abruptas de comportamento exigiram rapidez na execução das características mencionadas que, muitas vezes, se misturavam, dificultando ainda mais sua realização. Como um bom maníaco-depressivo, Argan aparenta ter dupla personalidade, mudando de humor e alternando, a seu bel-prazer, sua atitude em razão de seus interesses momentâneos.

De toda a encenação, o momento mais crucial e delicado para mim, desde o início dos ensaios, foi o encontro de Molière com a Morte. Quando começamos a trabalhar, a primeira orientação dada por Sandra Corveloni foi que não perdêssemos de vista a presença da morte em toda a trajetória do es-

petáculo. A ideia era contrastar a grandeza da obra de Molière em relação à finitude de sua vida, e como um artista pode sobreviver por meio de seu legado.

Molière sempre foi um atento observador dos acontecimentos à sua volta e, como tal, via o comportamento – com o qual não concordava – dos profissionais da Medicina como muito arbitrário, inconsequente e inescrupuloso, voltado para a ganância e irresponsável em relação àqueles que estavam sob seus cuidados. Sua atitude crítica intensificou-se com o agravamento de seu estado de saúde, tendo ele, inclusive, transcrito integralmente em uma de suas peças (*O senhor de Porqueiral*), o discurso absurdo que um médico teria proferido em relação à sua doença.

Tendo sofrido perdas ao longo de sua vida, constatando a ineficiência da Medicina em salvar seus entes queridos e estando ele próprio adoentado e deprimido, Molière via-se atormentado por depender daqueles que criticou a vida inteira. A morte, então, rondava seus pensamentos e refletia-

-se em seus escritos como uma sombra constante e indesejável.

A primeira improvisação realizada em nossos ensaios teve como tema uma pantomima inspirada na cena da morte de Molière no filme *Le roi danse*, na qual o dramaturgo se vê envolvido por esqueletos dançantes. Essa alegoria nos deu material para pesquisa, levando-nos a algumas conclusões: o personagem Morte se expressaria apenas corporalmente, pois sua presença já seria suficientemente significativa; em segundo lugar, a cena teria uma dose de humor, condizente com o sarcasmo e ironia do autor; e, por fim, deveria enfatizar a relutância de Molière em aceitar seu próprio óbito.

Dada a dificuldade de realização do conceito do encontro fictício de Molière com a Morte, muitos foram os experimentos cênicos testados até chegarmos a um formato mais satisfatório, que pudesse conciliar o inevitável da partida, sua poesia e o patético apego do ser humano a tudo o que é mundano.



Guilherme Sant'Anna
e Caio Salay.
Foto: Bianca Salay.

A cena, inicialmente, estava muito densa, pesada e triste. Molière era levado pela Morte enquanto os atores da companhia cantavam um réquiem ao redor de sua cadeira vazia. Apesar de muito tocante, o espetáculo terminava com uma certa amargura, mostrando o personagem-título nostalgicamente vagando como um fantasma a se despedir dos elementos de cena, tais como sua escrivãzinha e suas anotações.

Para amenizar o tom fúnebre da cena, optamos pela inclusão do confronto entre os dois personagens, mantendo o Anjo Exterminador impassível, contrastando com a súplica de Molière por sua permanência na vida, ao enumerar os mais comozinhos motivos para tal – resultando em um apelo ineficaz. Molière, então, apela para a concessão de um último desejo, conseguindo, assim, driblar a Morte, conclamando sua companhia a reviver o início do espetáculo. Com isso, remetemos à ideia do *Mito do eterno retorno*, de Mircea Eliade, na qual o filósofo alude ao cíclico como uma das estruturas do mundo em que vivemos: no final do espetáculo, remonta-se o início de forma não linear, com pe-

quenas alterações que mostram a rotação ascensional dos episódios que evoluem, sucedendo-se eternamente.

Percebendo-se enganada, a Morte retoma o controle da situação, dando início ao pretendido aspecto cômico que confere mais leveza à cena em que Molière tenta adiar sua partida, numa sequência de tentativas frustradas. Vitoriosa, ela consegue finalmente fazer o dramaturgo ceder à sua imposição, carregando-o consigo e, dessa forma, tornando-o imortal através de sua obra.

Assim, chegamos a uma formatação satisfatória do espetáculo para essa temporada, certos de que, como em toda obra em processo, ainda teremos muitas surpresas e desafios pela frente. Nosso desejo é estarmos constantemente atentos quanto às questões que se apresentarem para a evolução e melhor adequação da montagem.

A peça, em razão da maneira como foi estruturada, dá-nos a possibilidade de testar novas formas de falar o mesmo texto. É certo que a interpretação não muda, porque nós construímos juntos a essência dos personagens. Mas há sempre a oportu-



Ângela Fernandes,
Stephanie Stozek,
Mateus Monteiro,
Guilherme Sant'Anna,
Caio Salay, Amanda
Acosta e Paulo
Marcos.

Foto: Bianca Salay.

tunidade de vivenciar coisas novas. São, portanto, sutilezas dentro da mesma estrutura. Para mim, o Teatro apenas é interessante se for encarado como uma obra viva e em permanente transformação, passível de ser aprimorada em razão das variáveis às quais ele está submetido, tais como: o momento de sua realização, a permanência ou mudança no elenco, o espaço onde ele acontece, a relação com o público, entre tantas outras.

O espaço foi de grande influência para as alterações na peça. Quando estreamos, em agosto de 2011, no Teatro do SESI da Vila das Mercês, tínhamos um palco muito restritivo e algumas ideias não puderam ser colocadas em prática. No entanto, no momento em que fomos para o Teatro do SESI, da Av. Paulista, muito maior e tecnicamente mais bem equipado, finalmente pudemos evidenciar a nossa linguagem meta-teatral: deixamos as coxias visíveis para o público e criamos um espetáculo dentro do espetáculo. Nesse novo ambiente, dispúnhamos de mais recursos, que puderam refletir o que se passava na órbita do nosso espaço cênico. Até mesmo o final da montagem era diferente: o cenário subia, tudo se esvaziava, como se Molière estivesse em um limbo – enfim, criou-se uma nova ideia!

Além das questões espaciais, aconteceram reelaborações do trabalho em razão dos nossos recursos humanos. Com nossa saída da Vila das Mercês, duas atrizes que precisaram deixar a trupe foram substituídas por uma, Amanda Acosta, que canta divinamente e, portanto, achamos por bem incluir mais números musicais para melhor aproveitá-la. Amanda desenvolveu uma linha completamente diferente para a personagem de Madeleine Béjart (talvez a mulher mais importante na vida do dramaturgo), tornando-a mais carinhosa e mais presente, comportamento este que, na peça, mudou a relação de Molière com Madeleine.

Quando nos encontramos na fase de ensaios, estamos sujeitos a uma apreensão do grupo acerca do espetáculo. No entanto, grande parte das modificações ocorreu em razão da reação do público, por quem fomos surpreendidos. Pois, quando acontece a experiência da troca entre elenco e

plateia, tudo muda. Essa vivência é maravilhosa! O mesmo se dá quando mudam as plateias! Isso porque quando fazemos um espetáculo em São Paulo, é uma coisa, mas quando vamos para o interior, como para São José do Rio Preto, por exemplo, é outra. Isso ficava evidenciado no trecho que fazemos da peça *Tartufo*, em razão de sua temática: um religioso seduzindo uma mulher casada. Para atingir seus objetivos escusos, ele diz “poder negociar com o Céu para afastar o iminente pecado”. Uma plateia mais conservadora choca-se muito com essa cena. Diante de uma audiência dessas, a cena fica mais curta, porque não tem o tempo das risadas. Diminui sua duração até quase pela metade. O contrário também pode acontecer, como na cena de *O burguês fidalgo*, em que o Mestre de Filosofia ensina o Sr. Jourdain a pronunciar corretamente as vogais. Essa cena poderia dobrar sua duração, estimulada pelas risadas.

Nesse sentido, em Ribeirão Preto nós tivemos, no primeiro espetáculo, um público que reagiu mais comedidamente. No dia seguinte, a plateia urrava! Tivemos vários aplausos em cena aberta, pessoas nos ovacionando em pé. Isso na mesma cidade! A mudança pode se dar de uma noite para a outra. É uma situação única, uma contingência qualquer que se altera e nos surpreende. É o imponderável do teatro!

O espetáculo, enfim, pode oscilar de duração em razão dessas intervenções. Não há como prevê-las nem medi-las. É um aspecto muito delicado. Muitas vezes, temos uma vontade muito grande de fazer uma brincadeira, uma piada para nós mesmos. Em uma ocasião, o Mateus Monteiro mostrou-nos um personagem que ele faz lá da terra dele, com um comportamento e uma maneira de falar do interior. Inadvertidamente, ele o incluiu no espetáculo e nós nos divertimos. Mas, percebemos que não adianta a gente se divertir. É o público que tem que achar graça também. Um dia, eu caí na besteira de imitá-lo e não foi engraçado nem pra gente nem para o público nem para ninguém. Foi horrível! Aconteceu apenas uma vez... Mas é assim que se aprende: experimentando.



Caio Salay, Guilherme Sant'Anna e Mateus Monteiro. Foto: Bianca Salay.

Em contrapartida, foi experimentando também que descobrimos dois pontos que, invariavelmente, funcionam no trabalho: em uma das cenas de *O burguês fidalgo*, o personagem do mestre de dança, interpretado por Caio Salay, convoca Monsieur Jourdain para treinar o minueto, estendendo-lhe a mão. Este recusa-se a tocar no professor, usando a expressão “sem pegar, sem pegar!”. Depois, o mesmo jargão é usado quando Molière é chamado pela Morte, repetindo o mote e causando na plateia uma deliciosa reação de cumplicidade. Outro momento que nunca passa incólume pelo público é quando La Grange é surpreendido por Molière com um beijo na boca. O público, igualmente desavisado, manifesta seu susto com uma gargalhada quase histérica que demonstra, no meu

entender, um comportamento ainda muito reprimido em relação a esse tipo de situação.

Depois da temporada na Av. Paulista, fomos convidados, pelo Serviço Social da Indústria – SESI, a excursionar por quatro cidades do interior do estado: Campinas, São José do Rio Preto, Ribeirão Preto e São José dos Campos. Durante essas viagens, discutimos muito em nossas reuniões o paralelo que há entre a Cia D'Alma e a companhia de Molière. Isso é maravilhoso, porque parece uma reedição do que aconteceu no século XVII com a trupe do dramaturgo. Principalmente no que se refere à relação entre as pessoas da equipe, pois nós temos nos descoberto muito. Tivemos um contato muito intenso na época dos ensaios, na formação do grupo e na elaboração do trabalho. Mas, depois,

esse contato terminava, cada um ia para a sua casa, para a sua vida. Durante as viagens, isso não acontece. Quando se viaja, o convívio aumenta, você está junto trabalhando, durante o café da manhã, almoço, jantar, na piscina e nos passeios. É *full-time!* Tudo de uma forma muito familiar. Era exatamente o que acontecia com os atores do século XVII. Eles se metiam em uma carroça e iam para a estrada, convivendo o tempo todo, passando pelas mesmas experiências e dificuldades e, curiosamente, pelas mesmas coisas que nós também passamos, situações de uma vida em conjunto e que nos tornam cada vez mais próximos. Com isso, temos fortalecido também as relações no palco, porque começa-

mos a nos olhar de maneira diferente em cena. Eu acho isso incrível! É quase uma metalinguagem: é a vida misturada com o teatro e o teatro dentro do teatro.

Esse espetáculo reafirma a minha crença de que a Arte, quando vivenciada verdadeiramente, opera transformações surpreendentes, que nos alçam a patamares mais elevados da condição humana, tornando-nos pessoas melhores e, no meu caso, também um artista melhor. Reporto-me, assim, à condição cíclica exposta anteriormente, que faz com que tudo se justifique de *per se* dando sentido ao que me move na busca da essência da minha realização: artista, cidadão e homem. ☆

Referências

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 190 p.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 323 p. (Coleção palco e tela).
- BERRETTINI, Célia. *Dois farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 130 p. (Coleção elos, 36).
- _____. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 174 p. (Coleção debates; 166).
- FONSECA, Rubem. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1991. 175 p.
- MAGALDI, Sábado. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 481 p. (Estudos, 111).
- MOLIÈRE. *As eruditas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. 148p.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste, 1622-1673. *O tartufo; Escola de mulheres; O burguês fidalgo*. [Le tartuffe; Le bourgeois gentilhomme; L'École des femmes]. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 441 p.
- _____. *O doente imaginário*. Martin Claret, 2008. 178 p. (Coleção A Obra Prima de Cada Autor, 131).

Filmes

- Molière*. Roteiro de Ariane Mnouchkine, s.l.: Claude Lelouch - Films 13 - Radio Télévision Italienne, s.d. 2 DVD (120 min). DVD.
- As Aventuras de Molière*. Título original: *Molière*; França; 127 minutos; 2007; Estreia no Brasil: 18/07/2008; Site oficial: <http://www.molieremovie.com>; Estúdio/Distrib.: Imagem Filmes; Direção: Laurent Tirard Elenco: Romain Duris, Fabrice Luchini, Laura Morante, Edouard Baer, Ludivine Sagnier
- Marquise*. Título original: *Marquise*; França/Itália/Espanha/Suíça; Roteirista: Gérard Mordillat, Marcel Beaulieu; Trilha: Jean-Baptiste Lully; Marin Marais; Direção: Véra Belmont; 120 min.; Dolby Digital; Color; 1997.
- Le Roi Danse*. Direção Gérard Corbiau; 115 min., 2000.
- Vatel*. Direção: Roland Joffé; Dolby Digital; Color; 103 min, 2000.
- A viagem do Capitão Tornado*. Direção: Ettore Scola; 132 min; 1990
Título original: *Il viaggio di Capitan Fracassa*; Itália/França; Cor: colorido; Italiano/francês; Comédia. Estúdio: Mario e Vittorio Cecchi Gori, Massfilm, Studio El. Roteiro: Théophile Gautier.

★ A DIREÇÃO DE *L'ILLUSTRE MOLIERÈ*

Sandra Corveloni

Iniciou suas atividades teatrais no Curso Técnico de Artes Cênicas no Teatro da Universidade Católica – TUCA. Ligou-se ao Grupo TAPA, primeiramente frequentando suas oficinas, depois como atriz e diretora. Fundou, em 2011, a Cia D'Alma dirigindo com sucesso o espetáculo *L'illustre Molière*. No Festival de Cannes, em 2008, ganhou o prêmio de Melhor Atriz por seu trabalho no filme *Linha de passe*.

Mariângela Alves de Lima¹ e Maria Thereza Vargas² entrevistam Sandra Corveloni sobre a direção de L'illustre Molière e elaboram uma síntese.

Desde que comecei a fazer pesquisas sobre Molière, lendo peças, consultando livros e vendo filmes, pensei no Guilherme Sant'Anna para o papel do protagonista. Em primeiro lugar, porque é

um grande ator e, na minha opinião, um dos maiores atores que existem. Além disso, tem facilidade para fazer qualquer coisa porque tem uma voz excepcional e um corpo que se transforma de uma maneira incrível. Sabia que precisava dele para criar o espetáculo. Lara Hassum e Mateus Monteiro, que eram meus alunos, faziam parte do projeto do espetáculo, mas não conheciam muito bem o Guilherme. Quando comecei a falar dele os dois foram ver *A mandrágora*, espetáculo do grupo TAPA que estava em cartaz. Juntos, chegamos à conclusão de que seria a pessoa ideal para fazer *L'illustre Molière* porque só tínhamos um roteiro e uma proposta de construir, durante os ensaios através de improvisações, a relação entre Molière e os atores da sua companhia. Em minhas invenções sempre imaginei o Guilherme fazendo o Molière não só porque ele daria conta do papel, mas também porque eu precisava dele para criar o espetáculo.

Demorou um pouco para que ele aceitasse o convite. Embora gostasse da ideia, hesitava porque tinha certo receio de não dar conta da dimensão do Molière. Então disse a ele: “Não estou pedindo a você para representar um grande papel já escrito.



Amanda Acosta.
Foto: Bianca Salay.
Todas as imagens deste artigo são do acervo da Cia D'Alma.

- 1 Mariângela Alves de Lima pertenceu à primeira equipe de Artes Cênicas do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) / Divisão de Pesquisas (da qual foi diretora). Participou de pesquisas e redação de textos reflexivos sobre as propostas da Área. Foi crítica teatral do jornal *O Estado de S Paulo*.
- 2 Maria Thereza Vargas é formada em Dramaturgia e Crítica Teatral pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Pertenceu à primeira equipe fundadora do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) da Secretaria Municipal de Cultura, coordenando e participando de várias pesquisas sobre teatro, na equipe de Artes Cênicas.



Amanda Acosta,
Ângela Fernandes,
Sandra Corveloni,
Stephanie Stozek e Laura
Hassum, no camarim.
Foto: Bianca Salay.

Isso você faria brilhantemente, como tudo que faz. Estou pedindo para você criar junto com um grupo, percorrer um caminho que espero que seja longo, mas que é a aventura pequena, quase humilde, de um grupo que está começando. Sou uma diretora inexperiente de um grupo iniciante”.

Queria conservar ao máximo a característica de um teatro essencial. Guilherme poderia ter recusado. Em vez disso gostou da dimensão da proposta e ficou muito próximo dos outros atores durante todo o processo. Penso que 70% ou 80% desse crescimento deve-se ao Guilherme, porque além de ser um ator maravilhoso ele tem prazer em trabalhar com o grupo.

Tudo foi construído durante os ensaios. Fizemos alguns exercícios para ver quem se adaptava melhor a cada um dos atores da companhia de Molière. Em parte, as improvisações surgiram de exercícios corporais propostos pela Inês Aranha. Eram personagens baseados em pessoas que existiram, embora tivéssemos escolhido construir personagens inspirados apenas nos atores que permaneceram mais tempo na companhia. Além de Molière havia a Armande Béjart, Madeleine Béjart,

Gros René, Michel, La Grange e Marquise... Eu precisava criar uma intimidade entre os atores para representar a intimidade de uma trupe que vive e trabalha junto durante anos.

Na minha imaginação era um convívio maravilhoso, mas o tempo de criação não foi do tamanho que eu gostaria. Dois meses e meio é pouco, mas cada vez que assisto ao espetáculo vejo que ele ainda está sendo construído, se aprofundando. Em uma frase, em um gesto, em um movimento, o Guilherme aperfeiçoa o Molière ou as personagens das peças. Também os outros atores continuam o processo de criação. Há mudanças que acontecem por influência do público ou dos lugares em que nos apresentamos. Quando passamos para o Teatro do SESI, na Avenida Paulista, pudemos expandir as coxias porque o palco era muito maior que o do teatro em que havíamos estreado. Agora as cenas das coxias existem de fato, não são só sugeridas. Os atores-personagens são vistos e não atrapalham o foco nas cenas das peças que estão acontecendo dentro da moldura de um palco pequeno. Você vê um ator se maquiando, ele está ali. Tem luz sobre o ator, é lindo de se ver e, com



Guilherme Sant'Anna e
Amanda Acosta.
Foto: Bianca Salay.

isso, estamos treinando a visão periférica do público. O teatro de Molière fica mais visível e mais compreensível para o público. É o teatro dentro do teatro, o barroco, o teatro essencial mesmo para quem nunca ouviu a palavra “metalinguagem”.

Também no trabalho dos atores há representação dentro da representação. O ator Guilherme Sant'Anna representa a personagem Molière que, por sua vez, assume durante o espetáculo uma personagem criada por ele mesmo. Guilherme achava muito difícil representar o ator Molière. Esse foi o nosso grande desafio porque não temos ideia de como eram essas pessoas e quem se refere a elas como indivíduos pode inventar o que quiser. Inês Aranha disse: “Nas cenas escritas por Molière, basta vocês não estragarem. As cenas com os atores da companhia é que são elas”.

Fizemos um ensaio específico para esboçar os personagens da companhia de Molière que cada ator representaria. Guilherme tem uma ligação muito forte com o esoterismo, estuda outras culturas milenares como, por exemplo, a cultura indiana. É ligado ao simbolismo das máscaras, da estatuária de mitos e deuses. Nessa apresentação da gênese dos personagens ele fez uma representação metafórica do universo da peça. Fez um sistema solar construído com frutas no qual Molière era o centro em torno do qual todas as outras figuras orbitavam. Ele, no papel de Molière, seria um melão.

Para a Armande Béjart, que estava próxima dele, a fruta era a maçã, símbolo do pecado. Não me recordo exatamente quais eram as outras frutas, mas cada uma tinha um significado da função da personagem em relação ao centro da companhia de teatro. Havia uma fruta para o Gros René, aquele que estava sempre implicando com tudo, mas que era o braço direito e o mal necessário. O coco, se não me engano, era a Marquise, uma atriz cabeçaduro, teimosa, mas também um pessoa carinhosa. O abacaxi estava na órbita da personagem do Paulo Marcos, um ator sempre descontente, reclamando papéis melhores. Nessa perspectiva o melão seria a fruta mais nobre porque da sua semente nascem outras plantas. Além disso, é muito doce e combina bem com salgados. Desde o início, Guilherme não duvidou de que era o centro em torno do qual giravam os outros personagens e a própria narrativa. A carga maior do espetáculo seria a dele. Teria que assumir a liderança em cena e um dos modos de lidar com isso é o humor.

Se as cenas da coxia fossem muito formais, não se distinguiriam das cenas extraídas das peças de Molière. Ao mesmo tempo não somos nós, atores contemporâneos, que estamos na coxia. São atores do século XVII e não podem ser representados por atitudes e posturas atuais. Tem que existir outra coisa: outro corpo, outro comportamento, outra energia, outra velocidade. Era o que precisávamos inventar. Para o Guilherme, por exemplo, eu pedia que tentasse vivenciar cada momento para perceber o que era o dramaturgo e o que era o personagem. O momento de criação de *O doente imaginário* é uma invenção nossa e tem ao mesmo tempo o doente e o próprio Molière fundidos na criação do personagem. “É difícil – respondia o Guilherme – mas vou pensar nisso”. E pensava muito, porque a cada ensaio ele chegava com uma coisa diferente, sempre executada de um modo perfeito. Ainda assim foi difícil, mas ele chegou lá.

Na narrativa do espetáculo há muitas curvas e saltos e a criatividade do Guilherme é infinita. Antes de começar a cena de *Tartufo*, por exemplo, há uma cena da biografia de Molière em que ele conta que,



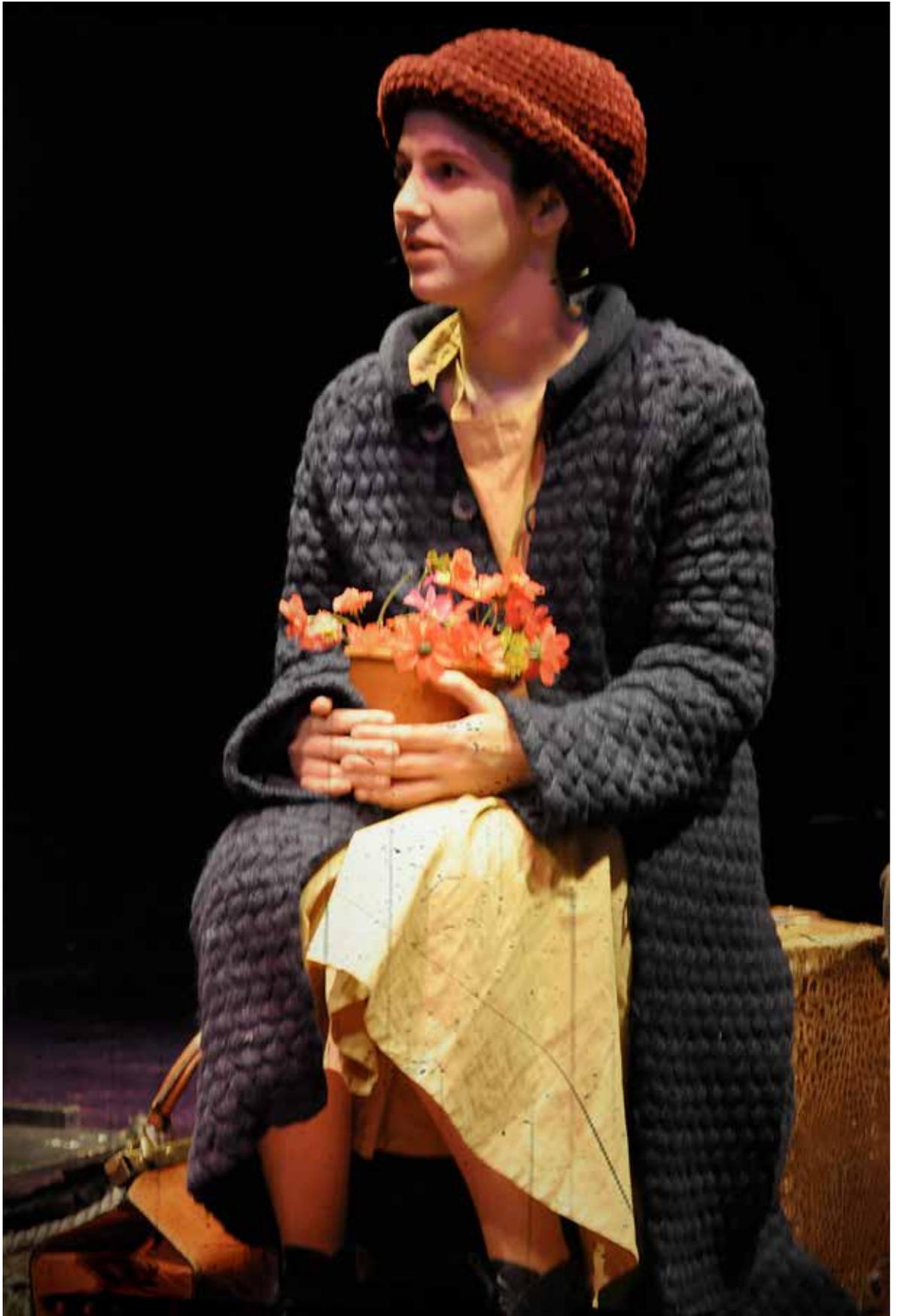
Elenco nos
agradecimentos finais
do espetáculo.
Foto: Bianca Salay.

quando a mãe morreu, o avô, talvez para consolá-lo, levou-o à praça para ver uma peça. Lá um ator convida-o para entrar no teatro. Nesse momento, o menino se apaixona e a morte entrega a ele o bastão do teatro. Guilherme faz uma coisa incrível: puxa a calça, abaixa-se e imediatamente fica com um olhar de criança de dez anos! É emocionante. Em seguida à entrega do bastão, ele é um autor adulto e já está escrevendo *Tartufo*. São momentos encadeados pela construção do personagem feito por ele, mas que têm saltos no tempo e curvas de emoção e pensamento. Ele é extremamente criativo e a minha orientação era dizer: “Chega! Cadê aquilo que você fez ontem?” São tantas as possibilidades que ele tem que, às vezes, é preciso segurar e repetir, porque ele está sempre querendo colocar “mais uma coisinha”.

Há certos momentos dirigidos que são meu modo de ver o mundo e que, portanto, saíram da minha cabeça. A cena entre Madeleine Béjart e Molière em que ele diz “Escuta esta tragédia que escrevi...” e lê com voz empolada, foi muito difícil de ser feita. Madeleine diz: “Para com isso! Você

tem um dom de fazer rir. Você consegue fazer pensar sobre a vida e a sociedade através do humor. Exercite esse dom, não o desperdice”. Eu via este momento como a intervenção de um anjo, o anjo da inspiração que pega a mão do pintor, ou do escritor. Madeleine é quem dá a ele uma luz.

Para mim, a frase mais importante que conseguimos criar neste espetáculo é: “como é difícil fazer rir as pessoas honestas”. Fazer comédia é difícil. Outros gêneros podem usar contra-luz, fumaça, sombras e um texto bonito. Fica lindo e as pessoas se sentem transportadas para outro lugar. Fazer rir sem apelar é muito mais difícil. Mas nessa cena em que Molière tenta escrever uma tragédia, eu fui autoritária e não deixei ridicularizarem a personagem. Eu queria que Madeleine fosse uma luz na cabeça dele, um anjo, e ponto final. Se não fosse assim, eu não queria a cena no espetáculo. “Não fica meio brega?” alguém disse. Tenho uma visão romântica das coisas e o espetáculo é dirigido por uma mulher, portanto, na cena, é uma mulher que ilumina o caminho. ☆



Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nuvens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza y Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.

D

RAMATURGIA
LATINO-
AMERICANA

★ ARÍSTIDES VARGAS: A EXPERIÊNCIA DO EXÍLIO TRANSFORMADA EM TEATRO

Jorge Dubatti

Nasceu em Buenos Aires em 1963. É professor e pesquisador da Universidade de Buenos Aires, especializado em teatro. Desde 2001, dirige a Escola de Espectadores de Buenos Aires (com mais de 340 alunos). É autor de *Filosofia do Teatro I, II e III*, entre outros livros.

Tradução de Flávia Delgado

Palavras-chave:

Arístides Vargas;
Malayerba;
Exílio;
Repressão;
Ditadura;
Dramaturgia;
Nossa Senhora
das Nuvens.

Resumo: O artigo apresenta a vida e obra de Arístides Vargas (diretor, dramaturgo e ator argentino nascido em 1954, radicado no Equador e fundador do grupo Malayerba em 1978) e centra-se na análise da peça de Vargas, *Nossa Senhora nas Nuvens*, segunda parte de uma “trilogia do exílio” (assim chamada pelo autor). A dramaturgia de Vargas retoma a dolorosa experiência dos exilados que foram obrigados a deixar a Argentina entre 1973 e 1980, mediante a primeira ação da Tríplice A (Aliança Anticomunista Argentina) e depois da sangrenta ditadura cívico-militar que levou adiante o nefasto “Processo de Reorganização Nacional”. Inclui-se, neste trabalho, trechos de uma entrevista em 2012 com Vargas e sua esposa Charo Frances (fundadora do grupo Malayerba). A experiência dos exilados leva a reconhecer que não existe “um” teatro argentino, mas sim “teatros argentinos”, dentro e fora das fronteiras geopolíticas nacionais da Argentina.

Arístides Vargas (nascido em Córdoba, Argentina, em 1954) é um dramaturgo excepcional, dono de poética singular, de alto valor literário, barroco na sobrecarga de suas metáforas, que transformam a visão do cotidiano. A poética teatral de Vargas é uma síntese dos processos dolorosos do exílio argentino, tema constante em todo o seu teatro. Seus personagens retornam, com variações, às mesmas obsessões: a viagem, a memória, a identidade, a violência, a perda e o desenraizamento. No entanto, o humor está sempre presente na sua escrita.

Campo teatral e genocídio

A partir de 1973, o cotidiano na Argentina era cada vez mais atravessado pela violência e pela

experiência de morte. As organizações de esquerda armadas planejavam sua ação por meio de atentados, sequestros e assassinatos contra figuras representativas do campo político-militar inimigas. Desde junho de 1973, a Aliança Anticomunista Argentina (Tríplice A), grupo paramilitar de extrema direita, semeava o terror na sociedade e especificamente no campo teatral, através de ameaças, atentados, sequestros e assassinatos. O golpe cívico-militar de 24 de março de 1976 levou ao poder o Conselho de Comandantes Gerais constituído pelo general Jorge Rafael Videla, o almirante Emilio Eduardo Massera e o brigadeiro Orlando Ramón Agosti, que deram início ao atroz “Processo de Reorganização Nacional” com Videla como o primeiro presidente até 1981. A Junta Militar decidiu substituir Videla por Roberto Eduardo Viola (de março de 1981 a dezembro do

mesmo ano), substituído depois por Leopoldo Fortunato Galtieri (presidente de fato de dezembro de 1981 a junho de 1982, e principal responsável pela Guerra das Malvinas). O último presidente, de fato, foi Reynaldo Benito A. Bignone (de julho de 1982 a dezembro de 1983). Entre 1976 e 1983, a Argentina experimentou a mais sangrenta ditadura da história (marcada por sucessivos golpes militares desde 1930). Em dezembro de 1983, houve a restauração da democracia no governo do presidente Raúl Alfonsín (eleito pelo voto popular naquele ano) e, assim, deu-se início ao período chamado de “pós-ditadura”. O prefixo “pós” refere-se duas vezes ao

que veio depois da ditadura, e às consequências da ditadura em uma democracia restringida.

O “Processo” colocou em prática um plano de aniquilação da esquerda e de repressão e doutrinação na sociedade argentina, que se transformou em uma terrível experiência de terrorismo, como evidencia o relatório Nunca Mais elaborado pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas – CONADEP, em 1984. Este plano foi concebido, supervisionado e executado pelas mesmas potências militares com uma hierarquia militar estrita, ao qual, de modo semelhante ao desenvolvido pela Tríplice A,

Fernando López e Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nuvens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza e Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.



somou-se a criação de grupos paramilitares subordinados às forças de fato. Foram os nefastos “Força Tarefa”, constituídos principalmente por jovens oficiais, suboficiais, policiais e civis. Como observa Luis A. Romero (2001, p. 208 e seguintes), a repressão foi uma ação sistemática realizada pelo Estado, que para isso estruturou com extraordinária eficácia e colaboração civil um enorme mecanismo administrativo. A ação terrorista era dividida em quatro etapas principais: sequestro, detenção em campos de concentração, tortura e execução clandestina, e também consistia em saqueios e apropriação das propriedades e bens dos reféns, assim como o rapto das crianças. Os corpos ficavam “desaparecidos”, ou eram enterrados em valas sem identificação, queimados ou jogados no rio ou no mar. Estima-se que o número de mortes neste genocídio foi de 30 mil, na sua maioria jovens, com idades entre 15 e 35 anos, sequestrados entre 1976 e 1978, o período mais monstruoso e sangrento. Após a perda imensurável que esse genocídio significou, a Argentina nunca mais seria a mesma.

O terrorismo da Tríplice A e do “Processo” causou um impacto incalculável no campo teatral, resultando em uma drástica redução. As artes cênicas sofreram uma profunda desarticulação em relação a como vinham operando nos anos sessenta e na primeira metade dos anos setenta. A reorganização resultante, de características inéditas e dolorosas, foi marcada pelo empobrecimento e pelo medo. O campo teatral perdeu densidade e diversidade e foi manchado pelo terror para sempre. Muitos artistas foram assassinados e estão desaparecidos; outros deixaram o país e experimentaram o calvário do exílio, e outros ainda decidiram nunca mais voltar para a Argentina; há ainda aqueles que foram chamados ao silêncio e se mudaram para outras cidades e povoados, dando lugar ao “insílio” (o exílio interno, no próprio país), à “cultura de catacumbas” (como chamou Santiago Kovadloff) fora dos espaços institucionais reconhecidos e públicos. Muitos outros ficaram em Buenos Aires e padeceram sua inclusão em “listas negras” e encontraram dificuldades para trabalhar. Os grupos

de teatro militante de esquerda desarticularam suas ações e as expressões de teatro de rua quase desapareceram. O público também padeceu o medo: o encontro teatral, o convívio, tanto dentro do grupo nos ensaios quanto na função com os espectadores, era considerado “subversivo”. Em reação a esta situação, foi emergindo gradualmente uma cultura de resistência e resiliência (capacidade de construir em tempos de adversidade), que foi cada vez mais se entrelaçando e permitindo o surgimento de fenômenos como o Teatro Aberto, em 1981.

Arístides Vargas, um exilado vítima da repressão

No final de 1975, quando tinha apenas 21 anos, Arístides Vargas foi forçado a deixar a Argentina. Ele, então, era estudante de teatro na Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza, perto da Cordilheira dos Andes. Vítima do terror e da repressão, teve de deixar o país à força e se exilou no Equador, onde fundou em 1979 o grupo Malayerba, junto com sua mulher, a espanhola Charo Frances, e outros artistas. Malayerba é hoje uma das referências internacionais do teatro latino-americano. Quase toda a obra de Vargas foi escrita para ser encenada pelo Malayerba. Entre outros títulos, encenou com o Malayerba: *Jardim de polvos* (1992), *Phuma* (1995), *Nossa Senhora das Nuvens* (2000), *O desejo mais canalha* (2000), *A moça dos livros usados* (2003) e *A razão blindada* (2005). Além disso, em Quito, o Malayerba possui uma casa aberta para todos os grupos de teatro latino-americano, onde também proporciona a formação e preparação de centenas de atores de teatro equatorianos.

Estivemos com Arístides Vargas e Charo Frances em setembro de 2012, quando passaram alguns dias na Argentina. Reproduzimos alguns trechos de nossa conversa, que vale como um testemunho daquela experiência trágica:

– O grupo Malayerba é agora um dos líderes do teatro internacional. Como ele surgiu?

Arístides Vargas. O Malayerba se formou no Equador, no final dos anos 1970. Várias pessoas

se conheceram ali; naquela época isso era muito comum, porque muitos países da América Latina estavam passando por ditaduras. As pessoas eram bastante exiladas, viajavam muito, e tivemos a oportunidade de conhecer grandes professores de teatro latino-americano vivendo uma situação terrível, como o exílio. Conheci Charo na casa de Susana Pautasso, outra companheira argentina exilada, de Córdoba. Com ela, fundamos o Malayerba em Quito. Criamos esse grupo porque tínhamos muitas carências e porque, à primeira vista, precisávamos de uma família. Como não tínhamos nossa família por perto e não tínhamos como visitar o nosso país, decidimos estabelecer uma espécie de micropaís, de microfamília, que chamamos de Malayerba. No início gostávamos de estar juntos, mas não encenávamos peças. Ensaiávamos muitas horas, oito horas por dia; levamos três anos para concluir a primeira obra. Fomos criando laços de exílio, que passam essencialmente pelo lado afetivo. Afetuosamente nos sentíamos bem, e isso era o suficiente para nós.

Charo Frances. Todos nós cometemos erros na vida, e o meu foi ter me apaixonado por um equatoriano na Espanha. Ele foi fazer uma pós-graduação na Universidade em que por acaso eu estudava Filosofia, e disse que éramos mais úteis no Equador do que na Espanha. No meu país, Franco já estava morto, então tínhamos que ir ao Equador para salvá-lo, para fazer a revolução. Então eu fui e fracassei miseravelmente; depois de 34 anos, devo dizer que o Equador está tão mal ou pior do que quando cheguei. Foi muito fácil criar o Malayerba porque, como disse Arístides, estávamos muito sozinhos. Todos nós. Precisávamos de mais alguém. Sei lá, eu via os atores equatorianos, pareciam melhores ou piores, mas nada acontecia. Um dia, fui tomar banho na casa de Susana Pautasso e ela me deu duas toalhas, uma para o corpo e outra para a cabeça. E eu me senti na Espanha. Porque minha avó, minhas tias e minha mãe faziam isso. E quando começamos a nos comunicar nos ensaios, senti que pertencíamos a um mesmo país. Com os equatorianos, eu me sentia estrangeira, e com os argentinos parecia que eu estava em casa. Fui para o

Equador por amor, para fazer a revolução, e encontrei duas pessoas que não tinham conseguido fazer a revolução em seu país, e o amor foi muito fácil entre os três e a comunicação no palco também.

– **Quando foi que vocês começaram a sair do Equador com o Malayerba?**

Charo Frances. Não sabemos como ou quando começamos a ser reconhecidos internacionalmente, como a maioria das coisas que nos aconteceram. Um belo dia, fomos convidados para um festival internacional de teatro em Córdoba, em 1984, aqui na Argentina. Para El Negro [Arístides Vargas] foi uma grande alegria, porque ele ia poder voltar ao seu país depois de quase dez anos. Mas isto se deu em meio a uma grande tragédia: ele avisa sua família que vai voltar e seu pai morre de um ataque cardíaco. Começou bem mal. E o convite seguiu ainda pior, porque chegamos aqui e todos os argentinos falavam dos desaparecidos e havia fotos de crianças em todos os lugares. Então eu perdi a fala, porque era demais, era demais o que me diziam, fiquei sem palavras. Eles me levaram a um terapeuta, que me fez chorar e, quando eu chorei, a voz saiu com as lágrimas. Consegui falar, consegui fazer o espetáculo. Perguntamos à pessoa que dirigia o festival por que nos convidou, e ela disse que tínhamos sido recomendados por um espanhol que estava no festival, Luis Molina. Fui até ele e lhe agradei por nos ter recomendado, e então ele me disse: “Eu não recomendei vocês. Eu nunca vi vocês antes”. E foi isso. E aí começamos a ficar famosos lá.

Arístides Vargas. Quer dizer, a fama pode muito bem ser um golpe de sorte ou acidental. Em Córdoba, apresentamos uma peça de outra argentina exilada, María Escudero, a fundadora do grupo Libre Teatro Libre. Susana [Pautasso] era uma atriz desse grupo. María Escudero compartilhou conosco alguns trabalhos no Equador. Ela morreu no Equador há alguns anos atrás; lamento muito por ela, morreu fora do seu país, em um processo de esquecimento, que é outra maneira triste de morrer. Temos que morrer recordando, essa é a melhor maneira de morrer. Em Córdoba



Fernando López e Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nivens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza e Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.

há uma crítica muito boa do nosso espetáculo e muita gente vem nos ver.

– Na Argentina suas peças estão sempre sendo encenadas. A que você atribui esse interesse em um teatro que tem sempre como tema a memória, o exílio, a pátria, a perda?

Aristides Vargas. Acho que as minhas obras estão enraizadas na realidade argentina. Não escrevo para os argentinos, mas os temas e as raízes dos temas a que me refiro estão profundamente relacionados com a Argentina. Os equatorianos acham estranha essa minha teatralidade. Escrevo nesse fragmento, nessa territorialidade em que você não pode ter apego e nem sentimento de pertença. Mesmo no exílio. Minha dramaturgia é exilada, por isso minhas obras nunca se passam em um lugar específico. Os personagens estão sempre em espaços grandes e muito solitários. Ir ao exílio é muito fácil, e é muito óbvio o motivo pelo qual se vai, mas é muito difícil voltar.

– Alguns exilados do teatro argentino decidiram não voltar: Alberto Adellach, Manuel Puig...

Aristides Vargas. Sim, é difícil. Naquele tempo, ninguém podia se exilar tranquilamente. Foi uma época terrível para a Argentina e para toda a América Latina. Foi um baque muito duro para a minha família, com meu exílio, a morte de meu pai, e meu irmão preso em Rawson. Escrevi sobre isso na minha obra *A razão blindada*. Só fui saber alguns anos mais tarde, quando o escritório do exílio argentino me informou o que havia acontecido comigo. Eu tinha vinte anos, era uma criança, estava estudando teatro. Naquela época, era um perigo ser jovem. Eu não sei se é bom voltar a estes temas, sei que é necessário, mas não sei se isso é bom. Minha partida foi trágica, e permaneço no Equador porque foi lá que pegaram o meu passaporte. Naqueles anos, havia a Operação Condor, todas as ditaduras trabalhavam juntas. Então



Fernando López e Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nuvens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza e Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.

detinham o seu passaporte e, para recuperá-lo, você tinha que ir até a Embaixada da Argentina, e aí a polícia o prendia. Com o apoio de alguns argentinos no Equador e de muitos moradores eu fico por lá, ilegal, e assim fiquei sem passaporte por muitos anos. Eu não podia sair, não tinha documentos, logo, eu não tinha nacionalidade.

Charo Frances. Contamos a um padre o que estava acontecendo conosco. El Negro estava andando pela rua e, de repente, começou a correr, quando percebeu que a polícia estava à paisana, ele os tinha visto de longe. E ele era um bom atleta, corria, corria muito... Fizeram um passaporte falso para ele, o que significa que a igreja, que foi tão cúmplice das ditaduras, por outro lado, também teve respeitáveis exceções, como no caso dele.

Aristides Vargas. Isso foi perto da Guerra das Malvinas, logo depois começa a ditadura. Eu não sabia por que eu estava sendo perseguido. Fiquei sabendo através das organizações de direitos humanos que era atribuído a mim um ataque a um posto policial imaginário, com a morte de um policial, com mais um monte de gente que ninguém conhece, ninguém sabe... São coisas que eram feitas na época, eles tinham que preencher uma ficha, mostrar serviço.

– **Como fizeram com Antonio Di Benedetto também em Mendoza.**

Aristides Vargas. O que aconteceu com Di Benedetto foi terrível, ele nunca mais se recuperou, uma pessoa que nunca fez nada e, de repente, de maneira totalmente arbitrária, repressiva,

assassina, tiram-na de sua casa e lhe colocam sob registro criminal, põem na cadeia, torturam... Você não entende nada, você fica louco. Foi quando voltei para a Argentina...

Charo Frances. Para a Argentina não, para a casa de sua mãe. Porque Arístides não podia falar com ninguém, não podia ligar para os amigos, não podia... Você só ficava com sua mãe.

Arístides Vargas. Sim, a experiência da Argentina é tão traumática, que é muito difícil sair desse trauma. Muitos escritores e dramaturgos continuam a escrever de maneira circular sobre o mesmo assunto, de alguma forma ou de outra, porque simplesmente nos custa sair desse lugar terrível que é o lugar da dor da nossa história. Eu vinha para cá, mas só ia a Mendoza para ver minha mãe, porque havia uma divisão entre a Argentina e o que eu era. Isto me custou muito tempo. Agora estou de volta a Buenos Aires com muito prazer, venho à Argentina muito satisfeito e agradeço os vários grupos que trazem minhas obras ao país. Eles me devolvem... Me ajudam... É como se alguém me pegasse pelo braço e me ajudasse a voltar.

Aos poucos, a Argentina foi recuperando o teatro de Vargas através das visitas do autor e do grupo Malayerba, de publicações e inúmeras encenações em Buenos Aires e nas províncias. A verdade é que hoje suas obras circulam de mão em mão e são reconhecidas entre o melhor da dramaturgia argentina contemporânea, não param de ser levadas aos palcos por inúmeros grupos, especialmente pelos mais jovens.

Anos atrás, o Instituto Nacional de Teatro reuniu em um volume de distribuição gratuita uma seleção de textos de Vargas. Em 2012, a Universidade Nacional de San Luis, na província de mesmo nome, publicou dois volumes com suas peças: no primeiro volume, *Jardim de polvos, A canção da lebre, A casa de Rigoberta, Danzón Park*, e, no segundo, *A superfície exata do carvalho, A razão blindada, Foto de senhoritas e eclusas*. Para Vargas, essa publicação é um grande acontecimento, que contribui para difundir ainda mais seu teatro na Argentina, conforme nos conta nesta entrevista:

Os meus livros foram publicados em diversos países e muitas das minhas obras não são conhecidas aqui, porque foram publicadas no México, Cuba, Espanha. Por que a Universidade Nacional de San Luis foi me publicar? É muito engraçado. Nasci em Córdoba e, recém-nascido, minha família se mudou para Mendoza, e entre a passagem de Córdoba para Mendoza meus pais me registraram em San Luis. Desde o meu nascimento, eu já estava viajando... Isto é, na verdade, eu nunca parei... Os puntanos [aqueles que nascem em San Luis] me disseram que estão me publicando porque de alguma forma eu também sou de San Luis.

Arístides Vargas viveu mais anos fora da Argentina do que dentro dela; ele é equatoriano-argentino, ou melhor, cidadão do continente latino-americano. A experiência dos exilados leva a pensar outro mapeamento para o teatro argentino, dentro e fora das fronteiras geopolíticas. Porque o mapa do teatro argentino não se confunde com o das fronteiras nacionais. O teatro argentino é na verdade um conjunto de *teatros argentinos*: não apenas o de Buenos Aires, mas também o das províncias e aquele que é feito no exterior através do trabalho dos exilados (Manuel Puig, Arístides Vargas, Jorge Eines e muitos outros) ou daqueles que optaram por deixar o país, como Jorge Lavelli, Copi, Marilú Marini e Alfredo Arias. Não há um teatro argentino, e sim *teatros argentinos*, segundo o fenômeno que se concentra geograficamente. Em um país tão vasto como o nosso, tão grande em extensão e de histórias tão diversas, com uma realidade tão complexa de origens indígenas, transculturação dos legados de várias culturas do mundo e da criação de produções culturais peculiares, devemos escrever diversas e diferentes histórias destes teatros argentinos, se concentrarmos o enfoque do estudo no âmbito mais pontual de uma cidade, de um povoado, do campo, da floresta ou das montanhas, ou em âmbitos mais amplos que o regional, em nível nacional, da América Latina, continental ou mundial. O teatro argentino é uma *polifonia de teatros*, desdobrados em um mapa multicêntrico e em um volume de mapas sobrepostos e interligados.

***Nossa Senhora das Nuvens:* uma poética do exílio**

Aristides Vargas explicou que *Nossa Senhora das Nuvens* nasceu como a segunda parte de uma “trilogia do exílio”, que se abre com *Flores arrancadas à névoa* e se completa com *Onde o vento faz sonhos*.¹ Fica claro que Vargas multiplica os sinais para conectar esta peça com a experiência do exílio: através do subtítulo “(Segundo exercício sobre o exílio)”, além da didascália inicial, ele observa que o texto conta os sucessivos encontros entre Oscar e Bruna, dois exilados, que no decorrer de um tempo indeterminado se veem em diferentes lugares e se lembram de episódios de suas vidas em um povoado chamado Nossa Senhora das Nuvens (VARGAS, 2001, p. 19). Mais tarde, os mesmos personagens se autodefinem como exilados em várias ocasiões e refletem explicitamente sobre o exílio: “(*falando em inglês*) Senhores, estamos exilados e lhes damos cinco minutos para nos dar um lugar em suas casas e nos convidar para almoçar, não temos documentos nem passaportes e suas leis não nos correspondem.” (p. 63).²

A peça retrata quatro encontros de Oscar e Bruna, e cada um deles (exceto o quarto e último) é seguido por três “episódios” de memórias-narrativas encenadas. A entidade dessas cenas contadas/lembradas pode ser pensada de três formas diferentes e complementares:

- procedimento expressionista: os episódios são a objetivação cênica dos conteúdos da consciência dos personagens, o que está na memória ou na subjetividade dos personagens, ganha projeção em cena;
- procedimento narrativo do *flashback*, à maneira cinematográfica: Oscar e Bruna são os contadores das histórias, “narradores criadores” (segundo a classificação de Abuín González) e a palavra “cria” a presentificação do evento narrado ou acontecimento do

passado a que a narração se refere; essa interpretação da condição das cenas enquadradas é ratificada pelo fato de Oscar incluir ainda a figura do ouvinte das histórias, quando diz a Bruna no final na Cena 5, ao começar a narrar: “Então escute.” (p. 58);

- procedimento teatralista: os próprios exilados representariam essas histórias. A representação seria sua única e verdadeira possibilidade de entretenimento, de criação. A este respeito, é importante saber que, na maior parte das encenações de que temos informações “e são muitas”, os próprios atores que interpretam os personagens de Oscar e Bruna assumem seus papéis do plano da memória, e que Oscar e Bruna retiram de suas próprias malas, sem querer esconder, aos olhos de quem vê, os acessórios com que se caracterizam ou compõem a cena. A memória-narrativa é, então, uma representação feita pelos exilados Oscar e Bruna para estabelecer ou recuperar um território de subjetividade alternativo que os mantém longe da dor de sua situação.

Esta última contagia a cena de um sentido predominantemente teatral, tanto em termos de autorreferência dos atores reais que estão fazendo a obra, quanto no plano ficcional da suposição de que Oscar e Bruna sejam eles próprios atores. Mas o fato é que o texto não obstrui nenhuma das três possibilidades: estabelece a multiplicidade.

A peça é composta por 13 cenas, mas elas não estão todas no mesmo nível de representação: há um cenário (o ambiente, o plano dos encontros de Oscar e Bruna, com quatro cenas: 1, 5, 9 e 13) e uma série de episódios enquadrados, delimitados (nove no total), distribuídos em três grupos: as cenas 2-3-4, 6-7-8, 10-11-12. Cada um desses grupos depende da situação do cenário imediatamente anterior e apresenta um núcleo temático comum:

¹O original “Donde el viento hace buñuelos” faz alusão ao trocadilho “buñuelo de viento” (“sonho sem recheio”), que se perde na tradução. (NT).

²Os números de página referem-se à peça editada, a seguir, neste número da revista *Olhares*.

Cenas do texto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Encontros (cenário)	I				II				III				IV
Antagonistas (enquadrado/delimitado)		I. 1	I. 2	I. 3		II. 1	II. 2	II. 3		III. 1	III. 2	III. 3	

o primeiro grupo é sobre a fundação e o incesto como origem; o segundo, sobre o amor; e o terceiro, a morte.

Por um lado, a peça responde à estrutura de uma série de encontros, e por outro, à estrutura de um antagonista ou uma série de relatos (memórias, cenas) enquadrados. Neste caso, trata-se de uma coleção “integrada”, não “heterogênea”, de histórias (Cf. Gabriela Mora), enquanto há uma unidade em referência ao povo de Nossa Senhora das Nuvens e em vários casos os personagens estão interligados ou se repetem. Após cada uma das histórias com seus personagens, o protagonista é o povoado de Nossa Senhora das Nuvens.

O nome de Nossa Senhora das Nuvens certamente remete ao de Nossa Senhora dos Bons Ares [Nuestra Señora del Buen Aire], nome original que Pedro de Mendoza deu a Buenos Aires, capital da Argentina, na primeira fundação em 1536. Nossa Senhora das Nuvens é Buenos Aires, mas também, por extensão, qualquer outro território da Argentina. A referência a Buenos Aires está relacionada com o fato de que ali estava estabelecida a capital do governo nacional. O nome também evoca o processo de fundação de vilas e cidades no imaginário do romance latino-americano (Santa María, de Juan Carlos Onetti ou Macondo, de Gabriel García Márquez).

O ato de “contar” é explicitamente retomado nos encontros II e III, nas palavras de Oscar e Bruna, quando as cenas enquadradas já foram representadas: “Não foi você que me contou aquela história da Fundação de Nossa Senhora das Nuvens?” Oscar pergunta a Bruna na Cena 5 (p. 56); “Foi você quem contou aquelas histórias de amor bastante escabrosas.” diz Bruna a Oscar na Cena 9, p. 62. O “narrar” está assimilado ao “lembrar”, uma vez que todas as didascálias iniciais correspondentes às cenas das histórias incluem o

verbo recordar: “A Fundação de Nossa Senhora das Nuvens, segundo Bruna. Ela se lembra de como Don Tello...” (Cena 2, p. 52.); “Bruna se lembra de como Vovó Josefa...” (Cena 3, p. 53.); “Bruna se lembra de como o Governador...” (Cena 4, p. 55), etc. Podemos esquematizar a estrutura dramática, tanto na sequência numérica das cenas (tal como aparecem no texto), quanto ao correspondente à distribuição dos dois níveis narrativos de cenografia/episódios enquadrados da seguinte maneira:

- quanto à sequência de cenas que formam a estrutura cenográfica (I-II-III-IV), podemos observar que os encontros sucessivos são cada vez mais curtos. O primeiro é o maior, sem dúvida, pela necessidade de apresentação da situação e os personagens. Não se pode falar de uma graduação dramática interna ou de uma história com começo, meio e fim, já que os personagens de Bruna e Oscar parecem estar suspensos no tempo, sem rumo, sem trabalho, sem casa, e seus encontros involuntários, aparentemente casuais, respondem a uma sucessão cumulativa, que causa a sensação de retorno à mesma situação (voltar a se encontrar e recordar) e de anulação da evolução ou linearidade.

Os personagens não parecem ter um objetivo ou um endereço fixo, tampouco falam de qualquer dever a cumprir após o encontro: eles parecem “desapegados” das obrigações diárias, parecem vagar de um lugar para outro, sem nunca se estabelecer ou ter um trabalho para fazer. Oscar e Bruna não se tocam, não se amam nem se rejeitam, e apesar de lúcidos, não têm iniciativa de ações físicas: parecem um pouco alienados, arrancados do seu lugar e desorientados, deslocados, como partículas que perderam seu eixo de rotação e vagam sem direção predefinida e sem encontrar nenhuma ocupação a não ser contar ou recordar.

Seus encontros estão cercados pela perda relativa de memória: em todos os encontros, acreditam ter visto o rosto do outro, mas, a partir do segundo, não precisam mais se lembrar de que são do mesmo país. Eles já se esqueceram, mas também se lembram. A perda da memória não é absoluta.

Por todas estas razões, Oscar e Bruna, obviamente, não estão bem e, por isso acreditamos inadequadas as encenações em que se ameniza sua dura situação, tornando-a trivial. Em vez disso, o espectador deve perceber – ainda que sem ênfase – o desequilíbrio, a angústia, a dor, o desconforto, a fome e a pobreza dessas criaturas que vagam por um mundo indiferente, como em luto, com a alma perdida.

Esta possibilidade aberta de pensar Oscar e Bruna como seres de carne e osso que preservam sua integridade, ou como fantasmas que estão se desmaterializando, está relacionada com o modo como Aristides Vargas concebe o texto dramático. Ele explica na primeira instrução de representação cênica da obra: diz que o texto é “uma esquete” e que, de acordo com o método de trabalho do grupo Malayerba, “[o texto] será reformulado e aprofundado a partir do contato com os atores”. (p. 51). A “esquete” está incompleta, deixando muitos vieses de indeterminação a serem preenchidos com o trabalho do ator. Esta incompletude acentuada favorece cada grupo teatral a se aproximar do texto de várias maneiras. Destaca-se o fato de que as marcações são muito curtas e praticamente não são detalhados acessórios, figurinos, espaço ou ações físicas. O trabalho de montagem fica livre de tudo isso.

Cada encontro parece acontecer, depois de passado algum tempo, cada vez em um lugar diferente, mas sempre deliberadamente vago, indefinido, que ao mesmo tempo em que sugere a terra do exílio (onde são “estrangeiros”), há uma ambiguidade com a morte, uma espécie de “limbo”, um não lugar, ou um cruzamento dos caminhos como em *Esperando Godot*. Oscar e Bruna lembram, *mutatis mutandis*, Vladimir e Estragon. Embora indefinido, esse espaço não é um não referencial: é o território ao mesmo tempo geográfico e espiritual-subjetivo por onde circulam os refugiados do exílio.

Ao mesmo tempo em que respondem a uma estrutura de sucessão deliberadamente cumulativa, repetitiva, não linear, sem rumo, cada cena da cenografia possui uma diferença, um núcleo de sentido diferente, e, por isso nenhuma cena pode ser extraída:

- no encontro I, Oscar e Bruna se reconhecem como provenientes de Nossa Senhora das Nuvens, e mesmo com falhas na memória, evocam aspectos do seu povo, falam de sua situação e explicam por que Bruna foi “expulsa de seu país” e que Oscar foi morto pelo silêncio (p. 48). Há vinte anos Bruna deixou seu país e agora “nós o inventamos cada vez que nos lembramos dele” (p. 52).
- no encontro II, eles se reconhecem e se referem ao encontro anterior em que Bruna contou histórias sobre a fundação. Voltam a refletir sobre o exílio, e Oscar fala do estupro de Democracia Martínez (um personagem que pelo nome adquire status de uma alegoria da democracia) (p. 57). “Não foi você quem contou aquela história sobre a fundação de Nossa Senhora das Nuvens? Uma história realmente destrambelhada, sobre o Memé, a Irma e tudo o resto.” (p. 56)
- no encontro III, eles novamente se reconhecem e fazem referência ao encontro anterior em que Oscar contou histórias sobre o amor. Bruna e Oscar reclamam dos olhares das pessoas que os observam “como se fôssemos marcianos” (p. 63). Bruna os repreende e logo mudam o olhar: “agora não nos olham como marcianos. Olham é com lástima.” (p. 63). Bruna conclui, antes de iniciar a nova série de memórias-narrativas: “Só nos resta continuar lembrando que éramos de um lugar onde não nos olhavam desse jeito.” (p. 63).
- no encontro IV, por fim, voltam a se reconhecer, recordam rapidamente de aspectos de seu povo, e Bruna confessa que tem medo de “ficar vazia” (p. 65). Oscar, sem se lembrar da palavra “memória”, garante que eles estão

naquelas “imagens que aparecem no momento de fechar os olhos” (p. 65).

Quanto aos nove episódios enquadrados, todos eles possuem uma unidade comum (a localização em Nossa Senhora das Nuvens, e são cenas da história e do dia a dia desse lugar), mas, por sua vez, estão divididos em três subunidades temáticas já mencionadas: a fundação-incesto, o amor e a morte. Cada um destes três grupos é narrado por um personagem: 2-3-4 e 10-11-12, por Bruna, 6-7-8, por Oscar. Enquanto uma narra, o outro ouve,

e ambos se lembram, embora certamente com imagens diferentes.

Nossa Senhora das Nuvens expressa a dor, as contradições e as descobertas do exílio como poucas criações no teatro argentino. Daí a quantidade de montagens que têm sido feitas na Argentina, nos últimos anos, especialmente no circuito do teatro independente. A obra de Vargas reacende constantemente a memória do horror da ditadura, adverte sobre a sobrevivência de alguns restos da subjetividade ditatorial na sociedade contemporânea da democracia, expressa o desejo de que a experiência do horror não se repita nunca mais. ☆

Abstract: This article presents the life and work of Aristides Vargas (Argentinian director, playwright and actor, born in 1954, rooted in Equator and founder of the Malayerba group in 1978), and it is focused on the analysis of his play *Nuestra Señora de las Nubes*, second part of an “exile trilogy” (as the author called). Vargas’ dramaturgy recovers the painful experience from the exiled people that were banished from Argentina between 1973 and 1980 by the Triple A (Argentinian Anticommunist Alliance) and after the bloody civil-military dictatorship that carried through the dreadful “National Reorganization Process”. In this work is included excerpts from an interview in 2012 with Vargas and his wife, Charo Frances (also founder of the Malayerba group). The experience of the exiled takes us to recognize that it does not exist “an” Argentinian Theater, but “Argentinian Theaters”, within and out the national geopolitical borderlines in Argentina.

Keywords: *Aristides Vargas; Malayerba; Exile; Repression; Dictatorship; Nuestra Señora de las Nubes.*

Referências

- ABUÍN, Ángel González. *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.
- DUBATTI, Jorge. *Cien años de Teatro Argentino: Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Editora Biblos, 2012.
- KOVADLOFF, Santiago. *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*, Buenos Aires: Botella al Mar, 1982.
- MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la Teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Editorial Danilo Alberto Vergara, 1993.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VARGAS, Aristides. *Nuestra Señora de las Nubes, Donde el viento hace buñuelos, El deseo más canalla*. Madri: Casa de América, 2001.

★ NOSSA SENHORA DAS NUVENS

(Segundo exercício sobre o exílio)

Arístides Vargas

Tradução de Hugo Villavicenzio

Este texto é apenas um roteiro para uma possível montagem que, de acordo com o modo de trabalhar do Grupo Malayerba, será reformulado e aprofundado a partir do contato com os atores.

A peça narra os sucessivos encontros de Oscar e Bruna, dois exilados que conversam em lugares e tempos indefinidos, lembrando episódios de suas vidas num país chamado Nossa Senhora das Nuvens.

Cena 1

Primeiro encontro entre Bruna e Oscar.

Bruna Acho que já vi sua cara em algum lugar.

Oscar Impossível, minha cara sempre anda comigo.

Bruna O que está fazendo?

Oscar (*pausa*) Olho pássaros.

Bruna Embasbacado.

Oscar Como é que é?

Bruna Nada, não. É que no meu país os pássaros ficam loucos às seis da manhã. É como se um professor de canto, neurótico pelo silêncio, puxasse seus rabos.

Oscar Porém, no meu, os maridos batem nas suas esposas.

Bruna (*pausa*) No meu também, mas depois de dar quarenta socos eles ficam gentis, levam suas esposas ao cinema para assistir a filmes mudos em preto e branco. (*longa pausa*)

Oscar Desculpe, mas de que país é você?

Tormes. Então ele decidiu brincar de cego e nos fez brincar de guia. Bolinou tanto a gente que quando fui ao banheiro, ao olhar entre minhas pernas percebi que estava urinando rosas.

Oscar (*pausa*) No meu país teve um cara que urinou um arco-íris.

Bruna Desculpe, de que país é você?

Oscar De Nossa Senhora das Nuvens.

Bruna Fique sossegado, existem coisas piores.

Oscar Como, por exemplo, ser de Nossa Senhora das Nuvens.

Bruna Não admito que brinque com meu país!

Oscar Desculpe, achei que fosse daquele país, como eu.

Bruna Não! Eu sou de Nossa Senhora das Nuvens e tenho muito orgulho disso!

Oscar Não grite que eu sou capaz de fazer qualquer loucura!

Bruna Sabe de uma coisa?

Oscar Não sei, não.

Bruna Estou farta de ficar calada.

Oscar Eu também.

Bruna Coitados de nós que não podemos levantar a voz só porque somos estrangeiros.

Oscar (*pausa*) Também não podemos ir pelo mundo afora gritando que nem Tarzan.

Bruna Nem viver no silêncio dos bobos.

Oscar Eu não fico calado, mesmo sabendo que as leis proibem emitir opiniões políticas aos estrangeiros. Mesmo errando ao falar a verdade, mesmo quando o que deveria fazer era mentir ou ficar calado, eu não faço silêncio.

Bruna Você faz muito bem, porque o silêncio é a casa dos que não têm casa, nem tem nada para contar porque não contam para nada.

Oscar *(pausa)* Falando nisso, você tem casa?

Bruna Não.

Oscar Também não tenho.

Bruna Dorme onde?

Oscar No ar.

Bruna Como a flor.

Oscar Que flor?

Bruna A flor do ar.

Oscar A flor do ar?

Bruna A flor do ar vive no ar, não do ar, que disso tudo mundo vive. A flor do ar mora nos galhos das árvores secas, nos postes, nos cabos de luz. Sempre encostada nos outros, como dizendo deixe eu ficar um pouquinho aqui, só um pouquinho. É uma flor capenga.

Oscar *(pausa)* Uma vez, um cara, como se chamava o cara? Morava... Bom, o assunto é que a ferida que ele tinha no braço direito gangrenou. Não tinha médico, não tinha hospital por perto. Então ele decidiu operar-se, fazer uma cirurgia nele mesmo. Pegou o machado e começou outro problema. Como amputar o braço direito com o braço direito? Resumo da ópera: precisamos de alguém para mutilar-nos, precisamos de alguém para escorar-nos, sempre precisamos de alguém.

Bruna Para nos machucar.

Oscar Para nos mutilar.

Bruna Para nos escorar. Sinto que meu país me feriu.

Oscar É um país esgrimista. Desculpe, mas de que país é você?

Bruna De Nossa Senhora das Nuvens.

Oscar Mas não tem sotaque nenhum.

Bruna O sotaque é algo que se perde fácil, sobretudo quando a gente mora num país em que faz tanto frio. *(ficam em silêncio, parece que não sabem do que falar)*

Oscar Por que você foi expulsa do seu país?

Bruna Porque um dia falei que as madames do meu país, no lugar de tetas, têm taças de porcelana chinesa, nas quais os cavalheiros de cartola bebem capuchinho sem leite. Falei que naquele lugar elas têm leques com dentes de crocodilo.

Oscar Você falou isso?

Bruna Falei. E falei que existem tantos militares no meu país que na Semana da Pátria, quando saem às ruas, parece que as ruas não se barbearam por três dias.

Oscar *(rindo)* Você falou tudo isso?

Bruna Foi. Também falei que no meu país os corruptos denunciam os corruptos e que isso é bom porque eles sabem muito bem do que estão falando.

Oscar Agora entendo porque foi mandada embora, as forças vivas da nação ficaram zangadas com você.

Bruna Foram eles que começaram.

Oscar Como assim?

Bruna Confundiram o país com um avião.

Oscar Não acredito.

Bruna No início, eles falaram para a gente apertar bem os cintos, nós apertamos. Depois falaram de turbulências passageiras, nós acreditamos. Falaram que no caso de asfixia econômica umas máscaras iam cair automaticamente. Mas, nada disso funcionou, o país se esborrachou e nunca encontramos a caixa preta.

Oscar Ninguém se salvou.

Bruna Ninguém.

Oscar Não apertaram direito os cintos.

Bruna Apertamos tanto que ficamos com a cara no chão.

Oscar Não fique chateada, mas no meu país também vivemos nessa posição.

Bruna É surpreendente a facilidade com que perde o respeito o corpo social.

Oscar Falando nisso. O corpo social costuma ficar nu?

Bruna Não acredito, nessa posição é bem arriscado.

Oscar Pois é.

Bruna Por que você foi expulso de seu país?

Oscar Eu não fui expulso.

Bruna Não?

Oscar Não, eu fui morto.

Bruna Pela polícia?

Oscar Não, pelos vizinhos.

Bruna Com uma faca?

Oscar Não, com o silêncio. Veja, meus vizinhos eram gente atenciosa, se faltava óleo eles me emprestavam. Eles não sabiam que eram assassinos, por isso se comportavam como vizinhos, souberam quando me levaram preso, quando ficaram calados. Tentaram esquecer o que tinham visto. No momento preciso em que eles fechavam suas janelas, eu cai morto pelo esquecimento, o descaso e o medo.

Bruna No meu país aconteceu o mesmo com um amigo.

Oscar Desculpe, de que país é você?

Bruna Do país das chuvas.

Oscar Acho que está com saudade.

Bruna Nós, os exilados, somos gente triste, disposta a imaginar coisas que nunca existiram. Fomos castigados tão perversamente que esquecemos que nossos carrascos pertencem ao mesmo país que nós, e mesmo assim ainda achamos que é o melhor país do mundo. Esquisito, não é? Ter saudade de um lugar perverso e ainda acreditar que é o melhor do mundo.

Oscar (*pausa*) Eu tenho saudade é da minha mãe. O que é que ela tem a ver com esses assassinos? Nada, eles moram no mesmo lugar, não

no mesmo país.

Bruna No meu país, as mães morrem jovens no almoço, se suicidam no jantar e morrem aos poucos de manhã. E quando alguém pergunta pelos seus filhos, elas não respondem nada, pois têm medo de morrer de pena.

Silêncio. Agem como se não tivessem do que falar.

Oscar Desculpe, de que país é você?

Bruna De Nossa Senhora das Nuvens.

Oscar Eu também sou de lá, mais nunca a vi.

Bruna Eu andava muito no meio das árvores.

Oscar Era jardineira.

Bruna Não, era pássaro.

Oscar Os pássaros não têm memória.

Bruna Mas têm asas para voar sobre o esquecimento.

Oscar Faz quantos anos que você saiu do seu país?

Bruna Vinte anos.

Oscar Eu também. Olhe, o país já não deve ser o mesmo.

Bruna Certamente, por isso o inventamos toda vez que nos lembramos dele.

Cena 2

A fundação de Nossa Senhora das Nuvens segundo Bruna. Ela se lembra de como Don Tello levava a passear sua filha Irma para mostrar suas mãos aos homens.

D. Tello Veja, minha filha, eu não sou um homem mau, acontece que está inventam na hora de você se casar. Se os homens não pedem sua mão é porque você não a mostra.

Irma Pai, nesta cidade não mora ninguém.

D. Tello Vamos, minha filha, mostre suas mãos aos homens.

Irma Pai, não tem homens aqui. Além do mais me sinto ridícula.

D. Tello Melhor ridícula do que sozinha. A solidão se reconhece de duas formas, pelas mãos e

pelo cheiro. Vamos minha filha, joga seu cheiro aos homens.

Irma Por que você é tão cruel?

D. Tello Mostre as mãos. Está vendo? Não tem aliança nos dedos, suas mãos estão solteiras. É terrível para uma mulher ter as mãos virgens e cheiro de nada.

Irma Eles não gostam de mim, papai.

D. Tello Sabe por quê? Porque eles sentiram seu cheiro de coisa velha, seu hálito de jejum. Miseráveis, são todos uns miseráveis!

Irma Não vou respirar mais, papai.

D. Tello Todos na família temos o mesmo cheiro de flores secas.

Irma Não, papai, meu hálito não cheira nada, meu corpo também não cheira nada, uma porta cheira melhor do que eu.

D. Tello Calada, você não sabe de nada! Agora o sol esquenta as ruas e os miolos dos homens.

Irma As ruas estão vazias e eu estou gelada.

D. Tello O olhar dos homens derreterá você.

Irma Ninguém olha porque atrás das portas não tem ninguém. O frio habita em todos nós.

D. Tello Cale a boca, você não sabe de nada!

Irma Sou uma montanha gelada.

D. Tello Calada!

Irma Podem me escalar, no alto do meu corpo tem neve perpétua.

D. Tello Cale a boca, Irma! Se você levantasse as mãos poderia tocar o outro sol.

Irma Não tem jeito, papai, estou acostumada com o frio.

D. Tello Por isso ficou tão pálida, por causa do frio e de tanta escuridão. Vamos, levante o rosto para que os homens a vejam, para que o outro sol queime você.

Irma Sou uma montanha escura.

D. Tello Enquanto eu viver não vou admitir que você fique só, nem que fique choramingando.

Irma Nós, as geleiras, choramos lágrimas de gelo.

D. Tello Calada, você não sabe de nada! Vamos, mostre aos homens como se derretem as neves do seu peito.

Irma O senhor não percebe que não tem ninguém? Que o vento fecha as portas quando eu passo?

D. Tello Não interessa, você vai abrir as portas, mostre que é capaz. Mostre que é minha filha, mostre como tuas mãos abrem as portas dos homens, como batem nas portas dos homens.

Irma Só o vento bate nas portas de Nossa Senhora das Nuvens. Ninguém abre porque dentro não tem ninguém, as portas desta cidade escondem o vazio.

D. Tello Ninguém abre para o vento, porque dá azar.

Irma Com certeza, eu fui trazida pelo vento.

D. Tello É por isso que não gostam de você. Lembro que no dia em que você nasceu soprou um vento quente, trazia jornais velhos, laranjas podres. É por isso que ninguém gosta de você. Vamos, peça a eles que gostem de você, vamos peça!

Irma Eles não gostam de mim, papai. Sou uma mulher que ...

D. Tello Cale a boca! Está parecendo sua defunta mãe, nem um pouco persuasiva e cheia de dúvidas.

Irma Papai.

D. Tello Calada! Você não sabe de nada, é chata e cheia de dúvidas!

Irma Eu não quero casar.

D. Tello Hoje você casa.

Irma Não.

D. Tello Mostra seus braços, joga seu cheiro, mostra as neves do seu peito. Vamos filha, fale com os homens.

Irma Não quero casar.

D. Tello Pede para eles gostarem.

Irma Papai, por favor.

D. Tello Fale, eles vão entender!

Irma Tudo bem, vou falar.

D. Tello Essa é minha filha!

Irma Senhores.

D. Tello Homens.

Irma Senhores homens de Nossa Senhora das Nuvens. Sou uma mulher encalhada, boba e encalhada, porque sempre as encalhadas somos consideradas bobas, tolas e encalhadas. Para nós, o sol não é flamejante, é um sol moribundo e abobalhado. Para nós, o dia mais feliz é a segunda-feira, porque é um dia bobo. Onde há tantas coisas por fazer, mas acabamos esquecendo, mesmo por um momento, que no domingo fizemos a grande bobagem de ser profundamente infelizes. Bobas e encalhadas andamos pelo mundo até morrer como os bobos, de um surto de solidão no coração. Gostem de mim, por favor!

D. Tello Você lembra sua defunta mãe, não é convincente e sempre está cheia de dúvidas.

Irma Como eu estava dizendo. Gostem de mim, por favor. Caso contrário, vocês terão que me apontar com o dedo, enfiar o dedo na textura do meu coração bobo e anuviado. Inventar apelidos para as mulheres como eu carregarem com amargura. Solteirona, traste, panela velha, choramingas. Para evitar isso tudo, eu vou me casar com o único homem que tem interesse por mim, meu pai.

D. Tello Agora ficou louca! O que você está falando?

Irma Assim, tudo ficará em família, pai. Teremos filhos que serão nossos irmãos e netos. Por sua vez, minha defunta mãe será minha defunta sogra, os netos serão sobrinhos, os filhos irmãos do pai. Assim vamos encher de famílias as casas vazias de Nossa Senhora das Nuvens.

D. Tello Me larga, Irma, você está completamente louca!

Irma Vamos à igreja papai. Deus vai saber entender.

D. Tello Irma, por favor!

Irma Vamos papai, temos de encher de filhos esta terra.

D. Tello Ficou louca, completamente louca!

Irma Não! Apenas estou só, temos que encher de solidão esta terra.

Cena 3

Bruna lembra-se de como Vovó Josefa explicava a árvore genealógica do Memé, o bobo da cidade. Ele faz sons incompreensíveis durante a narração da vovó.

Josefa Memé, foi desse jeito que Don Tello e sua filha Irma encheram de gente este país. Fundaram Memé, e fundar um país não é bobagem. Puxa minhas cãs que você vai ganhar uma moeda de prata por cada uma delas. (*Memé começa a puxar as cãs da vovó*) Sabe aquele que mora frente à pracinha? Como se chama mesmo? O chamam de Vinagre, pelo azedo. Como se chama mesmo? Bom, ele é irmão da Matilde Herrera, a cabeleireira celestial, a que dá um jeito nos cabelos dos santos e virgens de Nossa Senhora das Nuvens. É uma cabeleireira muito boa; desde que cuida do cabelo de Santo Antonio, o santo é outra coisa. Mas o que eu queria falar é o que já falei. Eles são irmãos, mas não sabem. (*grunhidos de Memé*) Como quem? O Vinagre e a Matilde. Não estou falando? Eles, por sua vez, são parentes dos Vásconez, mas como os Vásconez são índios, não se bicam. Tampouco se bicam com os Molina, que sendo seus tios são Dacosta. Quer dizer, são tios dos Vásconez, porque do Vinagre e da Matilde, eles são irmãos de sangue, apesar de terem sobrenomes diferentes. (*Memé está lutando com as cãs da vovó*) Mas, pelas veias de todo mundo corre o sangue dos Vacas, que de vacas não tem nada. É bem conhecida a mansidão desses bichos que nos dão o leite e seus derivados. Agora aqueles outros, ai meu filho! Se o sobrenome correspondesse ao caráter do animal, teriam de ser chamar galos, galos de rinha porque são bons para armar confusão. Já não é o caso da família Gallo que ganhou o sobrenome porque mora nos fundos da casa dos Molina como num galinheiro. Estou falando que os Gallo são tios do Vinagre e da Matilde, e que o

sobrenome faz jus a eles. Diferente dos Bravo que são bons que nem o pão de centeio, já os Centeio são aqueles que moram em frente à prefeitura. É verdade que eles são irmãos dos Vacas e primos dos Vásconez, mas como os Vásconez são índios, eles não se bicam. Com os que se bicam é com os Duques, que vivem feito duques à custa dos Vásconez, que por sua vez são irmãos dos Duque Molina Vaca. Que são os que sempre ganham as eleições aqui, porque aqui, ganhe quem ganhe, sempre ganha a família Robles, que são Duque pela mãe e Robles pelo pai. Apesar de que as más línguas dizem que foram os Plaza os verdadeiros pais de todos os que nasceram aqui. Mas não de mim, que sou Villaformosa, quer dizer, no sobrenome apenas. Porém, o Vinagre também é Villahermosa, não a Matilde que é Armendáriz Salim. Os Salim são turcos do Líbano, não me pergunte como um turco pode ter nascido no Líbano, porque essas são coisas de turcos. Estou falando que os Armendáriz são irmãos dos Vásconez, mas que não se bicam porque são índios. Memé, você é descendente direto dos Vásconez, misturado com os Nunes que são... Eles são mesmo de onde? Pela cor devem ser de Angola. Memé, você descende dessa barafunda, por isso ficou desse jeito. Porque aqui todos somos parentes e quando o sangue se mistura fica-se torpe e abobalhado. (*Memé está completamente perdido nas câs da vovó*) Angelita Vásconez me contava como a esculhambavam por ser índia. Isso me deixa nervosa porque aqui todos têm um pouco de tudo, e isso nunca serviu para nada. O que estão pensando os Duque, se sua fortuna foi ganha às custas dos Vásconez. Os Molina, feito uns doutores, são uns remediados, os Robles fizeram fortuna na fronteira, contrabandeando macarrão, mas se agora o veem pela rua nem cumprimentam. A gente se mata trabalhando para que outros vivam como reis, os Del Rey são uns cretinos que de reis não têm nada, só

o sobrenome. Bufões deveriam chamar-se, bufões del rey. Só a morte é justa porque levará todos por igual, ricos, pobres, vivos. Até os bobos como você, Memé. (*grunhidos de Memé*) Memé? (*Memé está completamente absorto com as câs da vovó*) Que está fazendo no chão, Memé? Memé, sua linhagem não é uma árvore, é uma selva genealógica. É até melhor que por suas veias corra a inocência e a bobagem do que a avareza e a solidão que corre nas veias dos seus parentes.

Cena 4

Bruna se lembra como o Governador contava para sua Esposa sobre a grande confusão causada por Memé, que fora influenciado pelas histórias de Vovó Josefa, enquanto dançam uma valsa.

Govern É uma vergonha, uma indecência! Memé, aquele idiota, chegou ao meu escritório, você não imagine para quê. Para falar que, segundo vínculos familiares recentemente descobertos, eu sou seu pai. Eu falei para ele, Memé, que eu seja pai da pátria não significa que seja seu pai.

Esposa Mas que ideia!

Govern A culpa é daquela velha louca que inventa histórias destrambelhadas, sei lá com que propósito.

Esposa Temos que ficar unidos contra esses canalhas, como você bem diz.

Govern Os Vásconez, aqueles índios, estão processando a família Molina. E por quê? Porque o idiota do Memé chegou com a fofoca de que a terra lhes pertence. Querem terra para quê? Chega a que têm nas orelhas. O que estão querendo os índios Vásconez? Que as famílias honradas lhes regalem o que ganharam com tanto esforço e sacrifício? Não, pelo amor de Deus, isto é o cúmulo!

Esposa Sempre foram uns mortos de fome, agora estão querendo sentar na nossa mesa.

Govern Tudo isso por causa daquela velha louca que anda gritando para quem quer ouvir, que neste lugar todos somos parentes. Imagine!

Esposa Não dá para imaginar.

Govern Nem eu.

Esposa E de quem foi a ideia?

Govern Do idiota do Memé, que não ficou satisfeito de envergonhar as famílias honradas, e agora se dedica a sublevar o povão. Como fez com a família Gallo, aonde chegou com a fofoca de que a casa dos Robles lhes pertence porque o vovô Gallo a construiu. Ele a construiu porque era pedreiro, ora bolas. Queria que a casa fosse construída pelo doutor Robles, que é advogado? Aqui vai se armar uma confusão daquelas. Este país está condenado à desordem e à anarquia. Tudo isso por quê? Porque o idiota do Memé pensa que todos somos irmãos aqui. Eu falei para Memé, vivemos num país que parece um convento franciscano, mas isso não quer dizer que sejamos todos irmãos. Unha e carne como se fala vulgarmente. Pelo amor de Deus, não vamos chafurdar na lama!

Esposa Foi dado tudo para eles, o que mais estão querendo?

Govern O que estão querendo? Fazer baderna, é isso.

Esposa Crie corvos que comerão seus olhos.

Govern Quem pensa que é o tal Memé para criar tamanha bagunça? Um pateta que não faz ideia do que está fazendo.

Esposa Um bocó de fivela, como você diz.

Govern Imagine que o povão está seguindo esse cretino como se fosse um Messias.

Esposa Não dá para imaginar.

Govern Imagine que aquele idiota fala que eu sou pai dele.

Esposa Você é o pai dele?

Govern O pai dele? De jeito nenhum! Além do mais, você seria a primeira a saber, você é minha esposa. Eu jamais teria um filho sem o

consentimento da minha esposinha.

Esposa Eu não tenho tido filhos.

Govern Eu também não.

Esposa Então, o Memé é filho de quem?

Govern Não sei. Ele também falou que você é minha irmã.

Esposa Cruz credo!

Govern Você é minha irmã?

Esposa Lógico que não!

Govern É lógico!

Esposa Esse Memé é um idiota. Eu, sua irmã! Quem teve essa ideia?

Govern Aquela velha é o cão, ela tem pensamentos podres. E se fôssemos irmãos, quem com isso?

Esposa Não somos irmãos.

Govern Se fôssemos, quem com isso?

Esposa É, quem com isso.

Govern Quem?

Esposa Se formos irmãos, quem com isso?

Govern Quem? Seria horrível! Mas quem?

Esposa Horrroso! Quem?

Govern Por que você me olha assim? Eu não sou seu irmão.

Esposa Olho como sempre tenho olhado, se você encontra no meu olhar algo de familiar, a culpa é sua. Deve ter algum motivo para isso. Você está me escondendo algo?

Govern Você pensa que escondo algo porque seguramente é você que esconde algo.

Esposa Eu não sou sua irmã para que você me trate desse jeito.

Govern Eu não falei que você é minha irmã.

Esposa Fica parecendo, pelo tratamento.

Govern Isso depende dos maus-tratos que você me dá.

Esposa (*depois de uma pausa*) Estou ficando com medo. Na dúvida, nunca mais dormiremos juntos, nada de beijo na boca, nem carícias, namorar nunca mais.

Govern Esse idiota conseguiu fazer a gente du-

vidar de nós mesmos. Ao final, quem somos nós? A tarde custa a passar, a noite custa a chegar, vamos viver eternamente num crepúsculo cinzento. Esse tonto conseguiu nos jogar na melancolia. Este país vai naufragar na tristeza e na dúvida.

Cena 5

Segundo encontro de Bruna e Oscar.

Bruna Os exilados são gente triste, dispostos a Imaginar coisas que nunca existiram, lembrando fatos que nunca aconteceram. Até que um dia a morte nos surpreende num país estrangeiro, do qual apenas lembramos que tinha um homem que tocava piano.

Oscar Desculpe, acho que já vi sua cara em outro lugar.

Bruna Pode ser. Sempre a esqueço nas cadeiras em que vou sentar.

Oscar Não foi você quem contou aquela história sobre a fundação de Nossa Senhora das Nuvens? Uma história realmente destrambelhada, sobre o Memé, a Irma e tudo o resto.

Bruna É claro, você era... Lembrei-me de você, pode sentar. Já jantou?

Oscar Não.

Bruna Eu também não.

Oscar Eu janto sempre às oito, mas acontece que no momento não tenho relógio.

Bruna Eu tive um gato vermelho que não suportava relógios. Toda vez que o ponteiro dos segundos se mexia, ele avançava.

Oscar Ele não suportava a passagem do tempo?

Bruna Pois é, ele destruiu vários relógios antes de ser sacrificado. Acho que foi às três e quinze ou às seis da tarde de uma segunda-feira, ou era terça? Não me lembro bem, só sei que foi sacrificado porque ele tinha fobia de relógios.

Oscar Um livro sagrado disse, ame seu animal como a si mesmo.

Bruna O problema é quando a gente se odeia a si

mesmo.

Oscar Não estou entendendo.

Bruna Tenho visto pessoas tratando os animais do mesmo jeito que elas são tratadas por outras pessoas. Se um dia as coisas mudarem, pessoas e animais vão comer na mesma mesa.

Oscar Isso ficou religioso demais.

Bruna O bom de ser exilado num país latino-americano é que você não perde a raiz religiosa, pode perder até a dignidade, mas nunca a raiz religiosa.

Oscar Acho que tem dois tipos de exílio. Aquele de férias com vista ao mar, exclusivo para gerentes, ministros, ex-presidentes; e o exílio dos que não têm relógio, quer dizer, nós. Também acho que existem dois tipos de dignidade. A dignidade dos dignos e a dignidade dos que não são dignos de dignidade porque não têm relógios, quer dizer, nós.

Bruna Para mim, o exílio é um problema de abraços.

Oscar Como assim?

Bruna Veja bem, quando eu era criança e abraçava o meu cachorro, meus pais ficavam bravos e me exilavam no meu quarto. Quando era adolescente, abracei um rapaz que me exilou na solidão. Já adulta, abracei uns ideais que acabaram me banindo do meu país. Isso sem falar das vezes que fui punida por tentar abraçar a minha religião. Na dúvida, agora não abraço mais ninguém.

Oscar De que jeito faz amor?

Bruna Sem abraços.

Oscar Sem carinho, sem afeto?

Bruna Tenho observado que os presidentes se abraçam toda vez que se cumprimentam, alguns deles até se beijam. Acho que isso não quer dizer que depois eles vão para cama.

Oscar Resumindo, você não gosta de abraços.

Bruna Gosto, mas quando são as asas que abraçam. Os braços para o trabalho e as asas para o abraço.

Oscar Conheci uma garota que tinha asas.

Bruna Ah, é?

Oscar É. Parece até mentira, ela se chamava Democracia. Democracia Martinez, é inacreditável, mas ela foi violentada.

Bruna Também, esse nome convida ao estupro.

Oscar Foi na calada da noite. Ficou toda arrebatada, coitada da moça. Foi um bando de...

Bruna Um bando de congressistas?

Oscar Foi. Mas eles ficaram desapontados, porque a moça tinha sido violentada antes por um bando de executivos. Imagine você, a família da moça era gente com muito dinheiro, o fato foi abafado.

Bruna É lógico, não dá para ficar mostrando uma violentada como se fosse uma nova constituição.

Oscar É isso aí, e olha que era um bom partido, cheio de filantropos, de gente honrada e limpa.

Bruna Tomavam banho sempre?

Oscar Sempre. Eles saíam do chuveiro berrando, somos gente limpa e não vamos aceitar nenhuma calúnia contra nós.

Bruna Devia ser uma chuveirada daquelas, toda a papelada feito papel picado.

Oscar Como é que é?

Bruna Uma pessoa que faz política deve ter um passado limpo, sem manchas, sem passado nenhum se for possível.

Oscar Desculpe, eu não estava falando de política.

Bruna Eu também não. Às vezes eu me pergunto de onde vêm esses políticos.

Oscar E qual é a resposta?

Bruna Não vêm de lugar nenhum, eles sempre estiveram aqui.

Oscar Aqui, onde?

Bruna Lá nos chuveiros, esfregando a consciência com pedra-pomes. Mas, quem tem coragem de encarar a onça pintada?

Oscar É verdade. Ninguém tem coragem de encarar! Falando nisso, eu fico surpreso com a quantidade de termos de higiene utilizados na política. Por exemplo, passado sem mancha, histórico impecável, lavado de dólares. Isso me

levou a levantar a seguinte questão. Qual é o detergente que um país deve usar para limpar o fracasso que gruda na nossa pele feito sujeira?

Bruna Mas, não fique triste. Também são empregados termos musicais para falar da vida política, por exemplo, concerto de nações.

Oscar E segundo você, nesse concerto qual é o instrumento musical que representa nosso país?

Bruna O bumbo.

Oscar Por quê?

Bruna Porque faz muito barulho, é escandaloso e poderia perfeitamente não existir.

Oscar (*rindo*) Você voa muito alto.

Bruna Tenho asas, mas não consigo abraçar.

Oscar Como faz o amor?

Bruna Eu não faço amor, é o amor que me faz e me desfaz. O que não deixa de ser um absurdo. É como se um raio de lua derretesse a manteiga.

Oscar Não estou entendendo.

Bruna No amor não tem nada para entender.

Oscar Como assim? O amor poder ser muito bem definido.

Bruna Se você tiver tempo e vontade. Podemos afirmar, por exemplo, que é o coração quem tira a roupa detrás de um biombo. Ou que pinta o céu com uma escova de dentes, ou que corta o queijo com uma espada épica, ou que morre de solidão até que alguém o ressuscite para outra vez ficar detrás do biombo. Cheguei à conclusão de que amar é dar-se. Mas, por favor, tem de devolver o troco.

Oscar Não se deu bem no amor?

Bruna Não posso me queixar. Tanto que ainda não apreendi a tirar a roupa detrás do biombo, sozinha. Falando nisso, tinha histórias de amor em Nossa Senhora das Nuvens?

Oscar Lógico, grandes histórias de amor. Especialmente quando os irmãos Aguilera galanteavam as mulheres. Você não se lembra?

Bruna Não.

Oscar Então escute.

Cena 6

Oscar lembra os galanteios dos irmãos Aguilera. Bobagem e sensualidade que faziam explodir paixões em Nossa Senhora das Nuvens.

Irmão 1 Quando você vem chegando, parece a estátua de uma deusa grega, quando vejo você partir, meus olhos destroem até o mármore. Quando você se aproxima crescem flores em minhas mãos e um bambuzal no meio da água.

Irmão 2 Queria ser um parafuso e que você fosse minha porca. (*Irmão 1 olha reprovando*)

Irmão 1 Queria violentar... sua intimidade, seu espaço vital, sua correspondência. Violentar seu silêncio porque ele violentou todos meus desejos. (*gesto de autossuficiência: como paquero bem*)

Irmão 2 Queria ser uma tocha. (*olhar de reprovação do irmão 1*) para alumiar de noite.

Irmão 1 Queria ser a lágrima que a chuva pousa no seu cabelo.

Irmão 2 Queria ser... Queria ser... Como se chama esse negócio de detectar submarinos?

Irmão 1 (*interrompendo*) Boa tarde belezoca, falo e a tarde engasga iluminando os girassóis do seu decote.

Irmão 2 (*com ênfase*) Adeus maminha, mamãezinha, mama, mamitinha. Mamãe? Adeus, mamãe.

Irmão 1 Queria ser marinheiro e que você fosse meu transatlântico...

Irmão 2 Queria ser um transatlântico... (*fica mudo*)
Queria ser um transatlântico... (*não consegue continuar*) Queria ser um transatlântico...

Irmão 1 Queria ser um trenó e você minha cadela, para ser levado do frio ao fogo.

Irmão 2 Queria ser uma flor e você um vaso ou um tinteiro, para enfiar meu galho na sua tinta.

Irmão 1 Não tenho olhos para as outras, porque você é a menina dos meus olhos.

Irmão 2 Não tenho mão para as outras porque você é minha munheca... (*desmunheca como uma boneca explicando o galanteio para o irmão*)

Irmão 1 (*desaprovando*) Queria que fosse uma porta para lhe dar uma porrada.

Irmão 2 (*contestando*) Você é a larva que nunca será borboleta.

Irmão 1 (*irritado*) Roubou carinho e nunca devolveu.

Irmão 2 Minha vida é um deserto carente de camelos.

Irmão 1 De nosso amor só resta uma camisa amarrotada.

Irmão 2 Nasceram garras em minhas mãos quando um réptil entrou na minha cama.

Irmão 1 (*muda na presença de uma mulher*) Queria ser uma mordida e ficar sempre na sua boca.

Irmão 2 Queria ficar sem fôlego...

Irmão 1 (*interrompendo*) Queria ser sua respiração para ficar sempre na sua boca.

Irmão 2 Eu queria ...

Irmão 1 (*interrompendo*) Queria ser a sombra da sua língua para ficar sempre na sua boca.

Irmão 2 Eu queria ...

Irmão 1 Queria ser a pele dos seus lábios e ficar sempre na sua boca.

Irmão 2 (*explodindo*) Chega! Acabou! Eu também quero ficar na sua boca, ser sua escova de dente, seu dentista, um palavrão. Um sujeito desprezível, alguém que traiu você, aquele que roubava a grana do seu criado mudo, o que enchia a cara em tугúrios infectos, aquele que traiu você, aquele que você xinga todo dia porque conseguiu fazer o que todos queriam. Ficar de uma puta vez na sua boca, como uma mordida, como sua baba, como um palavrão, como uma sombra. (*pausa*) Que enche sua boca de palavras sombrias.

Irmão 1 (*pausa*) Quando vejo você chegar cresce um bambuzal no meio da água.

Cena 7

Oscar lembra como Ângela Lucien, tocada pelas palavras dos irmãos Aguilera, decide visitar seu marido, o maestro Renan, diretor da orquestra sin-

fônica de Nossa Senhora das Nuvens, que no meio do ensaio sente-se perturbado pela presença de sua mulher. A música, suave no começo, ficará desaranjada no final da cena.

Ângela Renan, meu amor... Eu vinha caminhando pela praça quando esses tarados dos Aguilera me falaram umas coisas. Renan, essas palavras não são galanteios normais, não. Essas palavras deixam você nua. Não são galanteios normais. Essas palavras deixam a gente nua. Renan, você está me ouvindo?

Renan Estou, Ângela, meu amor. Falei que não precisa vir ao ensaio; os músicos gemem quando você chega, meu amor.

Ângela Esses galanteios me deixam louca, Renan, fiquei com vontade de ver você.

Renan Sim, meu amor, mas os músicos... Veja como olha o primeiro violino, Ângela, está olhando feio.

Ângela Não posso fazer nada, Renan. Continue dirigindo, você fica um gato com o pauzinho na mão.

Renan Ângela, os músicos urram quando você chega.

Ângela É inveja, Renan. Acontece que não tem uma única esposa que assista ao ensaio deles.

Renan Olha o timbaleiro, com que força bate nos timbales, bate e olha, bate e olha.

Ângela (*mostrando*) Amorzinho, trouxe uma omelete de batatas, pimentão e cebola, como você gosta.

Renan Por favor, Ângela; estou dirigindo uma orquestra, não posso dirigir e comer omelete ao mesmo tempo.

Ângela Você sempre falou que minha omelete era ótima.

Renan É ótima, meu amor. Ângela, é ótima; mas não nestas circunstâncias.

Ângela Tudo bem, Renan, não atrapalho mais.

Renan Obrigada. (*pausa*)

Ângela Renan. (*pausa*) Renan!

Renan O que você quer agora?

Ângela Tem muitos russos na sua orquestra.

Renan Armênios.

Ângela Tudo é a mesma coisa.

Renan Tudo não é a mesma coisa.

Ângela Certeza de que não quer omelete?

Renan Deixe-me ensaiar, Ângela! Deixe-me ensaiar!

Ângela Tudo bem, Renan, tudo bem; você nunca me tratou desse jeito.

Renan Meu amor...

Ângela Eu sempre sou gentil e amável, reconheço que às vezes exagero; mas faço por amor.

Renan Ângela...

Ângela (*afetada*) Se a gente pudesse libertar-se de todo o amor que sente, com a mesma facilidade com que jogamos fora o pó dos tapetes. Se a gente pudesse, eu já me teria libertado, Renan. Juro pela minha santa mãe, eu já me teria libertado. Vou embora! Adeus!

Renan (*segurando-a*) Ângela, meu amor, entenda...

Ângela Se você quer que eu vá embora, eu vou.

Renan Tudo bem, pode ficar, porém, calada.

Ângela Obrigada. (*pausa*) Certeza de que não quer omelete?

Renan Não, Ângela. Fique calada, por favor.

Ângela Está dormindo.

Renan Quem?

Ângela Aquele que toca o oboé está dormindo.

Renan Está concentrado.

Ângela Estou falando que está dormindo.

Renan Por favor, chega, chega!

Ângela Olha, se eu fosse você colocaria o dos pratos por perto para ele acordar.

Renan Cale a boca, Ângela! Eu sei o que acontece com meus músicos, quando dormem, quando tocam, quando ficam tristes. Eu sei tudo, tudo deles!

Ângela Se você sabe tanto dos seus músicos, por que comigo desafina sempre?

Renan Por favor, Ângela, fale baixo.

Ângela Você nunca toca meu instrumento; quando toca, só tira baladas folclóricas.

Renan Fale baixo, Ângela, fale baixo.

Ângela Não vou falar baixo. Olha você com o pauzinho na mão.

Renan Batuta, chama-se batuta.

Ângela Para mim é um pauzinho. Que seria de você se perdesse o pauzinho. Fica poderoso com o pauzinho na mão. A Deus rezando e batendo com o pauzinho.

Renan Ângela, meu amor.

Ângela Não fique com lástima de mim, Renan. Eu sei que você é um artista e eu apenas um estorvo. Alguém sem sua sensibilidade, mas alguém que prefere o ódio à lástima. O segundo clarinete está desafinando. Eu me sacrifiquei para que você pudesse fazer música. Desculpe. Ô do trompete, o senhor pode baixar um pouco que estou falando com meu marido? Obrigada.

Renan O que você está fazendo, Ângela? Você vai me fazer estourar.

Ângela Não seja ridículo, você nunca estoura. O clarinete está desafinando, assim não dá, Renan, não dá. (*gritando*) Ô meu senhor! Onde aprendeu a tocar esse clarinete?

Renan Cale a boca Ângela, eu sei que ele desafina.

Ângela E por que você não fala nada?

Renan Ele é armênio, não vai me entender.

Ângela Me dá a batuta e você vai ver como não desafina mais.

Renan Não, amorzinho, a batuta é minha.

Ângela Assim fica poderoso, não é?

Renan Queimei minhas pestanas 15 anos no conservatório para ter uma batuta e você não vai tirar de mim.

Ângela Isso é abuso de poder. Me dá a batuta.

Renan Chega Ângela, olha como gemem os músicos, como baba o trompetista, como treme o violinista. Olha, Ângela, olha.

Ângela Me dá a batuta.

Renan Aqui vai correr sangue.

Ângela Quem vai correr é você. (*pegando na batuta*)

Renan Larga, miserável!

Ângela Miserável será sua mãe!

Renan Não mexa com minha mãe! (*lutam, a música se atropela, a batuta quebra*)

Ângela O pauzinho se quebrou!

Renan Você quebrou!

Ângela Nós dois!

Renan O que vou fazer agora sem a batuta?

Ângela Nada. (*pausa*)

Renan Curioso, sinto-me mais leve sem a batuta nas mãos.

Ângela Agora, você tem as mãos livres.

Renan Como para quê, amorzinho?

Ângela Para tocar meu instrumento e comer omelete espanhola.

Cena 8

Oscar lembra Soledad, quando esta foi visitar Juan, seu esposo que estava no hospício; ela também tinha sido atingida pelos galanteios dos irmãos Aguilera.

Soledad Passeava pela praça quando os irmãos Aguilera soltaram aqueles galanteios. Então, fiquei com vontade de ver você.

Juan Com vontade de me ver?

Soledad É.

Juan Os irmãos Aguilera fazem belos galanteios?

Soledad Fazem. Eles são apenas um pouco desboçados.

Juan Você vem me ver porque me ama.

Soledad Nada me dá mais alegria do que visitar você.

Juan Há quanto tempo eu estou aqui?

Soledad Já faz um ano.

Juan O que eu fiz?

Soledad Você inventou guizos e fatias de pão, depois ficou mudo durante uns meses e quando voltou a falar foi para dizer que tinha inventado a rosa dos ventos e as gaivotas.

Juan Mas, essas coisas já foram inventadas.

Soledad Foi por isso que você ficou aqui, por inventar coisas que já tinham sido inventadas.

Juan A vantagem de ficar aqui é que dá para inventar coisas sem que ninguém interne você, porque você já está internado.

Soledad É bom inventar coisas mesmo se já foram inventadas. Cada vez que a gente o faz, reinventa, não é verdade?

Juan É isso mesmo.

Soledad Às vezes, eu invento que um dia você volta para casa, então a gente estende um lençol no quintal e ficamos contando estrelas até o amanhecer. Mas, é claro que não conto isso para ninguém. Acho que é porque não tenho coragem de que me chamem de louca, no entanto, enlouqueço em silêncio, sem que ninguém perceba. É bem triste ficar louca desse jeito.

Juan *(depois de uma pausa)* Inventei uma canção.

Soledad Foi?

Juan Foi.

Soledad Quer cantar para mim?

Juan Quero e não quero...

Soledad Cante, vamos.

Juan É?

Soledad É!

Juan Bom... Ela era boa e ele era bom,
Um sol bondoso os esquentava,
Era muito bom porque ele caçava
No espelho que era muito bom
Ela, ele e o gato transpareciam
Cara de bons eles tinham
Bondosamente surpreendidos
Porque ela era boa
Ele era bom e o gato também
Um sol bondoso os esquentava,
Tinham um gato que era muito bom.
Vai repetindo assim, até a gente cansar de cantar e ficar em silêncio.

Soledad É uma linda canção, como as que você cantava quando nos conhecemos.

Juan Isso já faz um bom tempo.

Soledad Faz sim, mas eu tenho um álbum de fotografias onde o tempo não passa. Às vezes abro o álbum e ainda consigo sentir o cheiro que a gente tinha naquela época.

Juan A gente cheirava mal?

Soledad *(rindo)* Não.

Juan Eu não tenho mais cheiro nenhum, nem bom nem mau.

Soledad Eu também não tenho.

Juan Por que será, hein?

Soledad Sei lá, talvez porque aos vinte anos tivéssemos sido tomados por um único cheiro. Falam que o amor é uma flor com dois perfumes. Mas, se essa flor morre...

Juan Você seria capaz de me matar?

Soledad Por que você fala isso?

Juan Porque neste lugar estou quase morto.

Soledad Mas, você pode ir embora, voltar para casa.

Juan Falei como é este lugar na minha cabeça? Às vezes escuto barulhos, e é como se ventasse dentro da minha cabeça. É como se o vento arrastasse laranjas podres e jornais velhos, porém arrasta miséria; aquele vento passa e não me despenteia porque passa dentro de mim, lá no fundo. Eu queria amar melhor você, mas esse vento não permite enxergar você claramente, então a vida fica de ponta cabeça e não consigo. Sou apenas a sombra daquele rapaz que costumava cantar histórias de amor para você.

Soledad *(enquanto mata Juan docemente)* Certa vez, já faz muito tempo, numa cidade esquecida, tinha um rapaz que costumava cantar canções de amor muito tarde da noite. As pessoas não gostavam disso porque tinham que acordar cedo para trabalhar no dia seguinte e as canções acabavam roubando as horas de sono delas. Mesmo assim, o rapaz continuava cantando a sua canção. Uma noite escutou-se um disparo. Nunca se soube quem disparou. O rapaz pulou, a bala beijou seu ombro e se cravou no chão. O rapaz até que conseguiu fugir,

porém, sua sombra morta ficou estendida no chão, e sabemos que as sombras não cantam canções de amor.

Cena 9

Terceiro encontro de Bruna e Oscar.

Bruna O exílio começa quando matamos as coisas que amamos, porém não as matamos de vez, senão aos poucos, durante longos anos. É como se o tempo colocasse uma faca em nossas mãos, e a gente matasse com ela os escassos momentos em que fomos felizes. Mas, não o fazemos por ódio, porque não acredito que o tempo acumule ódio pelas nossas miseráveis lembranças. O fazemos com a mesma inocência com que nossas lembranças se tornam atuais, com a mesma violência produzida pelo deixa pra depois, pelo eu não lembro, pelo como se chamava mesmo?

Oscar Não acredito! Essa gente me olha como se eu fosse marciano.

Bruna Desculpe, acho que já vi sua cara em outro lugar.

Oscar Sem chance, eu só tenho uma cara e a uso pouco.

Bruna É isso mesmo. Foi você quem contou aquelas histórias de amor bastante escabrosas.

Oscar Foi sim, e você era ... Claro! O que você está fazendo?

Bruna Recitando.

Oscar É poetisa?

Bruna Sou.

Oscar Recite algo que dê para dançar e que tudo mundo conheça.

Bruna Será um prazer! As casas pobres de Nossa Senhora das Nuvens fazem a permanente nos dias cálidos de agosto, e desmancham nos dias chuvosos de abril. Os carros da polícia de Nossa Senhora das Nuvens bocejam pelas janelas, de onde latem escopetas nanicas.

Oscar Você foi expulsa do seu país por causa dos poemas dançantes?

Bruna No meu país, dançar é considerado um delito grave.

Oscar Mas são poemas inocentes.

Bruna No meu país nada é inocente.

Oscar Agora não se persegue ninguém por fazer poesia.

Bruna Agora ninguém se exila por motivos políticos, se exilam por desfalque, por roubo.

Oscar Acho que tem um exílio por motivos políticos.

Bruna Qual?

Oscar O exílio provocado pela fome. A fome é a forma mais sutil de perseguição política.

Bruna Esse pensamento é seu?!

Oscar Não, comprei na loja da esquina. Fica um pouco grande ainda, mas encolhe na primeira lavada.

Bruna Por que estão nos olhando desse jeito?

Oscar Percebeu? Eles nos olham como se fôssemos marcianos.

Bruna Deve ser porque falamos diferente.

Oscar Acham que são os donos deste país.

Bruna Só porque chegaram antes da gente.

Oscar São uns desaforados.

Bruna Estou começando a ficar chateada. Com que direito nos olham assim?

Oscar No lugar de você, eu lhes falava na sua própria língua. Falava que não vamos aturar mais abusos.

Bruna (*falando em inglês*) Senhoras e Senhores, nós somos exilados, vocês têm cinco minutos para nos dar um lugar nas suas casas e convidar-nos almoçar. Não temos passaporte nem documento algum, nem ligamos para suas leis, porque o mundo pertence a todos os seres humanos. Estamos fartos de sermos tratados às patadas, fartos de mostrar documentos em cada esquina, também, como se um documento fosse mais importante que um sentimento.

Oscar (*pausa*) O que você falou?

Bruna Nada. Que somos de um país distante que já não existe mais porque nós deixamos de

existir nele. Um país onde cresciam os castanheiros e os álamos, onde ninguém nos olhava desse jeito.

Oscar Agora não nos olham como marcianos. Olham é com lástima.

Bruna Só nos resta continuar lembrando que éramos de um lugar onde não nos olhavam desse jeito.

Cena 10

Bruna lembra a morte da Vovó Josefa nos anos da violência.

Josefa Veja você quem está por aqui, o pequeno Memé. Venha Memé, acompanhe sua avó em tomar um banho de lua. Já sei que está proibido de sair de casa depois das dez da noite, mas acontece que essa lua hoje está parecendo uma bola de neblina. A noite está tão clara que dá para ver como apodrecem as casas de Nossa Senhora das Nuvens, como choram nos seus postes as lâmpadas queimadas. Olha Memé, está chovendo farinha. Não é neblina, é farinha, Memé, ou então vai ver que alguma deusa terrível está fumando cachimbo e jogando baforadas de fumaça sobre a gente. Venha, não tenha medo, chega com o medo das casas trêmulas de Nossa Senhora das Nuvens. Olhe, elas têm um sabre fincado nos telhados, por isso não conseguem voar. Vizinhos, abram as janelas, libertem suas asas porque esta noite a lua está cheia. Não, não vou me calar, Memé, chega do silêncio provocado pela fome e pela desolação. Não vou me calar porque hoje estou mais triste que um gato castrado, que uma lembrança pendurada no cabide, que uma paisagem pintada por um homem sem orelha. Não vou me calar porque não tenho vontade de me calar!

Sou uma velha que sempre tomou banhos de lua. Minha mãe, minha avó, elas sempre tomaram banho de lua em noites como esta.

Posso ver seus corpos molhados pela luz da lua, como penteiam e alisam os seus cabelos de prata.

Em noites de lua cheia, devemos ter a coragem necessária para expor nossa nudez e deixar que a luz da lua molhe nosso corpo. Caso contrário, apenas teremos força para fechar nossas janelas e enfurnar-nos, tremendo de medo, nas nossas trepidantes casas. *(Pausa. Mudando de tom)* Olha, veja você quem está por aqui, o pequeno Memé. Venha Memé, olhe esse pontinho vermelho no meu coração. Você está vendo? Fique mais perto, olhe lá dentro. Talvez você consiga enxergar uma multidão de pessoas tomando banho de lua, em noite de plenilúnio.

Cena 11

Bruna lembra a morte dos jovens militantes nos anos da violência. Os personagens: Alicia e Federico levam os rostos cobertos e movimentam-se mecanicamente.

Alicia Imagine que eles chegam e derrubam as portas.

Federico Imagine que temos um minuto para fugir.

Alicia Imagine que a porta está trancada e ganharmos um minuto para fugir.

Federico Imagine que estamos dormindo.

Alicia Imagine que acordamos subitamente, que você consegue fugir, que ganha a rua, que vejo como sua imagem se afasta, sendo que isso é a última que eu vejo deste mundo.

Federico Imagine que é você quem consegue fugir, que você ganha a rua, que vejo como sua imagem se afasta, sendo que isso é o último que eu vejo deste mundo.

Alicia Imagine que conseguimos fugir os dois.

Federico Imagine que conseguimos fugir os dois, que eles ficam sós neste quarto junto com nossos livros cheios de boas intenções.

Alicia Imagine que eles cheios de raiva queimam nossos livros e nossas boas intenções.

Federico Imagine que nenhum dos dois escapa.
Alicia Imagine que morremos abraçados porque nos amamos muito.
Federico Imagine que nos derrubam abraçados.
Alicia Imagine que nos fazem desaparecer.
Federico Imagine que desaparecemos completamente.
Alicia Imagine que erramos por acreditar que só nós não podíamos morrer.
Federico Imagine que tudo foi um grande equívoco porque realmente podíamos morrer como morremos.
Alicia Imagine que começamos tudo de novo.
Federico Imagine que voltemos a errar.
Alicia Imagine que não dá tempo porque voltam a nos matar.
Federico Imagine que outros equivocados pegam nossos equívocos e por equívoco fazem um mundo melhor.
Alicia Imagine que não é nada disso e que nos afogamos em nossos equívocos.
Federico Imagine que desde a outra margem nos olham com raiva e sem indulgência.
Alicia Imagine que nos esquecem.
Federico Imagine que não nos esquecem.
Alicia Imagine ...
Federico Imagine ...

Cena 12

Bruna lembra-se de uma última imagem, a de um homem solitário numa balsa, sobre um lago.

Homem Foi uma criança quem me ensinou o ofício de pescar com pelicanos. Então, fui até o mar e apanhei um, não precisei de gaiola nem de truques. Foi só falar com ele, convencer ele. Expliquei para ele que queria praticar um ofício absurdo. Quero pescar com o senhor que é pelicano, para que minha única filha entenda que podemos sonhar com coisas impossíveis, como, por exemplo, pescar com pelicanos.

Estiquei a vara e o pássaro pousou suavemente, foi desse jeito que o trouxe. No começo, ele ficava com saudade dos precipícios, dos fiordes, depois se acostumou a viver longe da praia. Por que aconteceu isso? Porque eu tinha convencido ele que dá para fazer coisas impossíveis. Comecei meu trabalho amarrando uma fita vermelha no seu pescoço, depois ele mergulhou na água e voltou com o papo cheio de peixes. A fita vermelha impedia que os tragasse, ele sabia que só eu podia retirar a fita vermelha, por isso vinha até mim com o papo cheio de peixes. Eu abria o bico dele, pegava um peixe, e soltava a fita para ele engolir o resto. Parece algo cruel, mas não é, era apenas um pequeno empreendimento absurdo. Assim passavam os dias, eu e o pelicano, umas vezes tristes, outras alegres. Minha filha, é uma pena você ter sido morta nesta cidade. Nunca conseguirá apreender o ofício absurdo de pescar com pelicanos.

Cena 13

Último encontro de Oscar e Bruna.

Oscar Estranho! Acho que já vi sua cara em outro lugar, mas não lembro onde. Deve ser naquela rua, como se chamava? Terminava no rio feito um suicida.
Bruna É, a rua morria no rio, deixava de ser rua e virava leito. Não consigo lembrar como se chamava aquela rua, nem aquele rio.
Oscar E aquela senhora? Como se chamava?
Bruna Ela vendia fósforos.
Oscar Aquela senhora?
Bruna Sim, e nas caixinhas vinham retratos de artistas de cinema. Então, eu usava as caixinhas para fazer filmes. Eu era criança, tinha medo de que aquela moça e seus fósforos desaparecessem um dia e que eu não conseguisse terminar meu filme feito de caixinhas que guardavam o fogo. Você sabe que às vezes tenho medo de fi-

car vazia? Quer dizer, de que todo meu fogo se consuma e que fique apenas um amontoado de imagens desarrumadas, com as quais não dá para fazer um filme, ou uma vida, ou algo que sobreviva mesmo vazia e assustada ao perceber que tudo que vivi cabe uma caixinha de fósforos que era vendida por uma moça que... Como ela se chamava? Consigo ver a esquina, a rua, mas não consigo lembrar o nome dela.

Oscar Não se preocupe, o esquecimento tomará conta de nós porque temos alma. Como se

chamam aquelas imagens que aparecem no momento de fechar os olhos?

Bruna Sim, como se chama isso?

Oscar Não interessa, já estamos lá.

Bruna No pensamento de alguém que fechou os olhos e respira com dificuldade, de alguém que movimenta com sofreguidão duas esferas debaixo da pele das suas pupilas, como se observasse algo que desaparece no tempo e não consegue fazer nada para evitá-lo.

Fim.



Maria Clara Machado e Rubens Corrêa em *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley. Direção: Geraldo Queiroz, 1957. Foto: Richard Sasso.

M EMÓRIA

★ RUBENS CORRÊA: EU APRENDI A SACRALIZAÇÃO DA PROFISSÃO

Maria Assunção

Atriz, Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense – UFF, Mestre e Doutora em Teatro, pela UNIRIO. Autora do livro *Sábado Magaldi e as heresias do teatro*, (Perspectiva). Atualmente é professora do Curso de Teatro, no Centro Universitário do Rio de Janeiro.

Palavras-chave:

Rubens Corrêa;
Teatro Ipanema;
Vanguarda;
Anos 60 e 70;
Teatro brasileiro.

Resumo: As entrevistas foram realizadas em dois momentos distintos do ator Rubens Corrêa: em 1985, quando atuava em *Quatro vezes Beckett*, e em 1987, na antológica montagem de *Artaud!*. Com o amigo Ivan de Albuquerque, Rubens fundou o Teatro Ipanema e escreveu, nos anos 1960 e 1970, um dos capítulos mais importantes do nosso teatro.

A primeira vez em que assisti ao ator Rubens Corrêa (1931-1996) no teatro foi em 1981, na peça *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. Por pura intuição – naquela época eu estudava jornalismo – percebi que estava diante de um ser especial. Nasceu ali a admiração pelo ator mais impressionante que já vi em cena.

As entrevistas que se seguem foram realizadas por uma fã. Anos mais tarde, já atriz, Rubens havia se tornado para mim um exemplo a ser seguido. Assim, enquanto estudava teatro, escrever era o meu ganha pão e entrevistar atores, uma forma de aprendizado. Além de assistir a ele em diversos espetáculos, tive o privilégio de entrevistá-lo em dois momentos distintos e importantíssimos da sua carreira: em 1985, quando atuava em *Quatro vezes Beckett*, e em 1987, na antológica montagem de *Artaud!*.

Junto com o amigo Ivan de Albuquerque (1932-2001), Rubens escreveu um dos capítulos mais importantes do nosso teatro. Enquanto, em São Paulo, José Celso Martinez Corrêa (1937)

profissionalizava-se e inaugurava o Teatro Oficina, em 1961, e a partir da montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, tornava-se ícone do tropicalismo, realizando a partir daí montagens em sintonia com as experiências de contracultura realizadas na Europa e nos Estados Unidos, no Rio de Janeiro, a dupla Rubens/Ivan travava uma batalha contra o realismo, a ditadura e a vontade de fazer um teatro que transformasse as pessoas. Realizaram, primeiro no Teatro do Rio (1959-1964) e depois no Teatro Ipanema (1968-1989), uma cena em diálogo com as vanguardas, assim como o Oficina, num momento em que o teatro brasileiro descobria teorias e poéticas teatrais de artistas e diretores até então pouco conhecidos entre nós, como Brecht, Artaud e Grotowski.

As duas entrevistas foram mantidas na íntegra, e se misturam quando os assuntos tratados coincidem. A primeira, “Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão”,¹ foi realizada em seu apartamento em Ipanema e publicada no extinto jornal *Mesmo*. A segunda, “35 anos de ousadia em cena”, feita no porão do Teatro Ipanema para o

1 Jornal *Mesmo*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 12-13, set. de 1985.

também extinto jornal *Tribuna da Imprensa*. Por esse motivo, não estão relatadas todas as montagens da dupla, apenas as citadas nas entrevistas. É impressionante como Rubens contava suas histórias, e todas ainda muito vivas na sua lembrança, sempre com uma enorme riqueza de detalhes. É impressionante também que agora, quando preparo esta edição de suas entrevistas, parece que volto há anos atrás e ouço sua voz doce e vejo seu jeito amoroso e paciente. Sua inteligência e sensibilidade, assim como o seu olhar, ficaram marcados para sempre na minha memória.

Para a feitura das notas, reporteime à biografia do ator feita pelo jornalista e diretor Sérgio Fonta, à última entrevista de Rubens, em 1995, dada ao jornalista Simon Khury, ao site Enciclopédia Itaú Cultural e ao Acervo Cedoc-Funarte.

De Aquidauana ao Tablado

Era estudante de teatro quando realizei a entrevista intitulada “Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão”. Como o diretor permitiu que os ensaios fossem abertos, tive a oportunidade de vê-lo ensaiando por diversos dias, em *Quatro vezes Beckett*.² Em estado de encantamento, é necessário confessar, liguei o gravador e pedi que me dissesse qual o significado do teatro em sua vida:

– O teatro para mim é um ritual que se transformou na minha possibilidade de sobreviver, de compreender meu próximo e a mim mesmo. De crescer junto por meio do trabalho que faço. De perdoar, de me conformar por viver num mundo do qual eu discordo totalmente nos termos de violência e injustiça social, o que é extremamente insuportável para minha sensibilidade; essa impotência

de não poder fazer nada ou muito pouco através do nosso trabalho. É o teatro que me dá essa possibilidade de sentir que, minimamente, ainda posso ser útil através de uma visão de beleza, de passar para outras pessoas ideias como quem semeia milho.³

Seu primeiro encontro com o teatro ocorreu na infância, quando em Aquidauana, no Pantanal, em Mato Grosso do Sul, onde, segundo me explicou, não havia nem sombra de teatro:

– Eu nem sabia o que era teatro. Mas meu primo era dono do único cinema que havia na cidade e nele passava um filme por dia. Fiz então um estranho pacto com minha mãe: Eu ganharia dez em todas as matérias, seria o primeiro aluno da classe, se ela me deixasse assistir a todos os filmes, todas as noites. E foi o que fiz. A sessão era às sete horas da noite. Eu tinha que jantar correndo, já com o coração batendo. Tinha uma sereia que dava um sinal de que a sessão ia começar (Rubens faz o som da sereia), que eu ouvia da minha casa, porque o cinema ficava a uma quadra. E era um chamado tão forte, um apelo, uma coisa esquisitíssima, que eu ia correndo, despencado para o cinema. Você não pode imaginar o que era Hollywood para um menino criado no Pantanal!⁴

Até que um dia...

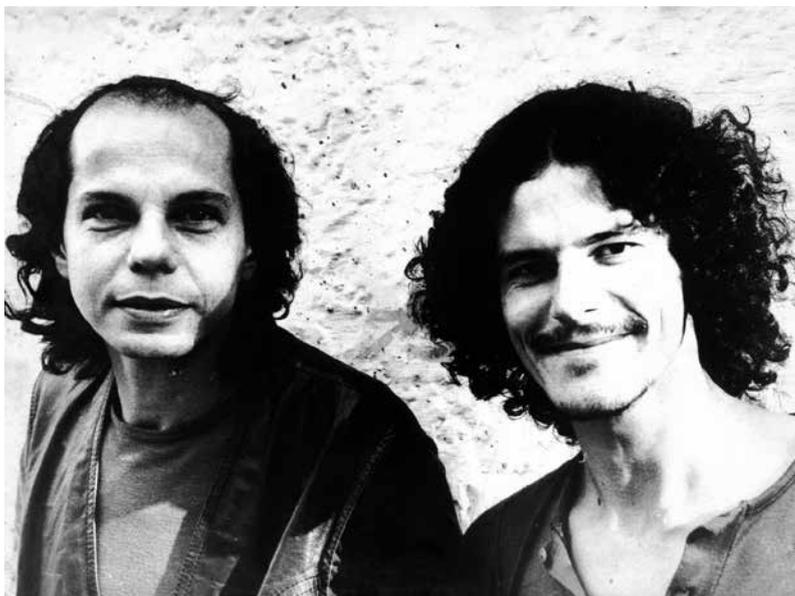
– Apareceu um circo por lá, o que acontecia muito raramente: Circo Teatro Zoológico... eu nunca mais esqueci este nome. Esse circo tinha uma característica interessante: quando acabava o espetáculo, eles mandavam o público se deslocar da arquibancada para o centro da arena, onde havia um paninho esticado.⁵ Quando aquele paninho se abriu, vi uma brincadeira fantástica: as pessoas ao vivo contavam uma história e a gente assistia. Eu achei aquilo fascinante. Era tudo muito pobre,

2 Espetáculo de estreia no Rio de Janeiro do diretor Gerald Thomas, em 1985, interpretado por Rubens Corrêa, Sergio Britto e Ítalo Rossi, numa produção do Teatro dos Quatro.

3 Jornal *Mesmo*, opus cit.

4 Jornal *Mesmo*, opus cit.

5 Uma encenação de textos teatrais ao final das apresentações fazia parte dos roteiros dos circos. Segundo a historiadora Ermínia Silva, a inserção do circo-teatro ocorreu a partir do final do século XVIII: “Desde o início do processo histórico do circo como organização de espetáculo e como categoria profissional, a produção da teatralidade fazia parte da formação dos diversos artistas que a constituíram” (SILVA, 2007, p. 42).



Rubens Corrêa e José Vicente, 1971.
Foto: Evelina Bren.

muito grotesco, mas aquilo tudo me fascinou: A pobreza deles fazendo aquela historinha num palquinho precário, com tábuas, com um cenáriozinho que subia e descia. No final, não sei por quê, eles usavam pólvora seca e faziam aquela fumaceira, ou alguém era enforcado como Tiradentes, ou aparecia uma bandeira brasileira enorme, ao som do Hino Nacional. Só sei que aquilo foi tão forte dentro de mim que, no dia seguinte, pedi um lençol emprestado para minha mãe, estiquei no quintal, convoquei meus amigos, peguei todos os bichos da fazenda e comecei a bolar o espetáculo, que eu faria e as pessoas assistiriam. E esta passou a ser minha brincadeira favorita.⁶

Quando veio morar no Rio para estudar, fazer o ginásio no Colégio Marista São José, essas brincadeiras de menino foram deixadas de lado:

– Comecei a estudar música, mas ficou um germe na minha cabeça, uma coisa estranha. No colégio, tive a facilidade de poder ler muito, de des-

cobrir Shakespeare e o teatro espanhol. Eu estudava em um colégio de padre, no internato e não saía aos domingos porque minha família morava no Mato Grosso do Sul. Todos os meus colegas saíam, e ficavam no colégio uns 15 degredados. Então, a gente lia muito, e não sei por que cargas de intuição eu pegava Hamlet, por exemplo, e copiava, fazia cortes, adaptações, desenhava cenários. Não sei por quê, pois aquilo não tinha sentido na minha cabeça, porque, naquela época, eu queria ser pianista e estudava demais para isso.⁷

Quando terminou o colégio e pôde finalmente sair, começou a assistir às peças que estavam em cartaz. A decisão de fazer teatro deu-se a partir da constatação de que podia fazê-lo de uma forma diferente, mais próxima daquela que ele idealizava:

– Eu assistia ao teatro, mas era uma coisa que me frustrava um pouco, porque o teatro estava sendo feito de uma forma muito comercializada, não estava em sintonia com o que eu tinha visto em Shakespeare, com os autores que eu tinha lido. Até que um dia, por acaso, ganhei um convite para um espetáculo, para a estreia de *O Tablado*. Eles apresentaram uma peça japonesa e uma farsa medieval e, pela primeira vez, foi lá que eu vi o equilíbrio, a unidade.⁸ Eram pessoas que batalhavam, juntas, por um mesmo espetáculo, por uma linguagem, e formavam, enfim, um grupo. Foi uma revolução. Larguei tudo. Desisti de tudo. Derrubei todas as mesas e disse em casa que ia fazer teatro. Foi uma loucura! As pessoas me perguntavam: Mas como? Onde? Com quem? Você, tímido do jeito que é, não vai ter coragem de subir num palco. Mas eu sabia que teria.⁹

Foi então que Rubens resolveu estudar dicção com o professor Martinho Severo e, assim, pôde se

6 *Jornal Mesmo*, opus cit.

7 *Jornal Mesmo*, opus cit.

8 A primeira peça a que ele se refere é *O moço bom e obediente* (Nô japonês), de Betty Barr e Gould Stevens, direção de Martins Gonçalves (1919-1973); a segunda *O Pastelão e a Torta*, adaptação de Michel Richard / R. Burguiard, direção de Maria Clara Machado (1921-2001); e a *A Moça da cidade*, mímica de Maria Clara, com atuação da própria. “Era o conjunto de três peças que formavam um espetáculo e inauguravam a casa, celeiro de incontáveis nomes que passariam a povoar os palcos nacionais: *O Tablado*” (ver FONTA, 2010, p. 55).

9 *Jornal Mesmo*, opus cit.

preparar para a primeira oportunidade que surgisse. E a oportunidade aconteceu em 1955, quando foi aberto um teste em O Tablado¹⁰ para um personagem¹¹ na peça *Tio Vânia*, de Anton Tchêkhov:

– Eu me dediquei ao máximo, fiz o teste para um dos personagens, e passei. O meu aprendizado em O Tablado foi enorme. Os rapazes executavam o cenário, as moças faziam o figurino, e quem não estivesse trabalhando como ator na peça, vendia bilhetes, ou cuidava da publicidade, ou fazia contrarregra e assim por diante. Na peça seguinte, você dirigia, e não havia nenhum problema com isso, não havia nenhum tipo de competição cega, o que realmente acontece nos teatros. Era uma coisa muito unida, muito bonita, e tudo em cima da cabeça de Maria Clara Machado (1921-2001), que conseguia essa força, essa vibração. Convivíamos com pessoas maravilhosas, como seu pai, Aníbal Machado (1894-1964). Se eu tivesse um pai artístico seria ele, porque era um escritor que eu admirava muito e que estava sempre conosco, em nossas reuniões discutindo nossos problemas.¹²

Foi em O Tablado que Rubens Corrêa – junto com Ivan de Albuquerque – teve suas primeiras e marcantes experiências com o teatro que ele idealizou, e onde participou de diversas montagens. Simultaneamente, cursava direção na Fundação Brasileira de Teatro, escola dirigida pela atriz Dulcina de Moraes (1908-1996).¹³ Em 1958, após se formar em direção, nasce o sonho de ter



Maria Sampaio e Rubens Corrêa em *Os espectros*, de Henrik Ibsen. Direção: Ziembinski, 1961. Acervo Cedoc-Funarte.

seu próprio teatro. Diante da recusa de Maria Clara Machado de profissionalizar O Tablado,¹⁴ ele e Ivan de Albuquerque alugam um teatro que seria o embrião do futuro Teatro Ipanema.

Teatro do Rio

Foi no final da década de 1950, no Teatro do Rio – antigo Teatro São Jorge e atualmente Teatro

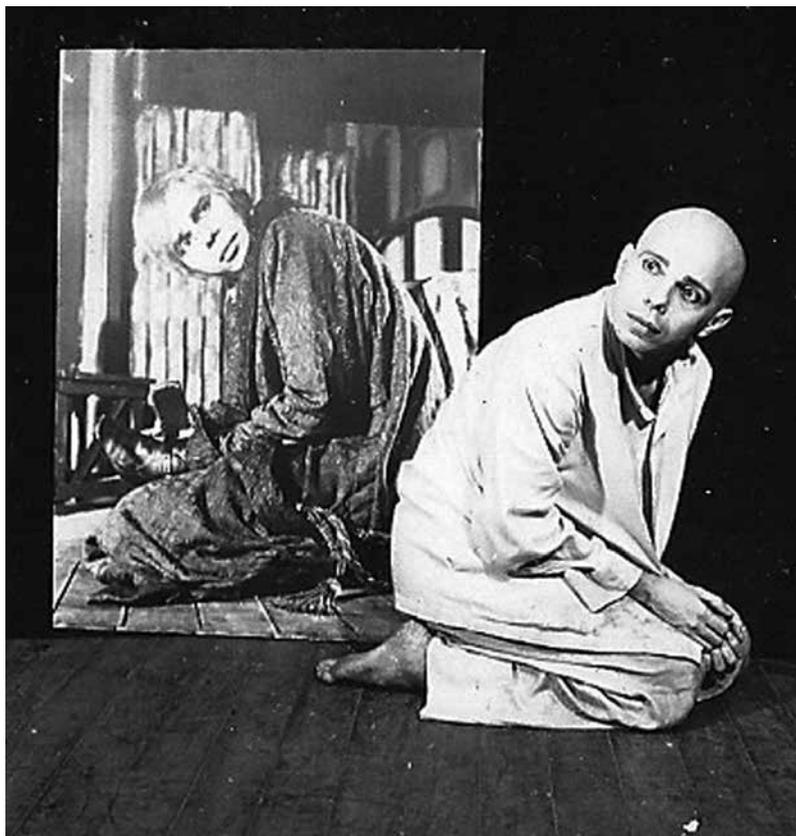
10 “Fundado em 1951 como uma companhia amadora, O Tablado surge para atender aos anseios de um grupo de intelectuais e artistas cariocas de ter um lugar próprio onde eram representadas novas ideias de teatro. Ao lado de estudantes de direito interessados na discussão e na fruição estética, liderados pelo escritor Aníbal Machado. [...] Sua proposta é a criação de uma companhia amadora e a formação de um repertório dedicado às melhores peças internacionais. As funções, no entanto, não são estanques — o pintor e médico Martim Gonçalves e Maria Clara pautam, dirigem, produzem e constroem os espetáculos, além de cuidarem do espaço. Contam também com diretores convidados”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=639

11 Na época Rubens tinha 24 anos e o personagem Ilia Telyegin era um homem de 80 anos (FONTA, 2010, p. 64).

12 Jornal *Mesmo*, opus cit.

13 “Atriz. Intérprete de marcado estilo próprio, sobretudo no gesto e no rosto, e de temperamento mais propício à comédia, Dulcina atravessa cinco décadas de montagens sucessivas, três delas à frente de sua companhia, tornando-se um “monstro sagrado” do teatro brasileiro. Na década de 1950, cria a Fundação Brasileira de Teatro, uma das primeiras escolas de formação em teatro no país”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=866. Acessado em: 20 jan. 2010.

14 “Em 1958 conversamos com Maria Clara para profissionalizar O Tablado. Isso resolveria o problema de todos nós. E ela foi a única que não quis. Teve toda razão. O Tablado é ainda hoje a maior Escola de Teatro do Brasil” (FONTA, 2010, p. 74).



Rubens Corrêa em *O diário de um louco*, de Nicolas Gogol. Direção: Ivan de Albuquerque, 1964. Acervo do ator/Cia. de Teatro Ipanema

Experimental Cacilda Becker –, no Rio de Janeiro, que o sonho de Rubens começou a se concretizar. Segundo o próprio Rubens, o Teatro do Rio era um lugar que se prestava ao exercício artístico. E era o que eles queriam e precisavam naquele momento em que se começava a esboçar, nos palcos, encenações experimentais que se estenderam pelos anos 70, tônica de grupos que surgiram não somente no Rio e em São Paulo, mas também em outras cidades.

Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque não ficaram à margem desse processo. Ao contrário, participaram ativamente dele. Recém-saídos de O Tablado tinham na cabeça uma ideia fixa: ser homens de teatro. Sozinhos bancaram o aluguel do Teatro do Rio e criaram uma companhia de teatro profissional. No começo, encenaram *vaudeville*, policial, comédia de costumes etc. até chegar em O

prodígio do mundo ocidental, de Synge, que, segundo Ivan, foi uma mistura de todos os estilos e registrou o fim da primeira etapa da aventura, deixando marcas profundas, como explicou Rubens:

– O *prodígio do mundo ocidental*, quando foi montada em 1960, foi muito incompreendida. Ganhamos prêmios, mas o público não compareceu. Foi uma das primeiras dores que sentimos, uma injustiça profunda, porque enquanto *O Prodígio* não fazia sucesso, as apresentações de *A ratoeira*, de Agatha Christie, fazia um sucesso louco; lotava o teatro, salvava, pagava as dívidas. E a gente sabendo que aquilo era uma brincadeira boba de polícia e bandido. Foi muito difícil aguentar a descoberta do sagrado e do profano no começo da carreira.¹⁵

Na segunda entrevista realizada em 1987, Rubens mais uma vez falou da experiência que teve com a peça *O prodígio do mundo ocidental*:

– Isso no começo me marcou muito, eu achava uma injustiça e sofria horrendamente, era uma forma de rejeição artística esquisitíssima. Foram anos duros porque eu e o Ivan de Albuquerque – nós trabalhamos juntos há 28 anos¹⁶ – fizemos uma opção muito violenta, porque não fazíamos televisão, não fazíamos cinema, que eu adoro, tudo isso para aprofundarmos uma linguagem, procurar através do nosso trabalho uma maneira muito especial de exercitar nossa profissão. Então foi terrível montar *O prodígio do mundo ocidental* e não fazer sucesso, e montar *A ratoeira*, de Agatha Christie, e ser o maior sucesso, a ponto de entupir de gente, salvar o grupo, pagar todas as dívidas... Eu não compreendia, eu estava oferecendo o melhor de mim mesmo e as pessoas recusavam e, fazendo uma brincadeirinha, era aplaudido em cena aberta.¹⁷

A essa altura, a companhia já começava a se afirmar no meio teatral carioca, passando a trabalhar com atores novos. Rubens contou como era o repertório da companhia:

¹⁵ Caderno Tribuna Bis, jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 1.09/03/1987.

¹⁶ A entrevista foi feita em 1987, e a dupla começou no Teatro do Rio em 1959.

¹⁷ Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

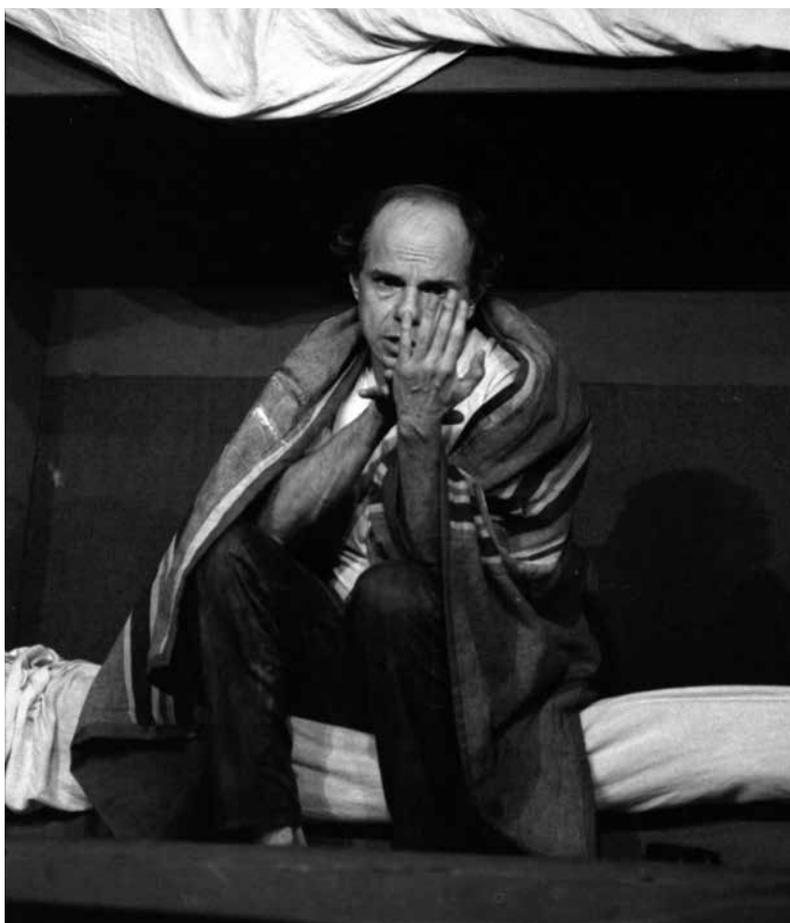
– Nós fazíamos peças estrangeiras, mas, de repente, sentimos a necessidade de trabalhar com um autor nacional e examinar os problemas do nosso país naquele momento. Foi assim que surgiu a ideia de um Ciclo de Teatro Brasileiro.¹⁸

A ideia se concretizou com a montagem de uma trilogia de teatro nacional, em 1963: *A invasão*, de Dias Gomes; *A escada*, de Jorge Andrade; e *Pigmaleoa*, de Millôr Fernandes. Depois, *A ilha de Circe ou Mister Sexo*, de João Bettencourt, um prenúncio do tropicalismo:

– *A ilha de Circe ou Mister Sexo* era uma peça muito interessante. Foi por causa dela que aconteceram nossos primeiros problemas com a censura, em 1964. A peça trazia em microcosmo aquela invasão dos militares que estava acontecendo em macrocosmo no país. Mas a peça não foi bem e ficamos bastante endividados, porque era um elenco muito grande, tinha custado muito caro e nós tivemos que tirar a peça de cartaz. Sem dinheiro e sem saber o que fazer, surgiu a ideia de adaptar o conto de Gogol, *O diário de um louco*.¹⁹

Rubens Corrêa explicou que os anos 1960 foram importantíssimos, anos que ficaram marcados por experiências que definiram seu trabalho e suas escolhas dali para frente:

– Para o nosso grupo do Teatro Ipanema, os autores foram as pessoas que sempre guiaram nosso trabalho. O Carl Jung fala de uma coisa fantástica que ele chama de mecanismo de sincronicidade: de repente, uma coisa que você lê é aquilo que você quer contar naquele momento. E nossa escolha de repertório caiu sempre um pouco em cima disso. Tivemos encontros maravilhosos com o Zé (José) Vicente (1945-2007), de quem montamos quatro



peças: *O assalto* (1969),²⁰ em que tivemos uma ligação muito forte, uma sincronicidade fantástica; depois vieram *Hoje é dia de rock* (1971),²¹ *Ensaio selvagem* (1974) e *Chave de Minas* (1977). O Zé foi muito especial em minha vida artística, e vai ficar como o autor brasileiro de quem eu mais me aproximei, por toda uma discussão que ele faz em seu teatro sobre o sagrado e o profano, e as dificuldades que se tem de conciliar, dentro de você mesmo, estes dois elementos essenciais; e essa ideia me fascina muito.²²

Rubens Corrêa em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. Direção: Ivan de Albuquerque, 1981. Foto: Emidio Luisi.

18 Ibidem.

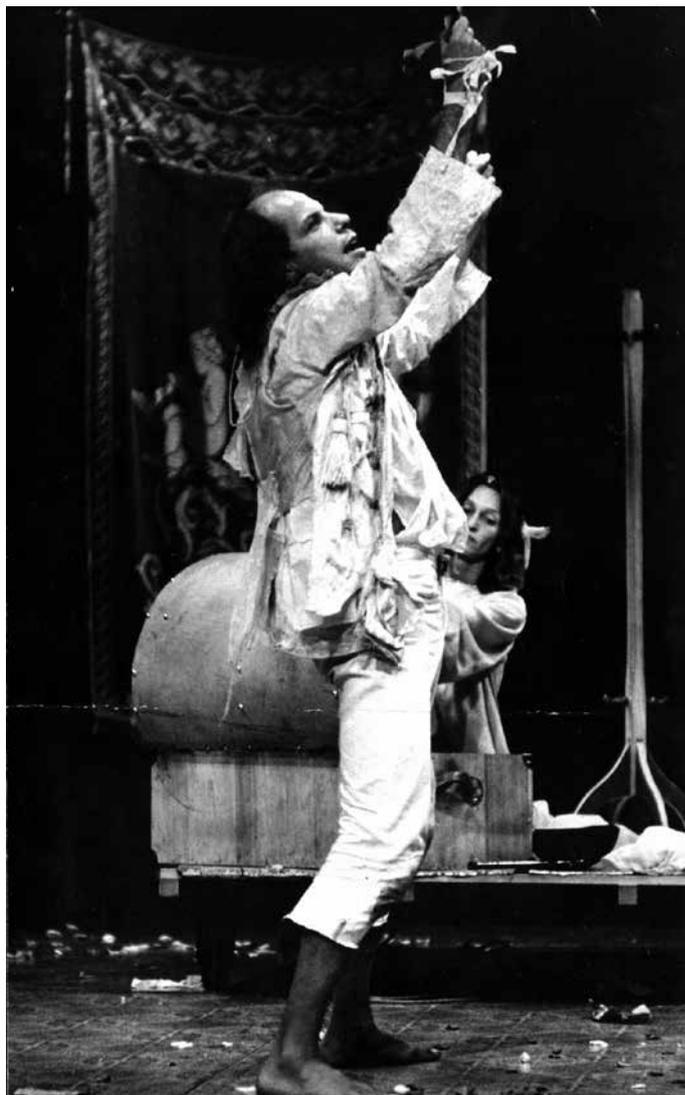
19 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

20 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

21 Considerado pela crítica especializada o espetáculo mais importante de 1971, *Hoje é dia de rock* permaneceu em cartaz até 1972 e se tornou um raro fenômeno de público na história do teatro brasileiro. Desde o processo de construção, que trabalha com a sensibilização coletiva, passando pela interpretação, que permite ao ator tocar o espectador, até a distribuição espacial do espetáculo, que invade a plateia, *Hoje é dia de rock* transformou o Teatro Ipanema em um altar de celebração. Disponível em:

http://www.witaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&ccd_verbete=591

22 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.



Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque em *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. Direção: Ivan de Albuquerque, 1971. Foto: Evelina Bren.

O diário de um louco

Um dos momentos mais especiais na vida de Rubens foi a montagem de *O diário de um louco*, de Gogol – o divisor de águas na sua vida artística,²³ como ele explicou:

– Nós tínhamos acabado de montar a peça do João Bettencourt, *A ilha de Circe ou Mister Sexo* e tivemos que retirar de cartaz. Sem dinheiro e sem saber o que fazer, não podendo alugar o Teatro do

Rio, nem podendo passá-lo adiante, tive uma ideia. Eu me lembrei de uma peça que eu havia lido há muito tempo, *O diário de um louco*, de Gogol. Soube que alguém tinha feito uma adaptação em Paris. Consegui o texto a partir de uma revista francesa e mostrei para o Ivan. Ele botou as mãos na cabeça e disse: – Você está louco! Imagina que coisa terrível mostrar isso para as pessoas! Mas eu dizia para ele que estava na hora. A peça era sobre um funcionário público da Rússia czarista que resolve escrever um diário para ver se acontece alguma coisa na sua vida, e percebe que, infelizmente, ele não tem nada para contar a não ser que tinha acordado, ido ao escritório, copiado, copiado, copiado. Até que um dia começaram a sair raios de dentro dele e fantasmas de uma vida fictícia começaram a povoar aquele diário, assumindo suas carências. Convenci o Ivan a fazer a peça porque, sendo eu o ator e ele o diretor, o risco era somente nosso. Ele concordou, apesar de achar uma coisa muito pernóstica fazer um monólogo, mas colocou uma condição: a gente ensaia e, quando estiver pronta, a gente passa para algumas pessoas assistirem e, conforme for o resultado, a gente faz ou não.²⁴

Para Rubens essa época foi, além de muito bonita e importante na sua carreira, cheia de desafios:

– Eu topei o risco, e começamos a ensaiar loucamente, além de estudar música russa para fazer a trilha sonora.²⁵ Eu e o Ivan trabalhamos um mês e meio até a peça estar correndo inteira. Então chegou o grande dia. Chamamos as pessoas que trabalhavam no teatro e passamos a peça toda, sem cenário, sem música, sem nada. Quando terminou, eu sentei no palco e fiquei esperando. Ninguém disse nada. Aí eu pensei: meu Deus, tanto trabalho para nada! O Ivan foi mais corajoso e perguntou: então, como é que foi? Eu criei coragem e olhei

23 É fato que alguns de nossos mais importantes grupos, a partir de uma determinada montagem encontram um caminho, uma linguagem, uma forma de expressão, como uma fênix, um renascimento. Isto ocorreu também com os grupos paulistas Arena, em 1958, com a montagem de *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e com o Oficina, com *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967.

24 Jornal *Mesmo*, opus cit.

25 Rubens fez a trilha sonora de dois espetáculos: *O diário de um louco* (1964) e *Artaud!* (1986).

para as pessoas e elas estavam estateladas, lágrimas nos rostos, a bilheteira não conseguia falar, o carpinteiro estava de cabeça baixa. E foi incrível porque eu senti que tinha conseguido. Fizemos três meses no Rio, com meia casa, mas com a crítica enlouquecida; em São Paulo saímos de cartaz com a casa lotada; fizemos a peça por todas as cidades do interior, nas cidades mais absurdas, havia lugares em que a gente fazia em frente à tela de cinema, porque não tinha teatro. Às vezes, eu me lembro que queimava o som por causa da voltagem que era diferente ou por causa da barbearagem que a gente fazia, e ia sem música, e a peça resistia, e ia sem cenário, e a peça resistia. E foi uma coisa fantástica e muito especial; foi aquele divisor de águas que acontece na vida pessoal e acontece na vida artística também.²⁶

Foi um grande momento, explicou:

– Por mais que eu encarasse o teatro com seriedade, ainda havia uma certa leviandade, hoje eu sinto isso. Mas nessa peça tive que raspar a cabeça com máquina zero, eu olhava no espelho e dava de cara com aquele presidiário na minha frente. Foi um personagem que me marcou muito, fisicamente, eu tinha que descansar o dia inteiro porque era uma tarefa de leão aguentar toda aquela maratona. Tinha que me guardar de dia para aquele grande momento que eu tinha à noite, que era a coisa mais forte, um prazer tão vertiginoso, uma compensação artística tão suprema que liquidou num certo sentido com a minha vida pessoal. Nos teatros era um silêncio antes e um silêncio depois, e aquela comunicação fantástica. Foi um aprendizado para sempre. Uma coisa que me marcou profundamente; eu passei a ser outro ator depois de *O diário de um louco*, aprendi a sacralização da profissão.²⁷

O Teatro Ipanema

Enquanto Rubens viajava com *O diário de um louco* pelo Brasil, as obras do Teatro Ipanema iam sendo concluídas com muitas dificuldades. Finalmente, em 1968, o grupo se transferiu para lá, inaugurando o espaço com um ciclo de teatro russo, cujas peças contavam basicamente com o mesmo elenco. Mesmo com todos os problemas, conseguiram viabilizar o projeto; contudo, os planos foram interrompidos com a censura de *A mãe*, de Gorki, e apesar dos prêmios Molière para *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, o saldo foi uma enorme dívida que levou dois anos para ser paga.

– Quando tudo já parecia perdido, o diretor e autor Fauzi Arap (1938-2013) caiu do céu! Ele não só alugou nosso teatro, como contratou nós dois para a montagem de *O assalto*, de José Vicente. Foi a maior sorte. A peça – que tinha tom inflamado e ritualístico – arrebatou todos os prêmios do ano. Com isso, conseguimos nos reestruturar.²⁸

Mas a experimentação em teatro, como em qualquer arte, não tem apenas problemas financeiros. Especialmente em se tratando de anos 1970, no Brasil: “A arte tem limite!”, foi a justificativa dada para censurarem o espetáculo. Esse contraponto surge para minar os planos do grupo no momento em que eles decidiram montar a peça *O arquiteto e o Imperador da Assíria*,²⁹ de Fernando Arrabal. O texto escrito por Arrabal, em 1967, foi sumariamente proibido às vésperas da estreia, obrigando Ivan a viajar às pressas para Brasília com a bizarra função de negociar palavras com os censores, explicou Rubens.³⁰

Apesar de todos os contratemplos, dos inúmeros problemas com a censura, *O arquiteto e o*

26 *Jornal Mesmo*, opus cit.

27 *Ibidem*.

28 Caderno *Tribuna Bis*, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

29 Em março de 1987, nessa entrevista, Rubens contou que em maio daquele mesmo ano, após 17 anos da primeira montagem, realizada em 1970, a peça *O arquiteto e o Imperador da Assíria* voltaria para o Teatro Ipanema com o mesmo elenco (Rubens e José Wilker) e a mesma equipe técnica para continuar a carreira interrompida. A peça foi, realmente, remontada, só que desta vez tendo o ator Raul Gazolla no lugar de José Wilker.

30 Caderno *Tribuna Bis*, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

Imperador da Assíria constituiu-se num dos maiores sucessos do Teatro Ipanema.³¹ Porém, o alvoroço em torno da Copa do Mundo de Futebol de 1970 afastou o público dos teatros, encerrando assim, prematuramente, a temporada da peça. Não podemos esquecer de que a peça foi montada em plena ditadura militar e que sofreu vários cortes. A ideia de retomá-la surgiu durante os ensaios de *Artaud!*. Rubens explicita as razões:

– Porque a peça de Arrabal foi escrita em cima do teatro da crueldade de Artaud, e também porque achávamos que foi um trabalho que tinha ficado inacabado, que merecia ser remontado, porque, em 1987, o texto estaria mais acessível, sem os cortes da primeira montagem.³²

Em 1971, após *O arquiteto e o Imperador da Assíria*, aconteceu *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. Naquele momento de repressão muito forte, o grupo montava o seu espetáculo mais subjetivo e mais subversivo, no qual a palavra-chave era vai. “E as pessoas iam”, acrescentou Rubens. Naquela época, o Teatro Ipanema virou ponto de encontro. A coisa ficou maior do que eles poderiam ter imaginado. A empatia do espetáculo com o público era forte demais. De repente, eles viraram os gurus daquelas pessoas que iam diariamente ao Teatro Ipanema em busca de algo que eles não podiam e nem queriam dar.³³

A experiência foi tão intensa que, quando a peça acabou à revelia do público, os dois se tira-

ram para o sítio de Ivan, em Friburgo, na tentativa de uma vida comunitária. Quinze anos depois, em agosto de 1986, eles recusaram um convite para participar do ciclo de leituras “Os Anos do Silêncio”. Rubens explicou que a recusa em ler o texto da peça *Hoje é dia de rock* se deu porque ele e o Ivan queriam evitar remexer em coisas tão marcantes e profundas do passado.

Rubens retornou do sítio em 1972 para dirigir *A China é azul*, de José Wilker. Influenciado pelo diretor americano Bob Wilson, ele montou, dois anos depois, *Ensaio selvagem* (1974), mais um texto de José Vicente. Três anos depois, Ivan voltou ao teatro numa superprodução que resultou num superfracasso: *A chave das minas* (1977), que contava a história da chegada dos espanhóis à América e o massacre da civilização inca; tudo isso numa estética punk totalmente descompassada em relação ao momento.

Assumiram o fracasso. Sem muita pretensão, no final dos anos 70, montaram *Êsquilo*, numa produção simples de *Prometeu acorrentado*. Logo depois, *Homem é homem*, de Bertolt Brecht. Ambos passaram despercebidos do público e da crítica. Nada fazia prever o sucesso que seria o próximo trabalho: *O beijo da mulher aranha*,³⁴ de Manuel Puig, quando Rubens dividiu o palco com o ator José de Abreu:

– Um espetáculo que só deu muito prazer em fazer, lembrou Rubens.³⁵

31 “Como *O arquiteto e o Imperador da Assíria*, os deuses do grande teatro voltam a visitar o Rio, depois de um longo abandono. Mas atenção: não se trata de um espetáculo para todos os gostos. Quem não estiver disposto a deixar em casa todos os tabus e preconceitos, e passar no teatro três horas de intenso e às vezes incômodo esforço, não deve ir ao Teatro Ipanema. Para mim, pessoalmente, o esforço valeu amplamente a pena: debaixo da crueldade e do pânico que Arrabal planta no palco, senti não só uma enorme beleza poética, mas também uma profunda e comovente carga de bondade e de compaixão pelos sofrimentos do ser humano jogado num mundo de pesadelos.” (MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, RJ, 06/05/1970).

32 Caderno *Tribuna Bis*, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

33 *Ibidem*.

34 “No teatro há por vezes alguns momentos tão especiais que são capazes de fazer com que o espectador procure o palco por anos a fio na esperança de reviver esse momento completo. *O Beijo da mulher-aranha* é uma dessas raras e luminosas clareiras. De todos os artifícios que compõem a cena, permanecem apenas os mais fortes da relação entre palco e plateia: dois atores e uma história de amor que se vai completar no tempo do espectador” (LIMA, Mariângela Alves de. *O Estado de S. Paulo*, SP, 29/09/1982). “O público aplaudiu de pé a estreia de *O beijo da mulher-aranha*, no Teatro Ruth Escobar, em verdadeiro estado de graça. Percebia-se na plateia um clima de torcida pelo desempenho de Rubens Corrêa: que nota virtuosística ele tocará agora? E o ator sempre surpreendia, com uma inflexão diferente, uma pausa habilmente trabalhada, a máscara que registrava os mais contraditórios sentimentos” (MAGALDI, Sábato. *Jornal da Tarde*, SP, 29/09/1982).



Rubens Corrêa e Sérgio Britto em *Quatro vezes Beckett*, Direção: Gerald Thomas, 1985. Foto: Gaston Guglielmi.

Quatro vezes Beckett

Em 1985, Rubens estreou *Quatro vezes Beckett*, um trabalho que ele confessou sempre ter desejado fazer e que, a partir do convite do ator Sérgio Britto (1923-2011) que produziu a montagem, pôde finalmente ser concretizado:

– Eu já gostava do Beckett há muito tempo, mas nunca tinha tido oportunidade de fazê-lo, porque é muito difícil como produtor encarar esse tipo de texto, porque tudo leva a crer que não tenha público e, não sendo subvencionado, é praticamente impossível montar. Mas eu tinha guar-

dada uma secreta esperança, tinha muita vontade de fazer um daqueles vagabundos do *Esperando Godot*.

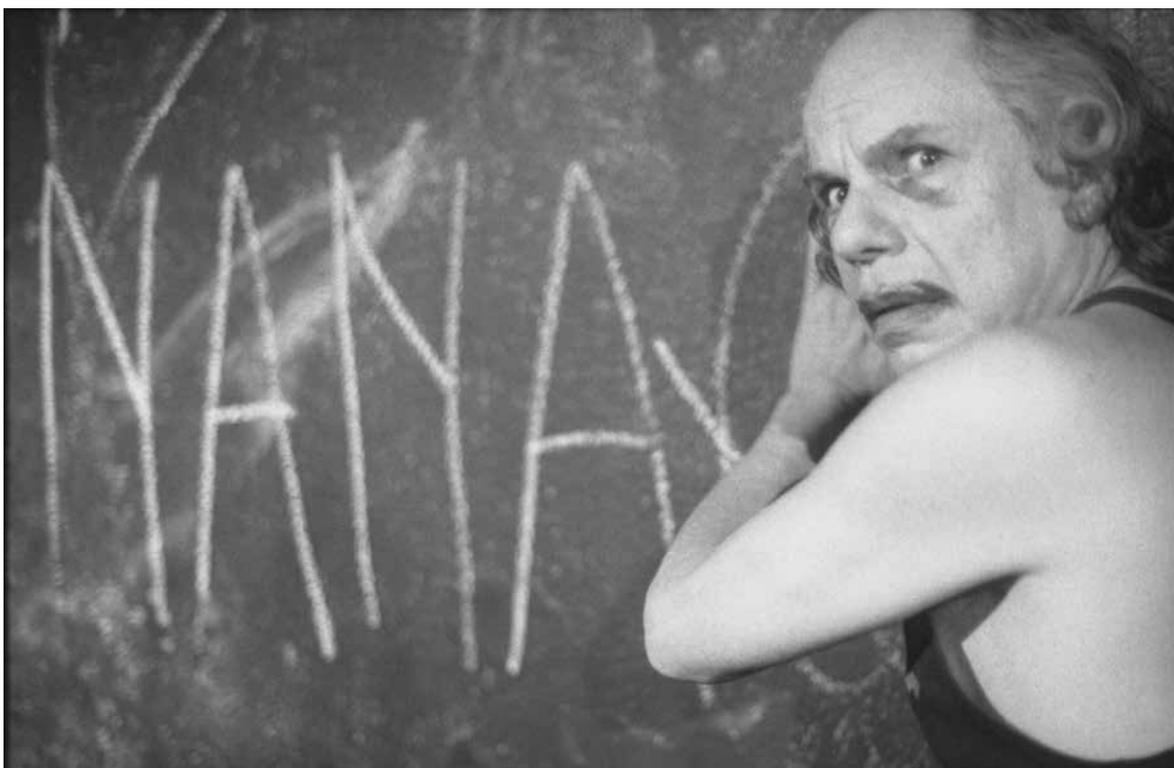
– Tive nesse trabalho um encontro fantástico com Gerald Thomas,³⁶ que é um diretor de rara sensibilidade. Tenho com ele muitos pontos de contato, sobretudo em termos de musicalidade: foi uma pessoa que me entendeu profundamente e pudemos curtir juntos os sons, as falas, os gemidos, as respirações, tudo em termos musicais, todos aqueles personagens.³⁷

Nesse trabalho, explicou Rubens, aconteceu uma coisa incrível: foi o papel que menos lhe

³⁵ Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

³⁶ “O meu encontro com o Rubens foi uma das coisas mais encantadoras de que me lembro! Amamos-nos desde o primeiro momento. E foi tudo muito lindo. O Rubens reagia na hora [para] o que eu pedia – na época eu ainda regia os atores, como se fosse um maestro, e eu explicava que via texto como se fosse música: eu enxergava textos como se fossem partituras. Daí o nome *Opera seca* ou *Dry Opera*. E, coincidentemente, a primeira palavra que o Rubens falava no espetáculo era justamente “Música!”. Tudo se encaixou lindamente. Nas nossas noites de insônia, o Rubens lia toda a obra do Nelson Rodrigues pra mim, fazendo todos os papéis de, por exemplo, Álbum de família. Andava, gesticulava, corria, era lindo. Tudo isso ainda no apartamento da Barão da Torre, em Ipanema” (THOMAS, Gerald. E-mail à autora, em 21/04/2012).

³⁷ *Jornal Mesmo*, opus cit.



Rubens Corrêa em *Artaud!*, coletânea de textos de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Direção: Ivan de Albuquerque, 1991. Foto: Djalma Limongi Batista.

causou dor de criação. Para ele é normal que isso aconteça:

– Você está contando a vida de outro indivíduo, e você tem que penetrar no abismo de outra pessoa, ao mesmo tempo em que essa pessoa é você mesmo. Evidentemente, você tem que ver com seus olhos o abismo do outro e medir seus abismos. Às vezes, isso magoa ferozmente, você tem que ver em você coisas de que não gosta e tem que remexer lá dentro, quase numa autoanálise, para poder arrancar esse material de você, caçar essas algas e essas pérolas de dentro do estômago e puxar pela boca. Muitas vezes é extremamente doloroso. E essa peça foi uma tranquilidade, uma harmonia, um não sofrimento. O surpreendente é que isso aconteceu com Beckett, de quem os atores têm pavor porque dizem que é baixo astral.³⁸

Para Rubens Corrêa:

– Beckett é um ser cheio de luz. Sinto na forma em que represento, enquanto represento, uma pessoa tão coerente, um artista tão íntegro, com

ideias tão íntegras e com uma noção tão trágica da condição humana que, de repente, eu vejo nos jornais e tudo é Beckett, todo o extermínio está aí, a violência, a insuportabilidade de viver é uma coisa cotidiana, as dificuldades e, apesar disso, a gente come, se diverte, cria. Acho que Beckett é isso: a capacidade de aguentar essa dualidade tão terrível de viver, de conseguir sobreviver e criar.³⁹

***Merlin*, um sonho não realizado**

Rubens revelou que estava com três projetos para quando terminasse a temporada de *Quatro vezes Beckett*. Um deles era participar do Festival de Teatro de Veneza. O outro era a preparação da montagem de *Merlin*, de Tankred Dorst,⁴⁰ no Teatro Ipanema, juntamente com Ivan de Albuquerque que faria a direção do espetáculo:

– Nós já estamos estudando essa peça há mais ou menos dois anos. Ela já estava traduzida e adaptada. Eu estive com o autor na Alemanha,

38 Jornal *Mesmo*, opus cit.

39 Ibidem.

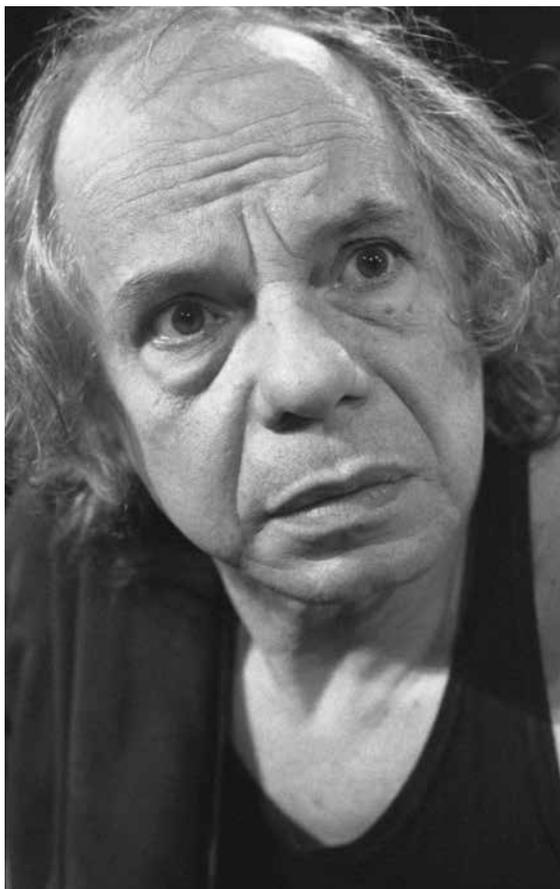
40 Infelizmente Rubens e Ivan não conseguiram realizar essa montagem.

com quem conversei muito. Quero muito fazer essa peça, que é baseada na lenda do Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda. O texto é incrível, tem uma ligação profunda com a atualidade e algumas citações são tão livres que, de repente, alguém na mesa do Rei Artur fala de John Lennon. É uma peça muito aberta, na qual se discute o problema da utopia, até que ponto ela é necessária, até que ponto é uma luz para a gente se aproximar sabendo que nunca vai alcançá-la, se o ser humano se fortalece ou não com ela. É um tema bem geral, uma obra profundamente teatral que mexe com todos os gêneros de teatro, e é muito fascinante essa possibilidade de cores que o texto oferece. Acho que vai dar um espetáculo muito cativante e interessante de fazer.⁴¹

O terceiro projeto era a filmagem do longa-metragem do cartunista Henfil, *Tanga – Deu no New York Time?*⁴² – uma farsa sobre a América do Sul. Rubens estava entusiasmado porque seria um reencontro com o cinema, primeiro elemento de interpretação que tanto o atraía na infância:

– É uma história fantástica. Faço um tirano que é uma mistura de Hitler, Mussolini, Perón e Vargas. É um script muito inteligente, que vai ser dirigido pelo próprio Henfil, que quer uma interpretação multifacetada. Você não é uma pessoa só, mas várias, uma contradizendo a outra. Vai ser incrível fazer esse trabalho, porque tenho um grande prazer em fazer cinema, porque ele conserva ainda a poesia do trabalho de equipe, todo mundo fica amigo, tudo é ensaiado, discutido... E no momento da filmagem, quando dizem: Câmera, ação! e vem o barulhinho gostoso, e a gente representa com aquele barulhinho, é tão bonito... acho que o trabalho em cinema tem uma dimensão poética fantástica.⁴³

Terminei a entrevista “Rubens Corrêa: eu aprendi a sacralização da profissão” com as seguintes palavras do ator:



Cena de Rubens Corrêa em *Artaud!*, coletânea de textos de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. Direção: Ivan de Albuquerque, 1991. Foto: Djalma Limongi Batista.

– Através de todo esse tempo, quase trinta anos de carreira, o teatro me amadureceu, me humanizou, me deu uma força incrível como pessoa. Hoje sou uma pessoa indestrutível. Solidão é uma palavra que não conheço. Solidariedade é uma palavra que eu aprendi muito em teatro. Compaixão, aprendi com os russos, com Tchekhov. Teatro para mim está ligado ao ritual que veio lá da infância. Cada sessão para mim é um ritual; cada ensaio, cada peça que começo a fazer, faço questão de começar do zero. Não é humildade não, é uma coisa de aproveitar melhor; com quanto mais simplicidade você começa, você corta suas barreiras para enfrentar um novo processo, um novo trabalho, um novo diretor. Tenho que partir do zero, aceitar todos os desafios, é daí que vem todo o aprendizado.⁴⁴

41 Jornal *Mesmo*, opus cit.

42 O filme estreou em 1987.

43 Jornal *Mesmo*, opus cit.



Rubens Corrêa em *Colombo*, de Michel de Ghelderode. Direção: Marcus Alvisi, 1992. Foto: Ary Brandi.

Artaud!

Depois do sucesso de *O beijo da mulher-aranha* (1981), o Teatro Ipanema montou *Quero* (1982), de Manuel Puig, e *Quase 84* (1983), de Fauzi Arap, mas sem alcançar grande repercussão. Foi exatamente nesse momento que nasceu o projeto *Merlin*, de Tankred Dorst.⁴⁵ “Mas o projeto não deu certo. Depois de dois anos de estudos, tivemos que abortá-lo porque faltou patrocínio, e os planos não vingaram”, disse Rubens. Precisaram de um tempo para decidir o que fariam depois que o sonho *Merlin* tinha ficado só no querer.⁴⁶

Enquanto Rubens participava da montagem de *Quatro vezes Beckett*, no Teatro dos Quatro, Ivan recusou diversas propostas de direção de peças mais comerciais. Preferia aguardar um trabalho em que ele acreditasse de verdade:

– Nós sabíamos que ia acabar pintando um projeto. Toda vez que ficamos na lona total, sem nenhum dinheiro, aconteceram os momentos mais ricos. Foi assim com *O diário de um louco*, *O arquiteto e o Imperador da Assíria* e *O beijo da mulher-aranha*, explicou Rubens.⁴⁷

Foi aí que surgiu a ideia de montar um espetáculo com os textos de Antonin Artaud, e continuar o caminho do rompimento de linguagem, do aprendizado que começara no Teatro São Jorge:

– Para mim, Artaud é um guardião da fé, um “acordador” – definiu Rubens.⁴⁸

Os dois leram e estudaram a obra completa de Antonin Artaud, condensaram os 23 volumes em uma hora de espetáculo. Ensaíram durante meses no velho sítio de Ivan, em Friburgo. O espetáculo *Artaud!* estreou em dezembro de 1986.⁴⁹ Quem foi ao porão do Teatro Ipanema – as apresentações

44 Ibidem.

45 Rubens havia revelado o desejo de montar *Merlin* na entrevista que me concedera em 1985. Nesta entrevista de 1987, ele diz que a montagem não mais acontecerá.

46 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

47 Ibidem.

48 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.



Vanda Lacerda e Rubens Corrêa em *O futuro dura muito tempo*, do romance homônimo de Louis Althusser. Direção e adaptação: Marcio Vianna, 1993.
Foto: Mario Grisolli.

aconteciam às segundas e terças-feiras – pôde conhecer um trabalho artístico coerente com toda a existência da dupla Ivan e Rubens e inquieta como a de Antonin Artaud. Um espetáculo que ficou para sempre, sem nenhum exagero, na memória⁵⁰ de quem o assistiu.⁵¹

E assim, Rubens terminou a entrevista “35 anos de ousadia em cena”:

– Quando eu acabo de fazer o espetáculo *Artaud!* sempre me dá a maior satisfação... como quem mexeu com um documento da história do ser humano.⁵²

O espetáculo *Artaud!*, como *O diário de um louco*, nos anos 1960, percorreu diversas cidades.⁵³ Ao contrário de *Merlin*, que seria um superespetáculo dividido em dois dias de apresentação,

49 “Com seu cajado e manto roxo, Rubens Corrêa tem uma presença majestosa numa performance de enorme poder de concentração. Do grito ao sussurro, do grave ao agudo, o ator apresenta um trabalho hipnotizante, cuja genialidade só é comparável ao do próprio Artaud. Um dos momentos mais impressionantes é quando ele ouve a gravação dos gritos inarticulados e selvagens de Artaud. Como Baudelaire, Poe, Nietzsche, Van Gogh, Rubens Corrêa se identifica profunda e visivelmente com esses ‘suicidados da sociedade’, num desempenho da maior sinceridade” (MARINHO, Flávio. *O Globo*, RJ, 11/12/1986).

50 “Tem gente que não cabe em nenhuma categoria ou definição. E o Rubens era um desses. O Artaud dele, feito lá embaixo naquele porão do Teatro Ipanema, foi uma das coisas mais mágicas que me lembro. Parecia que eu via o Arthur Bispo do Rosário ali misturado com Artaud – estilizado e humano ao mesmo tempo. Lindo. Desmaiei no camarim dele, choramos juntos, deu uma daquelas poucas “catarses” reais. Quando se vê alguém, uma alma, uma entidade rondando em cima e em torno de um ator (o que era o caso com o Kazuo Ono, por exemplo), estamos na longitude e na latitude mais lindas, mais dionisiacas possíveis. E o Rubens somava tudo isso, no palco e fora dele” (THOMAS, Gerald. E-mail à autora, em 21/04/2012).

51 Fui uma das pessoas que tiveram a sorte de assistir à estreia de *Artaud!*, e depois voltei mais três vezes para revê-lo.

52 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

53 “Rubens Corrêa mobiliza todos os prestígios de representação para agarrar a plateia durante mais de uma hora – a trilha sonora que ele mesmo preparou ajuda a consolidar a atmosfera. A simplicidade é a arma fundamental do desempenho e do espetáculo de Ivan de Albuquerque. Abolem-se todos os artifícios e o espectador revive, comovidamente, a experiência insubstituível de Antonin Artaud” (MAGALDI, Sábado. *Jornal da Tarde*, SP, 14/08/1987).

com 25 atores em cena e três palcos giratórios, *Artaud!* resumia-se a uma cadeira, um bastão, um pano roxo, o porão do teatro, o público e a dupla Rubens/Ivan. Sempre. “Será que precisam de mais alguma coisa?”⁵⁴ E com esta pergunta eu finalizei a entrevista de 1987.

O legado de Rubens

Depois de tanto tempo – já se passaram 26 anos da estreia de *Artaud!* – penso que Rubens não precisava mesmo de mais nada. Quem teve o privilégio de assistir a esse espetáculo foi tocado para sempre, sem exageros, pela essência de um ator, inteiro, completo, realmente impressionante.

Enquanto fazia *Artaud!*, atuou em *Uma vez mais* (1988) e *George Dandan* (1989), de Molière, *A promessa* (1990), de Friedrich Dürrenmatt, *Colombo* (1992), de Michel de Ghelderode.

O futuro dura muito tempo (1993) foi seu último espetáculo, ao lado de Vanda Lacerda (1923-2001) e sob a direção de Márcio Vianna (1949-1996). E Rubens nos presenteia com mais um desempenho inesquecível; um sublime canto do cisne. Por esse trabalho ganha o Prêmio Shell de melhor ator de 1993.⁵⁵

Hoje, passados 16 anos que Rubens Corrêa nos deixou, permanece um vazio. Acredito que o legado deixado por ele – como o de tantos atores e diretores que construíram o nosso teatro, que investigaram novas linguagens, que realizaram propostas desafiadoras, que ousaram, que buscaram outros caminhos para a cena – precisa ser

lembrado, rememorado. No caso de Rubens, não somente por seu trabalho de ator, mas também por sua coerência artística, sua paixão e respeito pela profissão. Rubens Corrêa e seu parceiro Ivan de Albuquerque optaram por um tipo de teatro: o da revolução através do indivíduo, o da valorização do risco do processo, da descoberta, o da transformação. Durante todo o tempo do Teatro Ipanema, eles estiveram juntos – desde a primeira aventura no Teatro do Rio. Foi uma aventura a dois, que se permitiu ser inconsequente, corajosa e à frente do seu tempo.

Para os jovens atores, que não terão a oportunidade de vê-lo em cena, deixou uma palestra, que foi publicada em *Cadernos de Teatro*, de O Tablado, em que diz:

– É uma tarefa que exige de mim sensibilidade e coragem; acho uma grande responsabilidade falar aos jovens, e é com muita emoção e prazer que passo adiante as humildes sementes do meu trabalho artístico, com a esperança de que alguma utilidade possa ser encontrada nelas e que de alguma maneira elas possam lhes tornar a caminhada menos solitária e mais solidária, na medida em que esta receita muito pessoal provoque dúvidas e reconsiderações, ou toque o sagrado dentro de cada um de vocês, ou reacenda aquela esperança cega que Prometeu garantiu ser a conquista mais urgente para a sobrevivência do homem neste planeta. O grande poeta e dramaturgo alemão Büchner escreveu numa cena de sua peça *Woyzeck*: “Cada ser humano é um abismo e a gente tem vertigens quando se debruça sobre um deles”. Acho que nós atores somos

54 Caderno Tribuna Bis, *Tribuna da Imprensa*, opus cit.

55 “O último trabalho pontual e luminar de Rubens Corrêa, antes de continuar a fazer *Artaud!* enquanto resistiu, foi na peça *O futuro dura muito tempo*, sobre o filósofo Louis Althusser, baseado em sua vida e nas anotações feitas por ele, já internado em um manicômio [...]. Rubens era um espetáculo dentro do espetáculo, com seus longos pés descalços, assim como os de Vanda, soterrados, de quando em quando, pela areia que tomava conta de todo o palco, desfiando, na voz e na expressão, a angústia e o delírio de Althusser que, aos 70 anos, assassinara sua mulher, Hélène, vivida por Vanda, sem querer percebê-lo pois a amava verdadeiramente. Rubens transitava por aquele espaço estranho, escavando memórias e sentimentos num desempenho inesquecível, tendo uma companheira de cena no mesmo diapasão dele (FONTA, 2010, p. 396).

duplamente esse abismo-espelho: como seres humanos e como artistas. Nossa missão é provocar vertigem e o revisionamento do abismo dentro de cada espectador, para que, depois de cada mergu-

lho em nossos personagens-propostas, essas pessoas pensem, se emocionem, compreendam e amem com nova e maior intensidade”.⁵⁶

Os atores, jovens ou não, agradecem. ☆

Abstract: The interviews were made in two distinct moments of the actor Rubens Corrêa: in 1985, when he performed in *Quatro Vezes Beckett*, and in 1987 by the anthological play, *Artaud!*. Along with his friend Ivan de Albuquerque, Rubens founded the Ipanema Theater and in the 60s and 70s he wrote one of the most important chapters of our theater in Brazil.

Keywords: *Rubens Corrêa; Ipanema Theater; Avant-garde; Sixties and Seventies; Brazilian Theater.*

Referências

ACERVO CEDOC-Funarte. Rua São José, nº 50, 2º andar, Centro, Rio de Janeiro.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL TEATRO. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acessado em: 23 abr. 2012.

FONTA, Sérgio. *Rubens Corrêa, um salto para dentro da luz*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2010.

KHORY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Editora Letras & Expressões, 2000. p. 153-304.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.

⁵⁶ *Cadernos de Teatro*, nº 100. O Tablado, Rio de Janeiro, jan.-jun. 1984. Palestra proferida em 12 de março de 1984, aula inaugural na CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, Rio de Janeiro.



Cleyde Yáconis em *Caminho de Meca*, de Athol Fugard. Direção: Yara de Novaes, 2008. Foto: João Caldas.

TÉCNICA

★ FOTOGRAFAR TEATRO

João Caldas

Formou-se em Engenharia na Faculdade Armando Álvares Penteado e em Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A partir de 1981, começou a fotografar espetáculos descobrindo, então, sua verdadeira vocação. O encanto que sente pelo mistério teatral e pela dança fez dele um dos mais conceituados fotógrafos das artes cênicas.

Se eu pudesse contar uma história com palavras, não precisaria carregar uma câmara.¹

Lewis Hine

Ao me telefonarem solicitando um artigo para a revista *Olhares*, fiquei lisonjeado e ao mesmo tempo em pânico. A escrita não é minha forma de expressão preferida, mas aceitei o desafio, principalmente por ser uma ocasião de dividir uma prática de tanto tempo com jovens de hoje que, daqui para frente, espero encontrar interessados em fotografar espetáculos, em seus diferentes momentos, da concepção, leitura do texto, ensaios até o espetáculo pronto, em cartaz.

Fotografei para a *Folha de S.Paulo* de 1985 a 1987. Em 1981, comecei a fotografar teatro. Quais seriam as diferenças? No trabalho jornalístico o assunto é imprevisível, móvel. Cabe ao fotógrafo persegui-lo. No teatro, a ação concentra-se em um palco, em um espaço definido, limitado pelas três paredes (se bem que agora ele sai às ruas, aproxi-

mando-se de minhas primeiras experiências em jornal). Mas no espaço fechado, diríamos que, para o fotógrafo, a “ação é estática” ou mesmo que o “estático se movimenta”.

Teatro, encontro familiar

Minha entrada para o teatro, como fotógrafo não foi difícil. Direi até que foi simples. Em 1981, meu irmão Renato Caldas, que é ator, chamou-me para fotografar um espetáculo muito especial do qual fazia parte: *Clara Crocodilo*, um projeto de Lala Deheinzelin. A princípio não tive noção da importância que esse primeiro trabalho teria em minha carreira, mas intuitivamente absorvi toda aquela vivência com encantamento. Fotografei desde o início do processo: os primeiros encontros, os ensaios, as aulas de corpo dadas por Klauss Vianna e as aulas de interpretação de Myriam Muniz. Fiz as fotos para o programa, para o cartaz e documentei as entrevistas. Estive com o elenco em Campos do Jordão durante uma semana de concentração no auditório Cláudio Santoro, quando toda a equipe chegou até a dormir no palco, ou seja, vivência integral junto ao elenco, direção e demais criadores. A partir desse espetáculo – que considero o marco zero em minha carreira – nunca mais deixei de frequentar todos os tipos de espetáculo. *Clara Crocodilo* resultou em novecentas fotos, quase trinta rolos de filme preto e branco, todos revelados por mim.

Ensaio de *Clara Crocodilo*.
Direção de Lala Deheinzelin, 1981.
Todas as fotos do artigo:
João Caldas.



¹ In: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, s 0 p. 201.

Na estreia, no Teatro Maria Della Costa, fizemos uma exposição de fotos, mostrando as várias etapas do processo de trabalho. E, a partir daí, senti-me um fotógrafo de verdade, um profissional, um fotógrafo de teatro. E foi na fotografia de palco que encontrei o grande prazer de fotografar.

Fotografia documental

A mostra desse trabalho no saguão do Teatro proporcionou-me o contato com a Equipe de Pesquisas de Artes Cênicas, da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo – CCSP. Cabia a essa equipe selecionar espetáculos – bons, maus ou curiosos – que revelassem características das diversas temporadas teatrais em curso na cidade. A documentação proposta pela direção dividia-se entre teatro e dança. O trabalho se desenvolvia da seguinte forma: a equipe selecionava os espetáculos e, a seguir, eu assistia a eles, antes de fotografar e, orientado pelos pesquisadores, que assistiam e escolhiam quais espetáculos seriam documentados, fixava-me em momentos prioritários, procurando uma visão sequencial, que possibilitasse mais tarde aos consulentes do Arquivo Multimeios do CCSP ter uma ideia do que foi aquela montagem. Fazíamos o registro em duas etapas, no primeiro dia, fotografava em cores, com cromo 35mm, registrando cenários, figurinos e luz, em imagens mais abertas. No segundo dia, fotografava em PxB – preto e branco –, registrando a interpretação e cenas em detalhes, com fotos mais fechadas. Do registro eram selecionados vinte slides e de oitenta a cem negativos (com seus respectivos contatos). Escolhia dez imagens para serem ampliadas, no tamanho 18x24, em PxB. Todo o processamento, revelação de contatos e ampliações era feito pelo próprio fotógrafo e com muito cuidado quanto ao tratamento químico, visando a permanência de contatos e fotos no Arquivo. Após uma identificação detalhada, feita pela equipe dos pesquisadores, esse material era encaminhado ao Arquivo Multimeios para tombamento.

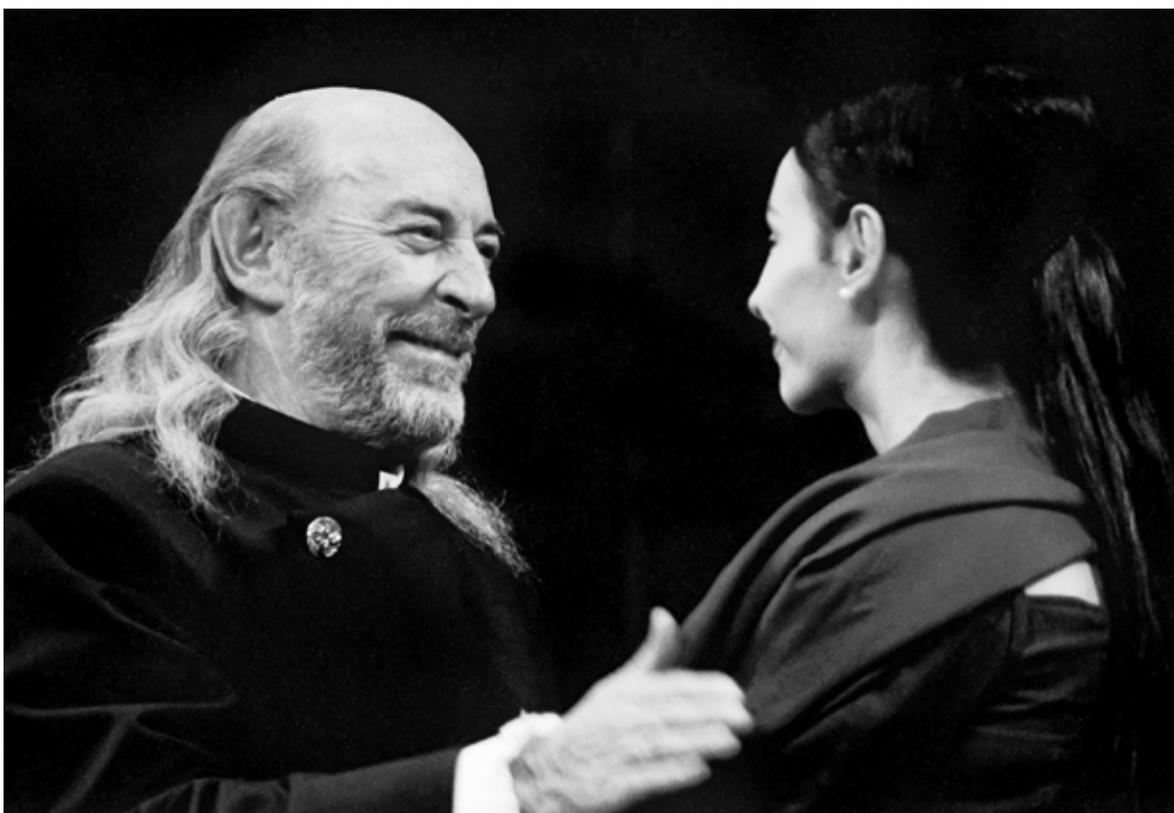
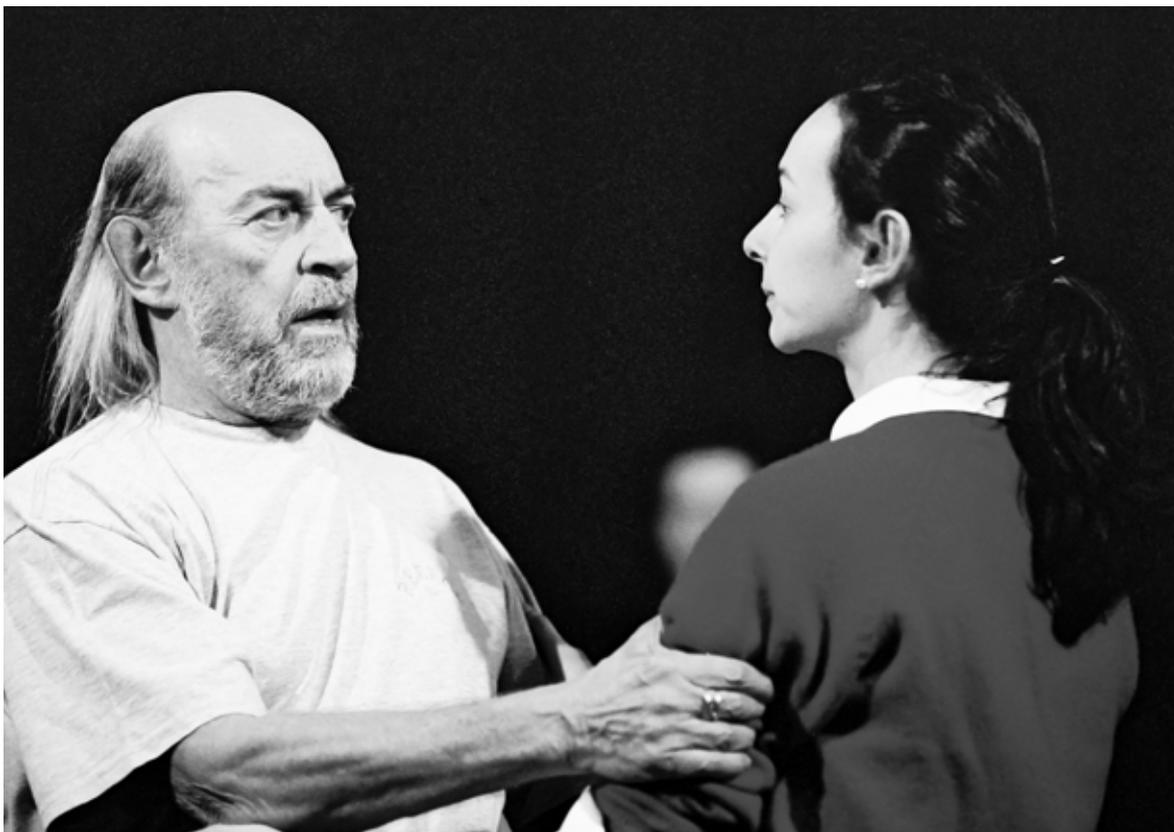
Essa prática frequente, no início de minha vida de fotógrafo de teatro e dança foi marcante e definitiva para formar meu jeito de ver, refletir e fotografar espetáculos.

Alguns fotógrafos tornaram-se referência para meu trabalho: o primeiro, sem dúvida, foi Fredi Kleemann. Depois, Djalma Limongi Batista, Tereza Pinheiro, Ruth Amorim Toledo, Emidio Luisi, Gal Oppido, Gerson Zanini, entre outros.

O pessoal de teatro vê, no meu olhar de cena, alguém que está dentro do teatro. É um ótimo retorno. Não me recordo de ter tido essa sensação (de ser uma pessoa de teatro) quando comecei a penetrar nos bastidores e coxias, junto com meu irmão ator. Hoje, refletindo sobre isso, acho que deve ter sido uma vontade que eu tinha de pertencer àquele grupo. Com minha timidez na época, com meu temor de subir ao palco, que ainda persiste, fui encontrar na fotografia a forma de ter acesso a essa turma fantástica, maravilhosa, sedutora e empolgante. A fotografia me colocou, de alguma forma, dentro do teatro, fora do palco, mas dentro do teatro.

Essa identificação traduz-se nas imagens que tenho feito. Claro que como em toda profissão e, no caso do fotógrafo, uma profissão sensível e técnica, temos nossos dias mais inspirados e outros nem tanto, mas sempre que volto ao estúdio, depois de fotografar um bom espetáculo e vejo, depois de editar, que consegui um bom registro, tenho a mesma sensação que um ator ou atriz devem ter quando recebem os aplausos de uma plateia satisfeita. A diferença é que estou sozinho, ou melhor, com as minhas imagens.

É indispensável que o fotógrafo conheça o assunto que registra. Menciono novamente Fredi Kleemann (1927-1974). Contratado como ator e ao mesmo tempo fotógrafo do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e Cacilda Becker – TCB, seu convívio diário com atores nos ensaios e nos espetáculos fizeram-no ter um profundo conhecimento, não só do que deveria ser fotografado, quanto dos encenadores e dos intérpretes, seus estilos e maneirismos. Daí o valor de seus “instantâneos posados”.



Raul Cortez e Lígia Cortez em *Rei Lear*, de William Shakespeare. Direção: Ron Daniels, 2000.

Feitos na época para a publicidade e divulgação, hoje em dia, o que nos restou de suas fotos (algumas sequenciais) podem ser vistas como referências teatrais de uma época.

Está claro que com uma câmera podemos registrar qualquer coisa, de qualquer maneira, mas quando se tem um bom conhecimento daquilo que nos propomos a registrar de forma mais séria, a fotografia passa a adquirir sentidos mais amplos: conseguimos, pelas imagens captadas, contar uma história, passar uma emoção, possibilitar reflexões, aguçar o interesse de quem as vê. A imagem feita por um fotógrafo que está dentro do assunto (teatro) adquire muito mais força ao descrever o fato (espetáculo). É evidente que a fotografia não tem nenhuma pretensão de substituir o estar presente, mas é necessário que ela transmita às pessoas a vontade de estar lá, de presenciar, de tomar conhecimento, fazer parte daquela realidade, embora fictícia, dos espetáculos teatrais. Mesmo as fotos tiradas ainda na fase de pré-produção dos espetáculos, devem merecer a mesma atenção. Já tive a oportunidade de fotografar ensaios, com o espetáculo quase pronto em que o diretor, o iluminador, o sonoplasta, o maquiador, o cenógrafo e principalmente os atores ainda estão buscando o resultado final. Nessas horas de procura em que você se sente dentro do processo de criação acontecem grandes momentos teatrais e oportunidades de se conseguir ótimas imagens, sem contar o fato da intimidade que se estabelece, por sermos os únicos a registrar aquelas cenas. Fotografei ensaios de grandes atores, como Antônio Fagundes, Raul Cortez e Elias Andreato, onde só eu estava fotografando. Era como assistir a um espetáculo particular, para ser fotografado só por mim. Essa oportunidade, proporcionada pela fotografia é algo único e fascinante.

É importante, portanto, que nessas fotos anteriores às apresentações, o trabalho seja feito com todo cuidado, pois estamos criando a marca do espetáculo. Os atores devem contar com acessórios, pelo menos com parte dos figurinos e do cenário e com a presença fundamental do encenador/diretor. Quando as fotos são feitas

no palco e com a luz própria da cena, o resultado é excelente. Quando feitas em salas de ensaio, ou mesmo no estúdio do fotógrafo, cabe ao diretor do espetáculo auxiliar na montagem das cenas para termos o resultado mais próximo possível do que será no palco.

Penso que as fotos de divulgação são a primeira necessidade desse mercado. Todas as produções necessitam de publicidade, não importando o tamanho do orçamento. Espetáculos amadores ou estudantis não dispensam divulgação e a fotografia torna-se essencial nessa hora. Acho mesmo, pensando em nossa profissão, que esse momento na sala de ensaio ou no estúdio pode ser a porta de entrada para fotógrafos que queiram atuar nesse campo de trabalho da documentação de artes cênicas em geral.

Fotografar um ensaio é compartilhar de uma intimidade, é descobrir um segredo, é ver a noiva antes de todo mundo.

Os diferentes pontos de visão para se olhar um espetáculo

As fotos tomadas da primeira fila são um pouco mais difíceis. O desafio é maior, mas em compensação o resultado pode surpreender, pois, quando acertamos um bom momento do espetáculo e da interpretação do ator, as imagens conseguem trazer a emoção da cena. A objetiva nos coloca quase dentro do palco, contracenando com o ator. Hoje, depois de tantos anos de prática, acho que consigo assistir melhor a um espetáculo quando estou fotografando, e se estiver na primeira fila, emociono-me mais ainda. Nessa situação de proximidade e de intimidade disparo muito mais a câmera do que quando estou afastado. Os equipamentos digitais de hoje são de excelente qualidade e com os cartões de memória de grande capacidade, não tenho que me preocupar em controlar os cliques, como no tempo dos filmes em 35mm com 36 poses (muitas vezes o filme acabava em uma cena importante e com o tempo que se perdia na troca do filme, perdia-se a cena).

Por outro lado, se você se distancia do palco, irá conseguir uma visão de conjunto e do todo e isso o aproximará do que está acontecendo em cena. A distância ajuda essa aproximação. Afastado do palco registramos o cenário, o movimento entre os personagens, os claros-escuros da iluminação, a encenação desenhada pelo diretor. Tudo isso deve aparecer na foto de cena. Na verdade, os espetáculos não são criados para serem vistos de muito perto.

Nas coletivas de imprensa dos grandes musicais quando vários fotógrafos dos diferentes veículos de imprensa estão presentes para registrar uma cena que vai ser apresentada, afasto-me o mais que posso (às vezes já conheço aquela cena), a fim de tentar uma imagem diferente dos outros fotógrafos.

Procuro sempre ler o texto antes de fazer as fotos de um novo espetáculo, inteirando-me, assim do enredo e dos personagens. Essas informações ajudam na criação. Quando posso, acompanho a primeira leitura. É uma ótima oportunidade para conhecer toda a equipe. Acho muito importante esse conhecimento prévio para que se estabeleçam afinidades entre os atores e o fotógrafo, evitando

mais tarde, por ocasião das fotos, qualquer desconforto ou estranhamento.

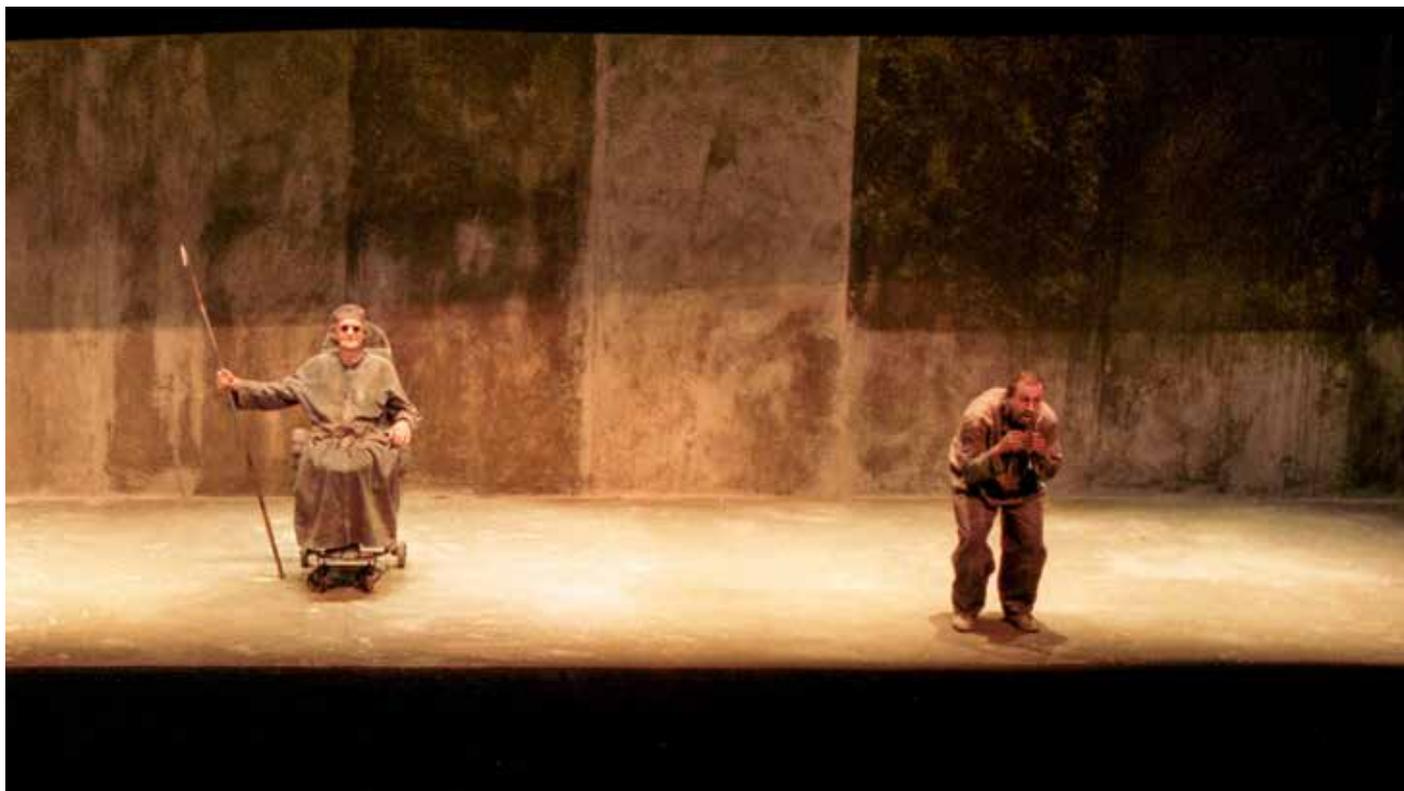
Em minha opinião o que falta a um fotógrafo não habituado ao teatro/palco é a paciência de esperar. Temos que esperar as cenas acontecerem, captar a emoção dos intérpretes, acompanhar a narrativa proposta pelo texto e pelo diretor-encenador. Costumo assistir ao espetáculo através da câmera, levando-me pela emoção, como se fosse qualquer um do público. Este momento supera o puramente estético e o puramente plástico.

Por mais que possa parecer contraditório, também tenho prazer de fotografar uma peça sem saber nada do que vai acontecer. As imagens feitas de surpresa às vezes saem muito boas e mesmo quando retorno ao teatro, para dar continuidade ao trabalho, não consigo um clique tão bom, quanto da primeira vez.

Repetição

A repetição, no dia a dia de um espetáculo, é uma ferramenta do teatro. Quanto mais representa-

Lineu Dias e Antônio Galleão em *Fim de jogo*, de Samuel Beckett. Direção: Rubens Rusche, 1997.



ções, melhor ele pode ficar. Quando assisto à mesma peça várias vezes observo um igual diferente, se assim posso dizer. O estado de ânimo dos atores pode variar a cada noite e também eu me sinto diferente. É a grande diferença em se assistir a uma peça e ver um filme. O cinema registra e congela no tempo aquela história. Ensaios e filmagens lembram os processos criativos do teatro, com a diferença de que tudo no cinema é fracionado e feito sem continuidade lógica. As melhores sequências são montadas depois, formando uma história única, que será repetida de maneira idêntica infinitas vezes e em diferentes lugares. O teatro é uma arte viva. Plateia e público mudam a cada noite. O imponderável pode acontecer. O que muda a cada sessão de cinema? – Apenas a plateia.

A repetição de cada apresentação do espetáculo ao vivo no teatro se incorpora ao processo de construção da cena e também é para o fotógrafo uma possibilidade de formação e amadurecimento. A repetição de um ato, de uma ação tem um efeito cumulativo que vai aumentando nosso repertório de imagens e aperfeiçoando nosso olhar. O desafio

de criar algo diferente no mesmo cenário é um estímulo constante e com a prática pode-se alcançar um refinamento nos resultados.

O período de uma peça em cartaz é relativamente curto e uma vez encerrada a temporada aquelas cenas nunca mais irão se repetir. Depois de algum tempo nossa lembrança vai ficando menor e pontual. As imagens vão sumindo da memória e ficamos com as sensações experimentadas no teatro: aquele espetáculo era incrível, aquela cena era fantástica, aquele ator deu show naquela noite, aquela atriz era linda!!!, etc. etc.

O desafio de conseguir uma foto de cena que remeta a essas sensações é grande e depois de um longo tempo na profissão (trinta anos), ao rever muitas de minhas fotos, procuro ver se tudo deu certo. Consigo, através delas, recordar determinado espetáculo? Trazem a mesma sensação que tive quando as fiz? Se consegui isso, acho que fiz uma boa foto de teatro, uma boa foto de cena.

Ensaio e o fazer diário são rotinas comuns entre teatro e fotografia. Graças a Deus minha vida de fotografar teatro é muito repetitiva !!!



Lineu Dias e Antônio Galleão em *Fim de jogo*, de Samuel Beckett. Direção: Rubens Rusche, 1997.



Marcelo Antony, José Rasa, Marco Antônio Pâmio e Rogério Brito em *Macbeth*, de William Shakespeare. Direção: Gabriel Villela, 2012.

Tudo se repete no teatro, sempre de maneira diferente, como já afirmei antes. Acho isso um ponto comum com a fotografia em geral. No livro *O instante contínuo – uma história particular da fotografia*, o autor Geoff Dyer analisa alguns fotografos americanos. Ao contrário do que dizia Henri Cartier Bresson, para quem o objetivo da fotografia é captar o “instante decisivo”, Dyer procura a continuidade, a repetição ao longo do tempo. Muitas vezes o mesmo fotógrafo faz a mesma foto/cena durante toda a sua vida em diferentes lugares e situações, ou então tem em comum o mesmo foco, a mesma atenção com determinado assunto. Eu e uma centena de colegas já fotografamos um banco de praça vazio ou com alguém de costas, sozinho, usando um chapéu. É uma cena que se repete e se fotografa sempre. A mesma cena sempre diferente, como resultado. E mais uma vez, volto ao teatro. Nos textos clássicos, regularmente encenados temos várias cenas famosas que temos obrigação de registrar. Depois de alguns anos nessa atividade, tenho registro do mesmo texto encenado por diferentes diretores e elencos. Revendo as imagens é possível perceber o quanto a criatividade e a

imaginação misturadas com o talento dos encenadores fazem aquela história conhecida reviver e se renovar continuamente. São os textos aclamados e geniais, os que mais desafiam quem ousa querer montá-los.

O teatro tem uma linguagem própria e cada encenador, iluminador, ator, atriz têm suas características e estilos. É a marca registrada de cada um destes profissionais criadores envolvidos. Essa autoria criativa se repete em diferentes espetáculos e como esses criadores/autores se misturam em diferentes produções, o processo criativo vai se completando e se renovando em cada espetáculo. Mas sempre uma renovação pessoal, íntima de cada um. Depois de um tempo acompanhando a cena paulistana, consigo identificar marcas, gestos, luzes, trilhas sonoras, interpretações, cenários, figurinos e maquiagem, com suas respectivas assinaturas.

Acho o termo assinatura muito apropriado, pois as autorias devem ser iguais, mas surpreendentes. Uma repetição autêntica.

O equipamento do fotógrafo é importante? Sim, pois ele pode facilitar o trabalho do fotógrafo e dar segurança e qualidade para se obter um resulta-



Macbeth, de William Shakespeare. Direção: Ulisses Cruz, 1992.

do profissional. Com as objetivas zoom que variam a distância focal sem necessidade de ficar trocando de lente, a vida do fotógrafo de palco ficou mais fácil e mais criativa. As objetivas zoom profissionais de hoje têm excelente qualidade e permitem uma documentação mais detalhada de um espetáculo. Numa única vez e sem mudar de lugar, pode-se de um único ponto de vista da plateia registrar o detalhe da interpretação e o todo da cena, tornando a documentação mais rica e completa. Esse tipo de lente nos aproxima e nos afasta do palco, na hora que quisermos. Assim mesmo, acho que mais importante do que o equipamento é gostar de teatro, conhecê-lo e frequentá-lo sempre.

Hoje tem teatro

Pessoalmente gosto de teatro e de fotografar. Fazer as duas coisas juntas é o ideal e o resultado aparece nas imagens que faço. O teatro está sempre presente em minha rotina profissional. Nos últimos anos tenho fotografado quase que exclusivamente o tema teatro e tudo que esteja ligado

a essa atividade artística: fotos para divulgação e programas, *flyers* eletrônicos, ilustrações para livros ou revistas, documentação de espetáculos, alunos de teatro, escolas, teatro como recurso terapêutico, leituras, debates, salas de espetáculo, sites e *books* de atores. Além de teatro, fotografo dança, música clássica, óperas, circo, cantores, cantoras e músicos. Enfim, a tudo o que acontece numa sala de espetáculos ou fora dela, que tenha um foco de luz, eu costumo apontar minha câmera/olhos.

Não existe nenhum preparo muito especial, quando vou ao teatro. Não sinto, nem tensão, nem ansiedade. É bem diferente da sensação quando a pauta que tenho que fotografar não acontece num palco. Quando tenho que fotografar no teatro, faço o seguinte: antes de sair, perto das 19 horas, preparo meu equipamento, com as câmeras todas digitais. As providências são simples: carregar as baterias, limpar os cartões de memória, conferir os ajustes da câmara, limpar as lentes, carregar a mochila com os equipamentos, o abafador de ruídos e o monopé.

Emidio Luisi, o mestre da fotografia de espetáculos diz: "Seja fotógrafo de espetáculo, seja



Elisa Ohtake em *Falso Espetáculo*. Criação e direção: Elisa Ohtake, 2009.



Amanda Acosta em *O gato malhado e a andorinha Sinhá*, de Jorge Amado. Direção: Vladimir Capella, 2003.



Mariana Ximenes em *As altruistas*, de Nicky Silver. Direção: Guilherme Weber, 2011.



Eva Wilma em *Primeira pessoa*, de Edla Van Steen. Direção: William Pereira, 2004, 2005.



Antônio Petrin em *Hamlet*, de William Shakespeare. Direção: Ron Daniels, 2012.

invisível”. Por isso, além de ser discreto, usar roupas pretas, é necessário não se deslocar na plateia durante uma apresentação. O abafador é um acessório importante para fotografar teatro durante uma apresentação. Esse acessório me foi apresentado por Gal Oppido, parceiro e fotógrafo de palco também. Ele conseguiu um abafador com um fotógrafo francês que trabalhava na Ópera de Paris. Era uma grande almofada preta de penas de ganso com duas aberturas, de um lado a abertura maior para a objetiva e do outro um furo, para o visor da câmera que ficava no meio dessa almofada. Numa abertura lateral enfiamos a mão direita. É, na verdade, um acessório artesanal e bastante incômodo para se usar, mas que ajuda muito a reduzir o ruído da câmera. O Gal me emprestou várias vezes, até que uma costureira de teatro fez uma “cópia” para mim, e hoje uso-o habitualmente, inclusive em ensaios gerais de peças mais delicadas e monólogos. No caso de ensaios sem público, o ruído é tolerado, pois o elenco e todos no teatro estão cientes da presença do fotógrafo. Lembro-me de que, antes de usar o abafador para fotografar um concerto, ópera ou dança no Teatro Municipal, eu ficava atrás da cortina da porta de acesso à plateia e apenas a frente da objetiva ficava para dentro da sala de espetáculo.

Hoje em dia, algumas câmeras profissionais como a Canon EOS 5D Mark III e a Canon 6D têm um modo silencioso que reduz bastante o ruído do clique e, em espetáculos musicais e nas cenas mais ruidosas, não se percebe a presença da câmera. Outra providência obrigatória para se fotografar durante uma apresentação com o público é desligar todos os sinais luminosos da câmera e nunca rever ou conferir se a foto ficou boa, pois a luz do visor atrapalha e distrai a plateia. Aos novos fotógrafos, que só conhecem as câmeras digitais, peço que se imaginem fotografando com filme quando estiverem num teatro. Depois de o espetáculo acabar levem as fotos para o computador e “revelem o filme”.

Gosto de chegar ao teatro com antecedência para preparar o equipamento e ver o local em que vou ficar. Nem sempre tenho um lugar marcado e, então, conforme a configuração da sala,

opto pelo corredor central ou procuro as laterais. Normalmente vou mais de uma vez ao mesmo espetáculo, pois além de conhecê-lo melhor, mudo o ponto de vista das fotos. É muito recomendável fotografar o ensaio geral, principalmente se não houver outras oportunidades de retornar àquela peça. No ensaio posso me deslocar durante a apresentação e explorar mais detalhes do espetáculo. Posso ficar no meio da plateia, nas filas H, I ou J, que são sempre estratégicas e de ótima visão nos teatros de palco italiano.

Muitas vezes, nos ensaios gerais, a produção me informa que o melhor não é fotografar naquele dia, pois ainda faltam detalhes e as coisas estão inacabadas, mas insisto e digo que também eu, preciso de ensaios e ensaiar muito, principalmente em espetáculos de dança. Nesses ensaios tomo conhecimento do espetáculo, das mudanças de cena, da coreografia e dos tempos das cenas. Tudo isso me ajuda muito no dia das fotos definitivas, apesar de que a cada foto feita sempre vamos ter um registro, um momento histórico daquele processo de criação, sempre vai valer ter aquele registro.

Nunca me senti invadindo o espaço do teatro, como um ser estranho ao meio. Em outros tipos de trabalho isso já aconteceu. A câmera, às vezes é invasiva, quase agressiva. Hoje em dia acho profundamente agressivo esse público que tem a mania de registrar tudo com suas câmeras e celulares, sem motivo, sem sentido, sem intenção. Registram por registrar. Querem se apoderar daquela cena, daquele artista, daquela música e enquanto estão fazendo isso perdem o momento de sentir o que estão vendo e ouvindo.

O fotógrafo também faz isso num primeiro momento. Guardamos aquele momento só para nós, nos apoderamos daquilo. O ato de clicar é egoísta, é meu e de mais ninguém. Só eu vi aquilo, só eu tenho aquela foto. Essa é a sensação imediata, após o clique. Depois, na edição, voltamos-nos em direção ao caminho que aquelas imagens devem seguir, seja ele qual for.

Hoje tenho um espetáculo para ser fotografado e espero que, quando você estiver lendo este

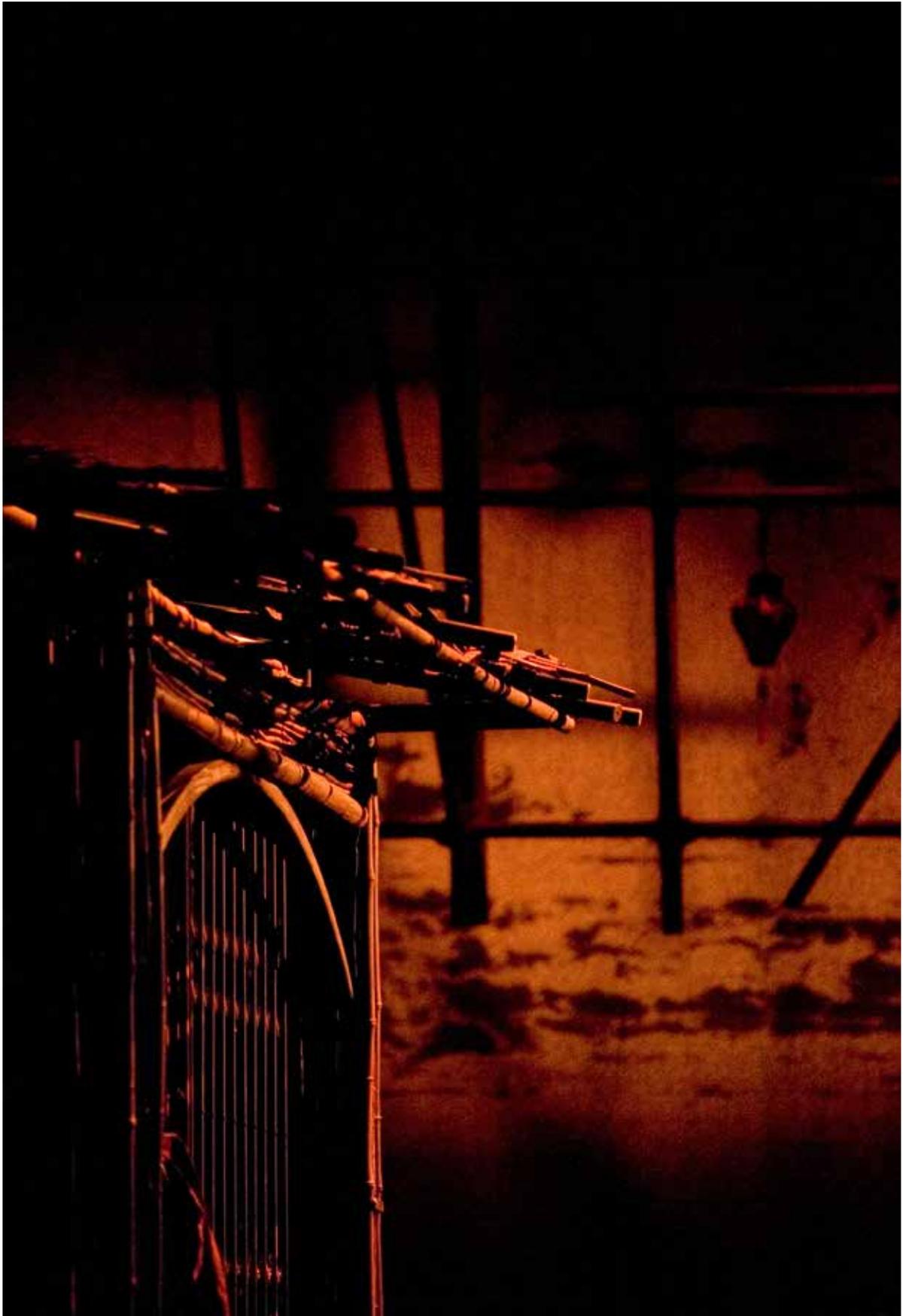
texto, isso realmente esteja acontecendo, pois o que mais gosto de fazer é fotografar espetáculos de teatro, dança, ou música. Mas o teatro é o meu preferido. Para mim, fotografar teatro é simples e normal. Algo que faço com muita naturalidade e sem pensar muito, confesso. A sensação que tenho quando vou a um teatro é a mesma que voltar para casa. Sinto que pertenço àquele lugar. Sinto-me à vontade. É uma coisa natural para mim.

A oportunidade de escrever sobre isto também é uma forma de sair da solidão que é o ato de fotografar e poder partilhar uma experiência com quem agora está se interessando pelo tema.

Não sei escrever como um escritor escreveria. Sei fotografar, sou fotógrafo, mas acho que todo processo de produção artística é muito pessoal até o resultado ser publicado, impresso, encenado ou exibido. Depois dessa etapa, não nos pertence mais. Segue seu caminho.

Referências

- LIMA, Mariângela Alves de. *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1985, 288 p.
- LUISI, Emídio. *Fotografia de espetáculo*. 2 ed. São Paulo: Photos, 2013, 160 p.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 223 p.
- DYER, Geoff. *O instante contínuo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, 293 p.



Cenário de *Miss Saigon*, de Claudio Botelho. Direção: Augusto Vannucci, 2007. Foto: João Caldas.

I NTERCULTU- RALISMO

★ OS APRENDIZES DE FEITICEIRO

Lars Kleberg¹

Crítico, dramaturgo, tradutor e ensaísta. Uma de suas facetas mais curiosas, como escritor é o fato de descrever encontros imaginários, entre pessoas reais. É esse o enredo de “Os aprendizes de feiticeiro”. Na presença do grande ator chinês Mei Lanfang, que dava por terminada sua temporada em território russo, homenageiam-no, discutem sua atuação e a importância do teatro tradicional chinês. Teorias, afirmações, controvérsias são postas em questão pelos mais importantes mestres do teatro e do cinema, nesse encontro – evidentemente fictício – realizado em Moscou, em 14 de abril de 1935.² Dântchenco, Serguei Tretyakov, Stanislávski, Meyerhold, Taïrov, Eisenstein, Gordon Craig, Piscator, Brecht, Alf Sjöberg e Kerjentsev (responsável por assuntos culturais, na União Soviética) discorrem animadamente sobre o assunto, frente ao realismo socialista.

Tradução de José Rubens Siqueira³

Relatório da discussão ocorrida em Moscou em 14 de abril de 1935, por ocasião da temporada na União Soviética do ator chinês Mei Lanfang,² (1894-1961).

Oradores (por ordem de intervenção):

Vladimir Ivanovitch Nemiróvitch-Dântchenco – diretor de teatro.

Serguei Mikhailovich Tretyakov – dramaturgo, repórter, jornalista.

Constantin Sergueievitch Stanislávski – encenador.

Vsevolod Emilievitch Meyerhold – encenador, diretor de teatro.

Alexandre Iakovlevitch Taïrov – encenador, diretor de teatro.

Serguei Mikhailovitch Eisenstein – cineasta.

Gordon Craig – encenador, teórico inglês de teatro.

Erwin Piscator – encenador, exilado alemão.

Bertolt Brecht – autor de teatro, exilado alemão.

Alf Sjöberg – encenador sueco.

Platon Mikhailovich Kerjentsev – responsável soviético por assuntos culturais.

Moscou, 14 de abril de 1935. Uma sala de reuniões nas dependências da VOKS – Associação Internacional para Intercâmbio Cultural com o Estrangeiro.

A cortina vermelha do palco tem como decoração grandes retratos de Lênin e de Stálin, além de bandeiras de todos os países, formando duas guirlandas que pendem simetricamente de cada lado. De um lado do palco, a bandeira da União Soviética, do outro, a bandeira da República da China. No palco, uma grande mesa coberta com toalha verde, à qual estão sentados, da esquerda para a direita: o presidente da VOKS, Arosev; o chefe do teatro de arte de Moscou, Nemiróvitch-Dântchenco; o escritor Serguei Tretyakov; Planton Kerjentsev, do Comitê de Estado para Assuntos Culturais.

1 Os direitos autorais pertencem exclusivamente a Lars Kleberg. Nenhum direito secundário ou direito de execução, etc. pode ser cedido sem a autorização de Lars Kleberg ou da agência de teatro Colombine Teaterförslag Gaffelgränd 1A, SE-111 30 Estocolmo. Telefone: 46(0)8-411 70 85, e-mail: info@colombine.se.

2 Famoso ator chinês, filho e neto de atores. Iniciou seus estudos teatrais aos 9 anos tornando-se uma figura impar em personificar personagens femininos. Não mulheres simplesmente, mas o signo da feminilidade. Excursionando pelo Japão, Estados Unidos e Rússia impressionou dramaturgos e encenadores, críticos e espectadores.

3 Tradução feita partir da versão em francês, em 5 de abril de 1991.

À esquerda da mesa, há uma pequena tribuna. A sala está lotada por um público seletivo de cerca de sessenta pessoas – homens de teatro soviéticos, atores, funcionários da área cultural, cientistas e alguns convidados estrangeiros. Na primeira fila, o convidado de honra, o ator chinês Mei Lanfang. O burburinho da sala se aquieta.

Dântchenco Estimado mestre Mei Lanfang! Caro camarada presidente da VOKS! Colegas! A excursão inesquecível do teatro Mei Lanfang e a acolhida que recebeu confirmam a grande amizade que liga a União Soviética e o povo da China. Depois da vitória da grande Revolução de Outubro e depois que a China tomou o caminho da revolução anticolonialista, a antiga rivalidade entre China e União Soviética é uma página virada. Hoje em dia, podemos afirmar com certeza que os futuros de nossos dois grandes países não cessarão mais de se aproximar.

Aplausos.

Dântchenco A arte do teatro chinês despertou no público soviético o mais vivo interesse. As representações públicas e as demonstrações particulares do mestre Mei Lanfang, assim como as discussões com seus colegas, foram, eu próprio posso afirmar, extremamente estimulantes, pelo menos para o lado soviético. Atualmente, a composição plurinacional de nosso país gera condições privilegiadas para a compreensão e apreciação dessa arte que, seguramente, “abalou o mundo”. O encontro com o teatro chinês parece particularmente importante neste momento em que nós – trabalhadores do teatro – reconsideramos nossa prática à luz da teoria do realismo socialista. Mesmo que sua significação não seja ainda inteiramente clara para todos nós. Mas uma coisa é certa: o realismo socialista se opõe ao realismo das diferentes tendências decadentes cujas ligações com a peste fascista são eviden-

tes. Isso só pode ser aplaudido pelos artistas da Rússia soviética que se fazem guiar pelas palavras de Pushkin: “A fidelidade ao real será sempre a condição e a base da arte dramática”.

Aplausos.

Dântchenco Profundamente convencido que a discussão desta noite sobre o teatro chinês irá se desenrolar sob a égide do humanismo e realismo, passo a palavra ao escritor Serguei Tretyakov, grande amigo e conhecedor da China, um dos responsáveis pela temporada do mestre Mei Lanfang que hoje se encerra.

Tretyakov Camaradas! Como os fogos de artifício do Ano Novo chinês, a excursão do mestre Mei Lanfang incendiou o público e os trabalhadores do teatro soviético; estamos todos maravilhados, siderados. A arte do teatro, que há tanto tempo se bate contra a muralha da ignorância e da incompreensão, nos foi aqui demonstrada em toda a sua radicalidade, na sua disciplina coletiva e rigorosa. Temos muito o que aprender com esse teatro, como produtores e como espectadores. Agradecemos ao mestre Mei Lanfang por ter nos dado a ocasião de frequentar, pelo menos por algum tempo, a sua escola severa. O teatro chinês foi acolhido com entusiasmo e sem reserva tanto pelo público soviético, quanto pela gente de teatro. Hoje, ao se encerrar sua excursão, seria necessário se perguntar o porquê desse entusiasmo. Não excluo mesmo a possibilidade dele repousar, pelo menos em parte, na incompreensão. E como, em nossos dias, o mero entusiasmo, tanto na arte como na política, já não basta mais, devemos procurar saber sobre o que é que ele se fundamenta. Peço então licença para dar alguns exemplos sobre o funcionamento do teatro chinês, mas conhecido entre nós. Primeiro – o teatro chinês não é um teatro de elite, exclusivo de um grupinho isolado de mandarins ou de especialistas no prazer estético.

Trata-se do teatro do povo inteiro com que o ocidente sonha há muito e, graças ao socialismo em construção, esse sonho pode enfim se realizar, não sem dificuldades, no entanto. O teatro chinês é um teatro tradicional popular; constituiu sempre uma parte importante da vida cotidiana dos chineses. Seu repertório é o mesmo em todos os teatros implantados em praticamente todas as cidades da China; ele é amado e compreendido por todas as camadas sociais, começando pelos “coolies” que vivem do suor do seu rosto até ministros e professores com suas roupas europeias. Esse teatro tem uma função social de intervenção comparável exclusivamente à da igreja católica e à da moderna publicidade no ocidente. Ele é porta-voz da moral feudal fossilizada. Os assuntos preferidos das peças são a fidelidade e a submissão – submissão do filho ao pai, do súdito ao imperador, da mulher ao marido, do servidor ao senhor. Nele, a virtude é sempre recompensada e o crime sempre castigado – aqui, nesta terra ou no além. Os desfechos obrigatórios das peças chinesas fazem pensar em outras formas teatrais com final padronizado, como a tragédia antiga (o destino inexorável), a liturgia cristã (o triunfo do princípio divino) ou ainda nos filmes americanos (a vitória da eficiência e do lucro). Em resumo, o teatro chinês é um teatro de propaganda, cujos meios de expressão foram conscientemente formados para agir sobre o psiquismo do espectador. Esse teatro não reflete a realidade, mas trabalha o espectador por intermédio dos seus meios visuais e acústicos.

Uma voz na plateia Você está falando de teatro ou de propaganda?

Tretyakov Estou falando de uma arte que tem por função a propaganda – isso sempre existiu. Mas permitam que eu continue e passe ao ponto seguinte: Segundo – Não existem mais do que 5% de chineses que conhecem os caracteres da escrita, mas por outro lado, existem 95% que compreendem os signos cênicos. A

linguagem profundamente tradicional do teatro lhe garante uma dimensão popular das mais vastas e uma influência ideológica importante. Todo chinês sabe, ou está em vias de aprender, que uma mancha branca na testa de um ator significa que ele é bandido e que uma mancha vermelha designa um homem honesto. O público espera sempre signos, símbolos, máscaras cujas significações são rigorosamente definidas. Há muito tempo, no teatro chinês, todos os papéis femininos são desempenhados por homens. Hoje em dia, existem também alguns grupos de mulheres no sul do país, onde a tradição é mais frouxa. Mas o público acha que, em geral, os homens representam melhor os papéis femininos. A atuação do mestre Mei Lanfang é, com toda certeza, um exemplo dos mais eloquentes. O público chinês não deseja ver sobre a cena uma mulher, mas a feminilidade, quer dizer: o signo da feminilidade. Terceiro – o teatro chinês não é apenas uma formidável máquina de pressão ideológica que se apoia sobre um sistema de signos rigorosamente racionalizados. O público de hoje, que conhece de cor o conteúdo das peças, não é mais atraído pela propaganda moral, mas sim pela maneira como ela é expressa: pelo gestual dos atores, pela sua superioridade acrobática; em resumo, pelo lado técnico do trabalho artístico. Pois além da influência hipnótica da moral feudal autoritária, o teatro chinês tem ainda uma outra significação para as massas. Quando um estrangeiro aprende a conhecer o teatro chinês, fica fácil para ele reconhecer numa conversa entre dois chineses ou numa cena de rua, os gestos, as entonações do teatro. Portanto, o teatro é uma escola de comportamento, um instituto de padronização de formas de vida cotidiana e da vida emocional. Camaradas! Colegas! O teatro chinês é um teatro do povo sem similares. Seu público é constituído não apenas pelos 500 milhões de chineses, mas também pelos 300 milhões de habitantes dos países vizinhos, o que totaliza

metade da população da terra. Basta essa razão para saudar o mestre Mei Lanfang e seu grupo com o maior respeito. Mas nós o fazemos ainda por uma outra razão: o trabalho consciente e livre de qualquer compromisso dos nossos convidados constitui um modelo para o teatro do povo deste outro lado da nossa terra. No teatro chinês, que será liberado um dia das cadeias da ideologia feudal, existe a promessa de um teatro racional e internacional, um teatro que com seus métodos precisos desperte e coloque as massas disciplinadas no combate por um mundo novo e melhor!

Aplausos e burburinho.

Dântcheno Agradecemos a Tretyakov a sua introdução ao mesmo tempo objetiva e engajada que, mesmo deixando sem resposta certas questões relativas ao realismo do teatro chinês, pode servir de ponto de partida para uma discussão animada. E, portanto, apenas lógico que seja o mestre do realismo cênico russo – em vista de sua idade e sabedoria – quem dê início a essa discussão! Com a palavra o Artista do Povo, Constantin Sergueievitch Stanislávski!

Prolongados aplausos. Stanislávski sobe ao palco com dificuldade.

Stanislávski Colegas! O encontro com o teatro de Mei Lanfang foi, para mim, um encontro ao mesmo tempo perturbador e vivificante (*tosse forte*) com a grande arte do Teatro – Teatro com T maiúsculo. Vemos com muita frequência sobre nossos palcos a rotina, o artesanato, o teatro com t minúsculo. Isso acontece independente da escola que o ator alega ser sua. Devo dizer também, com tristeza, que isso se aplica até mesmo a certos adeptos, talvez os adeptos mais combativos, daquilo que chamamos de método Stanislávski. Só que esse excesso de entusiasmo tem tanto a ver com a arte do ator quanto às brigas de galo dos mercados do oriente.

Risos, alguns aplausos.

Stanislávski Mas eu prefiro falar do teatro com T maiúsculo, com o qual o mestre Mei Lanfang nos encantou em algumas representações inesquecíveis. Nossa emoção foi ainda maior porque a arte que nos dominou vem de uma outra cultura. E permitam-me lembrar uma passagem de um artigo profundo e até hoje não inteiramente compreendido, escrito por Tolstói: *O que é a Arte?*, onde ele diz que, se um discurso em chinês lhe é incompreensível, devido a sua ignorância da língua, por outro lado, diz ele, a obra de arte chinesa “me toma, me contamina”. E, é uma expressão bem de Tolstói – a obra de arte chinesa “me contamina”. “A diferença entre a arte e toda outra forma de atividade espiritual do homem reside no fato da língua da arte poder ser compreendida por todos, a obra de arte contamina todo mundo, sem exceção. O pranto de um chinês ou o seu riso me contaminam da mesma maneira que o riso de um russo e o mesmo acontece com a pintura, a música ou a poesia, se ela for traduzida na língua que conheço.” Tenho toda certeza que se Lev Nikolaievitch tivesse conhecido o mestre Mei Lanfang, ele teria acrescentado o teatro chinês à sua listagem, apesar de seu bem conhecido ceticismo em relação à arte do teatro. O que os nossos convidados nos fizeram sentir foi, sobretudo, o poder da “grande arte que toca a todos os homens” sem exceção. Eles demonstraram também que o ser humano, a despeito de todas as suas diferenças de classe, de língua e de raça, continua surpreendente e reconfortantemente o mesmo; que ele continua sendo esse ser ao qual toda obra de arte presta homenagem. “O homem! É uma grande coisa! Isso soa forte – o Homem!” Eu tive a honra de pronunciar essas palavras pela primeira vez, em 1902, durante a primeira representação da grande peça de Górkí, *Ralé*, e já repeti a mesma coisa mais de trezentas vezes. E cada vez essas palavras ganhavam

uma sonoridade nova, apesar de seu significado profundo permanecer o mesmo. Mas o Homem, o ser Humano, não é verdadeiramente Homem, se não procurar se tornar alguma coisa maior do que aquilo que é. A forma superior de autoafirmação do homem é a arte e, sobretudo, a arte do teatro. Mostrar a própria substância do homem, torná-la clara e viva para todos, esse é o dever da arte. Quando o mestre Mei Lanfang, com graça incomparável, abre uma porta invisível, nos faz ver não apenas o movimento, mas a própria ação, uma ação adequada. As apresentações dos chineses me confortaram mais uma vez na minha convicção de que todos os que se interessam pela arte do ator admitem que o essencial não é o movimento, mas a ação, não é a palavra, mas o significado. Por isso, não fiquei surpreso, mas mais reconfortado em minha certeza de que existem leis universais da arte, quando o mestre Mei Lanfang – mestre do movimento rítmico e do gesto burilado – enfatizou, durante uma conversa, que a verdade psicológica é o alfa e ômega da arte do ator. Não se atinge a dimensão do ator chinês senão pelo treinamento e pela emoção, disse Mei Lanfang, formulando assim uma regra à qual nós já tínhamos chegado por outros caminhos: “O ator deve se sentir como a heroína que ele representa, esquecer que é ator como se fosse se fundir no personagem”.

Tosse intensamente.

Stanislávski Agradeço ao mestre Mei Lanfang a ocasião que me deu de ver, ainda uma vez em minha vida, um dos grandes atores realistas que, por sua perfeição, é comparável a um Salvini ou a uma Ermolova!

Aplausos tempestuosos.

Dântchenco Passo agora a palavra ao diretor do teatro Meyerhold – artista do povo da República Socialista Federativa da Rússia – Vsevolod Emilievitch Meyerhold. Por favor.

Com muita agilidade, Meyerhold sobe no palco e ao passar, aberta, breve, mas calorosamente o braço de Stanislávski.

Meyerhold A importância da temporada do mestre Mei Lanfang ultrapassa o que podemos imaginar hoje. No momento, estamos estupefatos e arrebatados. Mas depois que nossos convidados forem embora, sua influência sobre nós – criadores do novo teatro deste país – vai funcionar como uma bomba relógio. Meu teatro se prepara no momento para retomar um dos meus antigos espetáculos, *Le Malheur d’Avoir Trop d’Esprit* (A infelicidade de ter espírito demais), de Griboedov. Quando fui aos ensaios, depois de ter assistido algumas apresentações de Mei Lanfang, me convenci que é preciso recomeçar do zero. Nemirovitch citou, na introdução, as palavras de Pushkin sobre a fidelidade ao real como fundamento de toda arte dramática. Mas ele não deixou Pushkin terminar o pensamento. Pois em seu artigo sobre o drama popular, o poeta diz, mais adiante: “... e se a própria natureza da arte dramática for o inverossímil?”. Desde a época de Pushkin, duas tendências se rivalizam pela primazia do teatro russo: uma nos levou ao impasse do naturalismo, a outra só está dando seus frutos hoje. Não é um mero acaso que as maiores peças de Pushkin nunca tenham sido representadas em nosso país e que os resultados de diversas tentativas tenha sido desastroso. Imaginemos Boris Godunov encenada com os métodos do mestre Mei Lanfang! Pensaríamos num passeio pelos quadros magníficos de Pushkin muito mais do que num desvio pelos pântanos do naturalismo onde tudo se afoga. Enfim, eu gostaria mais de falar de tudo de positivo, da alegria que a excursão chinesa nos deu, mas isso levaria horas. Vou, portanto, me limitar a duas coisas. Falamos muito em nossa terra da mímica, do movimento, do jogo entre a palavra e o movimento. Mas esquecemos a coisa mais importante – as mãos. É isso que o mestre

Mei Lanfang veio nos lembrar. Camaradas! Pra dizer a verdade, façam uma via-sacra pelos nossos teatros depois de ter visto os chineses e vocês vão dizer a mesma coisa que eu: podemos muito bem cortar as mãos dos nossos atores pois elas, de qualquer forma, não lhes servem de nada ou exprimem alguma coisa inteiramente diferente do que deveriam exprimir.

Uma voz na plateia Como é que você pode falar assim dos seus colegas? Já tem muita gente querendo cortar as nossas mãos!

Gritos e ruídos.

Meyerhold Se vocês não querem ouvir a verdade, então usem as mãos para tapar os ouvidos!

Risos, aplausos.

Meyerhold As mãos – são uma coisa; o ritmo, o tempo, o movimento, são outra coisa. Falamos muito aqui da construção rítmica do espetáculo. Mas depois de ver o teatro de Mei Lanfang, somos obrigados a reconhecer que estamos muito atrasados em relação a esse mestre genial da cena. Nas nossas representações, seja em óperas, seja em teatro, não existe o que possa obrigar o ator a se submeter ao tempo cênico. O sentido do tempo nos faz falta. Não sabemos administrar o tempo. Os chineses contam o tempo em décimos de segundo, nós em minutos. Podemos muito bem suprimir os ponteiros dos nossos relógios – são perfeitamente inúteis! Camaradas! Penso que a importância do teatro chinês para o nosso teatro será enorme. Em vinte ou trinta anos, estaremos vivendo talvez uma síntese de todas essas experiências diversas. Veremos então, em toda a sua riqueza, a herança de Pushkin se realizar pelos meios que o mestre Mei Lanfang nos permitiu pressentir hoje. O teatro futuro não será um teatro da verossimilhança, mas um

teatro onde a fusão do realismo e do imaginário produzirá uma síntese nova: um realismo superior, um realismo socialista!

Aplausos.

Dântchenco Agradecemos a Vsevolod Emilievitch por sua contribuição engajada, afetuosa e tão pessoal. Nosso próximo orador é o artista do povo, encenador do Teatro Kamerny – Alexander Iakovlevitch Tairov.

Tairov sobe ao palco com uma agilidade ainda maior que Meyerhold, se isso é possível.

Tairov Para todos aqueles que tem olhos para ver e ouvidos para ouvir, o teatro ímpar de Mei Lanfang demonstrou que o teatro é e continuará sendo sempre uma arte. É, portanto, inteiramente errôneo tentar subordinar o teatro a qualquer outra coisa – seja ao ensino, à religião ou à agitação política. Isso poderá apenas afastar o teatro daquilo que ele é e deverá ser: teatro. É permanecendo teatro – sentimento, beleza, ritmo – que ele poderá servir aos homens na nossa grande pátria socialista. É justamente isso que o teatro chinês representa desde tempos imemoriais e eu me orgulho de ser o primeiro de todos os encenadores russos a tirar disso uma lição. Já na minha montagem do drama chinês *A blusa amarela*, no Teatro Livre de Moscou, em 1913, me inspirei nas formas do teatro clássico chinês, fugindo das cinzas do naturalismo e do misticismo simbólico hostil ao mundo. A coordenação de formas e cores, o jogo harmonioso dos corpos e da voz – foi isso o que quisemos dar ao povo russo, antes mesmo da revolução, seguindo assim o exemplo do teatro popular chinês. Depois, o Teatro Kamerny traçou o caminho entre a Charybde⁴ do naturalismo e a Scylla da alimentação ideológica forçada,

⁴ Charybde e Scylla, personagens mitológicos mencionados pois são duas irmãs da mitologia grega que, castigadas pelos deuses se transformaram: Charybde em um redemoinho que engole as ondas e Scylla numa grande rocha que desce em precipício para o mar. (NT)

sempre no espírito de Mei Lanfang, apesar do seu nome ainda ser desconhecido para nós na época. Hoje, temos orgulho de receber entre nós o mestre Mei Lanfang que consideraremos sempre como um honorável “primus inter pares” de nossa comunidade. Gostaria de terminar citando as palavras que se leem nos pilares dos teatros clássicos chineses: “Atuem bem por mais cem anos!”

Aplausos.

Meyerhold (*saltando sobre a tribuna*) Camarada presidente! Devo protestar contra uma descrição evidentemente falsa da História. Lutar pelos direitos de autor na arte é uma coisa indigna, mas como me vejo obrigado a isso, quero relembrar o fato de conhecimento geral que a *Maison des Intermedes* – A Casa dos Intervalos, de Meyerhold - foi a primeira encenação a adotar, em 1910, os princípios do teatro oriental. Em resumo, o discurso de Tairov demonstra, pela enésima vez, que ele nunca compreendeu o significado do movimento no teatro. No teatro oriental, o movimento é um elemento particularmente importante, mas quando dizemos – o movimento – pensamos muito facilmente no balé ou na pantomima. Existem teatros que se desenvolveram sobre o movimento do balé como o Teatro Kamerny. Ora, o teatro chinês nos mostra uma coisa inteiramente diversa daquela forma híbrida, feita de balé e teatro. O movimento no teatro chinês tem um fundamento realista. Ele tem como fonte a dança popular, numa cultura em que aquele que dança e aquele que carrega um balde de água, ambos consideram os seus movimentos como movimentos de dança, não sendo um esquema pré-estabelecido de balé, mas segundo um ritmo determinado. Em seus movimentos existe tanta dança quanto ritmo na dança. O Teatro Kamerny teima em considerar o movimento como coisa decorativa – vem daí a confusão das suas experiências pedagógicas e o ecletismo das suas encenações...

Tairov (*de seu lugar*) E no que se transforma o movimento no seu sistema biomecânico, meu querido Vsevolod Emilievitch? O seu teatro é uma máquina sem alma, os atores não passam de engrenagens e as palavras de poeta são apenas as correias de transmissão. E onde fica a emoção que deve nos aproximar dos lados opostos da rampa?

Dântchenko Colegas, por favor, obedeçam a lista dos oradores. O próximo a falar é o emérito trabalhador da arte, o encenador Serguei Mikhailovitch Eisenstein – autor do sábio artigo O Mágico no Jardim das Pereiras que utilizamos em nosso folheto de informação sobre o teatro de Mei Lanfang.

Eisenstein Camaradas! Nós temos o hábito de encarar o progresso da arte, da ciência e, também da política como um movimento linear. No entanto, na realidade, a progressão pode ser feita de lado, pra trás ou mesmo em espiral. Por isso eu gostaria de falar aqui da paradoxal atualidade que nos traz para a nossa arte, no estado em que estamos hoje, esse antigo teatro chinês. As raízes das convenções que orientam o teatro clássico chinês, chamado erroneamente de Ópera de Pequim, cujo melhor representante e mais exigente reformador é o mestre Mei Lanfang, essas raízes tem de ser procuradas é no início da nossa era. Por isso, o efeito que esse teatro produz sobre o público do nosso tempo é evidentemente forte e direto. Como explicar esse paradoxo? Para nós, materialistas, a teoria da natureza supratemporal e eterna do homem não é satisfatória. Desde o primeiro contato com o teatro chinês, nos surpreendemos com o convencionalismo e abstração toda especial dos seus meios de expressão. Uma mesa pode, por exemplo, designar várias coisas: uma mesa de cozinha, um banco de acusado ou até um altar. Mais móvel ainda é a função da “yingchen”, a vassourinha de crina. De um lado, ela é atributo dos deuses, dos semideuses e dos seres sobrenaturais, por outro lado, um criado dela pode se servir para indicar

que está varrendo o assoalho. O interessante nesses exemplos não é, como se diz sempre e se repetiu aqui, o “convencionalismo” dos signos de um objeto, o fato dele poder designar outro objeto. Mais importante é a mobilidade, a fluidez da significação: o signo pode designar objetos e conceitos diferentes, de acordo com o contexto dos outros signos que o acompanham. Esse fenômeno não se limita ao teatro, mas está profundamente enraizado na própria cultura chinesa. Os ideogramas chineses são, evidentemente, o melhor exemplo disso. A língua chinesa se compõe de palavras “difusas”, compostas de uma sílaba e que adquirem sua significação concreta ao se combinarem com as outras palavras. Assim, noções como o fogo, a tigela, o barco, a pena, são formadas com a mesma palavra “zhuo”. A palavra “hao” pode significar: bom, amar, amizade, muito, etc... A surpreendente ambiguidade na utilização dos objetos e acessórios no teatro chinês é, no final das contas, um elemento de base da maneira de expressão chinesa. A palavra, o objeto, o signo não fornecem uma representação exata e limitada de uma noção, como acontece conosco, segundo o pensamento lógico do ocidente. O signo, o símbolo que se forma com vários signos produz por outro lado, pela sua própria ambiguidade, um efeito imediato. O que é que pode nos ensinar hoje essa maneira de pensar que nos vem dos tempos antigos? O que podemos aprender com essa arte convencional, nós – criadores do realismo socialista, a arte mais progressista da história dos homens? Muito, muito mesmo. Com a força da arte que se desenvolve durante muito tempo sobre o mesmo nível, o teatro chinês nos mostra que a exigência de fidelidade ao real que ressurge regularmente em nossa arte não é um sintoma da percepção progressista da arte, mas, ao contrário, da percepção retrógrada. Vsevolod Emilievitch já abordou esse assunto bastante profundamente.

Uma voz na plateia E mais do que profundamente!

Assobios.

Eisenstein (*continuando*) O teatro chinês é o contrário do racionalismo plano, da arte imitando a realidade que se desenvolve no ocidente; essa imitação é absolutamente insuficiente para servir de base à grande obra de arte total e socialista que estamos em processo de criar atualmente. A arte chinesa, pelo seu tradicionalismo rígido, nos leva para trás, na direção de um “pensamento afetivo”, de uma unidade entre a imagem, o pensamento e a emoção que o signo chinês, móvel e ambivalente soube preservar. Para a arte que se quer atingir e agitar as massas, essa linguagem é muito mais adequada que a linguagem linear, seca e imóvel, oferecida pela imitação da realidade.

Ruídos na sala.

Eisenstein O teatro chinês nos faz retornar ao leito mais profundo do nosso próprio pensamento, com o qual o artista criador não deveria perder contato jamais. Ele nos faz retornar às cavernas cintilantes da nossa consciência arcaica, onde podemos tocar o mistério da unidade original entre a imagem e a expressão, entre a razão e a emoção, entre os princípios yin e yang, entre o masculino e o feminino. O caminho para um nível superior de consciência que a arte chinesa e a arte ocidental seguiram de maneira tão diversa, uma preservando o contato com as fontes, a outra às custas de perder esse contato com a nostalgia da síntese – esse caminho, nós artistas somos obrigados a seguir ao criar cada obra, cada imagem viva. Os chineses nos mostram o caminho de retorno à fonte. Enfim, o teatro chinês indica a via para a nova arte sintética que, na lógica própria da História, o cinema está destinado a se tornar. A arte cinematográfica, que reúne todas as artes e cujos contornos estão apenas esboçados nos dias de hoje, o filme sonoro, em cores, em terceira

dimensão, deve, se quiser seguir de mãos dadas com o socialismo vencedor, obedecer sem hesitações as leis do pensamento sensível. E essas leis nós podemos observar em cada gesto do grande mestre Mei Lanfang! Essa arte sintética, supranacional, que está em formação nas nossas escolas de cinema, em nossos estúdios, tem muito a aprender com a antiga cultura chinesa, quanto à construção da grande comunidade futura – a sociedade comunista!

Alguns aplausos fortes, ruidos

Dântcheno A cultura de Serguei Mikhailovitch é tão esmagadora quanto as suas vertiginosas associações. Mas como a fidelidade ao real por ser primitiva em relação às “cavernas arcaicas da consciência”, isso parece bem misterioso! Talvez um dos nossos colegas mais versados nas filigranas dialéticas pudesse nos explicar, ou corrigir o raciocínio de Serguei Mikhailovitch. O nome do camarada Kerjentsev já figura na minha lista. Mas agora, devo passar a palavra aos nossos convidados de honra da Europa ocidental. Quando dizemos o nome de Gordon Craig, pensamos no modernismo do teatro, quando falamos em modernismo no teatro, pensamos em Gordon Craig. Há mais de trinta anos essas duas palavras são sinônimos. Depois de sua montagem de Hamlet no Teatro de Arte, em 1912, Gordon Craig tornou-se personagem legendário nos meios teatrais russos. Nós o saudamos calorosamente hoje. Bem-vindo a Moscou!

Aplausos.

Craig Caros colegas! Estou agradecido e orgulhoso por ter sido convidado a vir para Moscou e particularmente esta noite, neste encontro do grande Mei Lanfang com seus admiradores russos – estou feliz de poder estar junto com vocês. Assistir ao teatro de Mei Lanfang é como entrar num sonho em cuja realização eu não acreditava mais – esse teatro é uma “músi-

ca virtual”, onde cada detalhe está subordinado à composição orgânica do todo. Senhores, o efeito mágico da máscara é incontestável. Quando Mei Lanfang faz a *Dama Branca*, ele abandona toda “imitação”, toda psicologia apodrecida para se tornar forma pura. Somos então testemunhas do instante em que “o homem não é mais o artista, mas se torna, ele próprio, a obra de arte”, como diz Nietzsche. Essa arte tão especial só podia mesmo vir do oriente. O nosso próprio teatro é a cada dia, a cada instante, ameaçado pela literatura, pela ilustração. Isso se aplica também, como pude constatar na minha estadia em Moscou, ao teatro do ocidente, como uma forma soberana de arte. Que a disciplina celeste da arte de Mei Lanfang possa se tornar um modelo, uma estrela a guiar, de hoje em diante, os nossos atores. Permitam a um velho sonhador do teatro que se incline diante do artista que transformou o sonho em realidade.

Ele se inclina, aplausos calorosos.

Meyerhold (*de seu lugar*) Camaradas! Não podemos esquecer jamais as palavras desse mestre severo que, como o fantasma do pai de Hamlet, retorna para nos encorajar no combate contra a apatia, a trivialidade e a rotina em nosso trabalho! Nas discussões teatrais, nenhuma ideia nunca foi tão mal compreendida quanto o conceito de “supramarionete” de Craig. Mas nós sabemos – ou deveríamos saber – que essa ideia não visa o ator, mas sim se dirige a ele, como uma exortação, um apelo para que ele se supere, se torne senhor da “carne-fraca”. Isso é o que nós queremos ver em nossos atores, é isso que o mestre Mei Lanfang nos mostra a todo instante.

Taïrov (*de seu lugar*) Eu gostaria de dizer...

Dântcheno Por favor, respeitem a ordem da lista de oradores!

Taïrov Eu gostaria de dizer que, pela primeira vez, eu estou inteiramente de acordo com o camarada Meyerhold!

Risos, aplausos.

Dântchenco Como o senhor pode ver, Mister Craig, as lembranças da sua estadia aqui há mais de vinte anos, ainda estão bem vivas. Só uma temporada como esta conseguiu produzir um efeito comparável sobre a nossa gente de teatro. E não exclusivamente sobre eles. Temos o privilégio de ter entre nós dois representantes do movimento antifascista no teatro, que vem da Alemanha. Passo agora a palavra a Erwin Piscator, diretor de teatro muito conhecido, autor do livro: *O teatro político*.

Piscator Camaradas! Na consciência do movimento antifascista, a China sempre desempenhou um importante papel. Quem não se lembra, em Berlim, da temporada do teatro de Meyerhold, na primavera de 1930, com a peça de Tretyakov *Hurle, Chine!* Sua apresentação quase provocou uma revolução na sala. A peça de Friedrich Wolf, *Tai Yang desperta* com a minha direção, se tornou uma arma importante contra o fascismo em marcha. Na Olimpíada Teatral em 1933, um jovem militante chinês do teatro nos contou como os seus camaradas foram expulsos de cena, maltratados, fuzilados ou presos. O caminho da Alemanha até a China é longo – mas somos muitos os que podemos contar exatamente a mesma história. Nossos dois países, a Alemanha e a China, cada um por seu lado e lado a lado com o primeiro Estado socialista – a União Soviética – esperam o momento decisivo em que as massas laboriosas entrarão na cena da História. Nessa situação, a arte – e sobretudo a arte do teatro – não pode ficar neutra. Como é que se deve então, dessa perspectiva, encarar a arte fascinante de Mei Lanfang? Eu fiquei conhecido como representante do teatro político, do teatro que participa ativamente do combate do momento. Fiz minha tese de Friedrich Wolf em que ele afirma que a arte é uma arma. Minha permanência na União Soviética, as discussões com os camaradas, o

encontro com o teatro soviético em sua totalidade, onde o realismo do Teatro de Arte existe lado a lado com o sintetismo de Meyerhold e do teatro político e emotivo de Okhlopkov, me levaram a refletir sobre os múltiplos deveres da arte. A sociedade socialista, onde a revolução já se realizou, tem não somente os meios, mas simplesmente o dever de conservar e cuidar das experiências do passado.

Aplausos.

Piscator Quando, em 1927, inaugurei o Teatro de Nollendorfplatz em Berlim, escrevi: “Faço teatro político para liberar o teatro da política”. Muito me criticaram por essas palavras. Mas a evolução do teatro na Rússia me dá razão. Aqui já se escuta o som longínquo da eternidade. Aqui, falar do ideal da beleza, da humanidade, é uma coisa totalmente natural. Depois do período de transição revolucionária, as questões da beleza da vida, de sua perfeição, da harmonia entre a forma e o conteúdo, ocuparão, acredito que profundamente, o primeiro lugar no programa da arte e do teatro soviéticos. Mas qual é a relação de tudo isso com a arte do mestre Mei Lanfang? Seu teatro vem da China, país onde a revolução ainda não ocorreu – afirmará talvez um camarada instruído pelos manuais do marxismo. Confesso que, diante do teatro de Mei Lanfang, as teorias me deixam desarmado. Ou será talvez o teatro chinês que desarma as teorias? A arte é uma arma, sim, mas não apenas, ela é também uma parte da causa pela qual combatemos – ela é a justiça, o humanismo, a beleza. Que a arte possa se tornar uma arma no combate por uma sociedade onde a beleza da grande arte de Mei Lanfang seja um bem de todos, assim como a arte de Stanislávski e de Meyerhold se tornou na União Soviética!

Aplausos calorosos.

Dântchenco Agradecemos ao camarada Piscator por sua preciosa contribuição, que testemu-

nha a evolução sadia e rápida do movimento teatral antifascista. Passo agora a palavra a um outro eminente representante do teatro antifascista alemão, ex-colaborador do teatro de Piscator, libretista da *Ópera dos três vinténs* – Bertolt Brecht.

Brecht vai para o palco aparentemente a contragosto.

Brecht Para vários oradores o que chamou a atenção foi um aspecto do teatro chinês, aquele que trata da magia, da hipnose. Chegou-se mesmo a recomendar ao teatro novo e ao cinema que façam uso do efeito mágico da arte para agir diretamente sobre o inconsciente do espectador com a ajuda de símbolos e arquétipos. Mas os prejuízos da arte que, ao transformar o público em público socialista, lhe eleva ao mesmo tempo a consciência, são evidentes por si. A arte que utilizaremos contra os hipnotizadores que, ao pé da letra ou em sentido figurado, impõem seu jugo à classe trabalhadora deve antes, segundo o que penso, trabalhar para despertar a consciência do público mais do que tentar encantá-lo. No teatro proletário alemão, Piscator e eu temos trabalhado sobre certas técnicas do teatro que educam a consciência e que, na falta de outra melhor, nos levaram a apelar para o teatro épico. A questão que se coloca é saber se nós, do nosso ponto de vista particular, devemos nos contentar em admirar a arte de Mei Lanfang como vestígio dos tempos antigos – inutilizável hoje em dia – ou se podemos aprender ainda alguma coisa. No tocante aos atributos exteriores do teatro chinês – a utilização de máscaras, os gestos sintéticos, o cenário, etc., o teatro épico pode utilizar e já utilizou alguns desses meios, mas eles podem também encontrar num teatro cujo objetivo é oposto ao nosso. O mais importante para nós, hoje em dia, é que o teatro chinês pode nos conduzir a um outro domínio bastante negligenciado, ou seja, à arte do espectador. O teatro chinês

propõe aí uma “depuração” dos sentidos muito útil àquele que está habituado à nossa arte ocidental. Os chineses não fazem qualquer esforço para sustentar a ilusão de que o jogo teatral é um acontecimento real. Eles mostram, sem se incomodar, o lado técnico do teatro, mas sem também exibi-lo de maneira equívoca e egocêntrica, como se costuma fazer nos palcos experimentais do ocidente. O público é realmente visível para si mesmo na luz acesa da sala. Mas, no nosso teatro, marcado pelo naturalismo, a ilusão se tornou tão “natural” que o público muito dificilmente se furta a ela, mesmo que esteja disposto a isso como no circo ou na luta de boxe. Conta-se que, durante sua temporada nos Estados Unidos, o mestre Mei Lanfang foi forçado a explicar que, apesar de representar papéis femininos, ele não era um travesti. Foi preciso fazer comunicados públicos pela imprensa para explicar ao público que, sob todos os pontos de vista, Mei Lanfang é um homem normal, respeitável pai de família. Sabemos que ainda hoje acontece nós precisarmos explicar ao público que um ator representando um bandido não é bandido. Isso se deve não apenas a incultura do público, mas também ao nível muito baixo da arte do ator no ocidente. No teatro chinês, o espectador é liberado dessas reações incondicionais e pode concentrar sua atenção noutra coisa. Como nunca nos esquecemos que o ator chinês é um ator, podemos ver como ele traduz em sua própria linguagem a linguagem cotidiana. Quando assistimos o ator em cena vemos, na realidade, nada menos do que três personagens: um que mostra e dois que são mostrados. Tomemos um exemplo – vemos uma moça preparando chá, à maneira chinesa; seus gestos são solenes e perfeitos em si mesmos. Mas de algum outro jeito, o ator demonstra se a moça está impaciente, calma ou apaixonada, e mostra ainda como o ator exprime a irritação, a calma ou o estado amoroso. O ator sobre a cena revela tanto a ação

do personagem quanto a sua própria atuação. O camarada Tretyakov, na sua introdução que achei muito útil e instrutiva, falou da influência social que o teatro exerce como modelo para a vida cotidiana dos chineses. Nossa preocupação é, bem entendido, inteiramente diferente. O que o teatro chinês pode nos ensinar é olhar com surpresa as coisas habituais; não apenas o mistério do teatro é desvendado em vez de ser escondido, mas sobretudo as relações sociais com sua pretensa “naturalidade” e seu caráter imutável é que são desmascaradas. Durante a minha visita anterior a Moscou, tive ocasião de falar com o camarada Tretyakov e seus amigos críticos literários. Descobri então que os pesquisadores soviéticos encontraram um conceito que pode ser aplicado à nova estética que deve substituir a estética ultrapassada de Aristóteles. Esse conceito se chama em russo, desculpem a pronúncia, “ostranienie”. No teatro alemão, temos experimentado o termo *Verfremdung* ou “distanciamento”, mudando assim um pouco o conceito russo. Os pesquisadores russos enfatizaram, sobretudo, a capacidade da arte de criar o sentimento de liberdade, pela subversão dos hábitos e automatismos da percepção que, por outro lado, rapidamente se esclerosam de novo e, novamente, exigem um novo “distanciamento” ou “desautomatização”. Nós também estamos interessados no sentimento de liberdade, mas unicamente na medida em que ele pode colocar o espectador numa posição de combate contra a escravidão social. Os métodos de “distanciamento” do teatro chinês são aí extremamente úteis. Eles nos ensinam, por um lado, como enxergar o inacreditável naquilo que estamos habituados a considerar como normal e, por outro lado, eles criaram uma distância nítida entre aquilo que é mostrado e aquele que demonstra. Nessa surpresa e nessa distância, existe lugar para uma atitude crítica que a sociedade burguesa e o seu teatro abominam com toda razão. A atitude crítica não

é uma coisa que se recebe gratuitamente ao adotar o conceito de “distanciamento” ou os meios de expressão do teatro chinês. No entanto, todo aquele que pensa de uma maneira dialética sabe que é inteiramente possível utilizar uma técnica da magia para combater a magia e que a visão da arte como um jogo pode ser transformada numa visão de uma arte que leve a sério o que promete.

Aplausos fracos entre os quais se ouvem algumas palmas fortes e persistentes.

Dântchenco Uma breve réplica de Eisenstein.

Eisenstein corre com passos miúdos para o palco e fala rápido, em voz aguda.

Eisenstein A descrição da arte do ator chinês e das minhas próprias opiniões que Brecht acaba de fazer é inteiramente subjetiva e demagógica; quem assistiu à representação de Mei Lanfang e escutou minha exposição pode se dar bem conta disso. As intenções de Brecht são as melhores do mundo – encontrar modelos para um teatro que incite à ação. Mas com esse objetivo louvável ele mata a própria essência do teatro chinês – seu simbolismo; ele o transforma numa preparação química sem alma. Criar um teatro “não aristotélico” é uma pura contradição *in adjeto* (contradição em termos) como diziam os antigos. É uma ideia socialista tão absurda quanto tentar fabricar vodca sem álcool! (*risos generalizados*) ou ainda, para pegar um exemplo mais próximo dos nossos colegas alemães, fazer uma revolução socialista sem proletariado. Sem falar das perdas, maiores que os benefícios, essa experiência só pode ser realizada na cabeça de alguns intelectuais isolados e ao preço do próprio espírito da coisa, ao preço do *spiritus* como se diz em latim! A poção ressecada que o camarada Brecht produz em laboratório não pode absolutamente agitar as massas. Quanto à minha relação com a “magia” no teatro e na

arte, o camarada Brecht deve reconhecer a existência de fenômenos que não cabem na cadeia de ideias do behaviorismo pela qual estivemos ambos seduzidos por um momento. Além disso, conversamos longamente sobre esse problema durante nossa viagem, no trem de Berlim a Moscou. Brecht deve certamente se lembrar disso. A arte é uma linguagem – estamos inteiramente de acordo a esse respeito. Mas a linguagem não se compõe somente de palavras intercambiáveis como blocos de construção. A língua é também o tesouro da memória coletiva – e isso não se aplica unicamente aos chineses que tomei como exemplo. A língua contém significações e associações que ninguém, ao falar uma determinada língua, poderá evitar – falo aqui da língua no sentido mais amplo, que compreende os gestos e a mímica. E por que haveria alguém que quer evitar isso? E sobretudo, por que nós – trabalhadores da arte – haveríamos de nos privar desses meios poderosos que não hesitarei de chamar de “mágicos” e optarmos por um “distanciamento” intelectual? A questão hoje é de mobilizar todos os meios acessíveis no combate pela justiça e pelo progresso. Se Brecht pode realizar esse combate com seus próprios meios – eu tiro o meu chapéu! Mas seria um erro pensar que ao fazer isso ele estaria seguindo o exemplo do teatro chinês.

Aplausos.

Brecht (*de seu lugar*) Se bem me lembro, durante a nossa viagem, nós falamos sobretudo de Wagner – homem de teatro cuja magia está agora realmente em ação no meu país. E, se não me é mais possível exercer meu trabalho teatral, a não ser pelo pensamento, isso está ligado, em grande parte, à aplicação ao pé da letra da magia de que falamos faz três anos. Nossa discussão me deixou a impressão de que você sofre daquilo que eu chamo de nostalgia da síntese. Você desfalece em busca das fontes da arte e sobretudo das fontes culturais

do teatro, mesmo que para você o culto signifique apenas o Proletkult! (*risos, aplausos*) Mas se você diz que o teatro tem por origem o culto (o rito), o que você está dizendo simplesmente é que o teatro só se tornou teatro ao se libertar do culto. Hoje, eu tenho a impressão que você está projetando a sua nostalgia da síntese sobre o teatro do mestre Mei Lanfang. Quanto a mim, estou convencido que a distância, a diferença e a contradição, e não a síntese total, é que devem ser o ponto de partida da arte que não vai apenas agitar as massas, mas que também lhes ensinará como tomar o poder amanhã.

Alguns aplausos.

Dântchenko Peço insistentemente que observem a ordem de oradores! Depois de Serguei Mikhailovitch Eisenstein, nossa segunda dose de Serguei Mikhailovitch, Tretyakov quer fazer uma pequena réplica. Por favor!

Tretyakov É sobre o rito. Eu fiquei realmente com a impressão de que o público soviético recebeu uma imagem deformada do teatro chinês; pois ele lhe foi apresentado em nossos “templos da arte”. Fora do seu contexto social. Na China, durante as representações, a atmosfera está longe de ser sagrada. As representações duram muitas vezes sete, oito horas, a atmosfera da sala fica incrivelmente sufocante e quente, as pessoas entram e saem sem parar. Comem-se doces e frutas, bebe-se chá. Para os que querem enxugar o suor que corre abundantemente pela cara, os atendentes da casa atiram toalhinhas quentes e úmidas. Nessas condições, a atenção na atuação não se parece em nada com o nosso estado de emoção concentrada, ela oscila entre a concentração total e a distração; em suma, é do mesmo tipo que a atenção existente numa luta de boxe que o camarada Brecht acabou de mencionar. Entre duas sequências cheias de ações cênicas importantes, as pessoas discutem vivamente a

maneira de agir dos personagens e o desempenho dos diversos atores.

Dântchenco Nós agradecemos esse esclarecimento que sublinha mais uma vez a dificuldade de se traçar paralelos diretos entre duas grandes formas da arte que estamos discutindo esta noite: o teatro chinês e o teatro do realismo socialista que estamos construindo. Antes que o camarada Kerjentsev do Comitê de Assuntos Culturais retome a nossa discussão, gostaria de dar a palavra a um outro representante do movimento internacional do teatro – o jovem encenador sueco Alf Sjöberg.

Sjöberg sobe ao palco.

Sjöberg Como um jovem encenador que vem do deserto nórdico, as emoções que estas noites em Moscou me permitiram viver vão marcar minha vida para sempre. Nós costumamos dizer que o nosso grande August Strindberg é apenas uma exceção que confirma a regra de que o teatro sueco é irremediavelmente provinciano. Mas eu ousaria afirmar que hoje em dia ninguém, mesmo na Suécia, pode duvidar que o futuro pertence ao teatro internacional. A condição vital do teatro é a luta de contrários, o encontro entre o antigo e o novo, entre o oriente e o ocidente. E foi só agora, em 1935, em Moscou, que pude, na companhia de Gordon Craig me emocionar uma noite com o desempenho de Mikhoels no papel do rei Lear e na noite seguinte testemunhar o gênio da arte de Mei Lanfang. A construção livre do espaço e do tempo pelos chineses faz pensar no tapete voador dos contos de fadas e ao mesmo tempo na pulsação febril, na vertiginosa ambiguidade da vida moderna. Eu concordo inteiramente com a opinião de Eisenstein de que o cinema tem muito a aprender com a arte dos chineses, ao mesmo tempo arcaica e borbulhante de juventude, ao mesmo tempo hermética e aberta para o mundo. O cinema,

convocado a exprimir o espírito de nossos tempos, não pode se desenvolver senão bebendo nas fontes profundas do teatro. Cada país tem suas próprias fontes subterrâneas de teatralidade – mesmo que a estreiteza de visão da arte da burguesia o tenha feito perder o contato com elas. Nós, o jovem teatro sueco, nós lutamos pelo teatro popular, nós queremos participar do movimento internacional do teatro e devemos renovar nossa própria tradição da mesma maneira que a nova geração chinesa renova a sua através do empenho do Grande Mágico – o mestre Mei Lanfang.

Dântchenco Agradecemos seu depoimento sobre o movimento antifascista no teatro que nos vem de um país próximo e assim mesmo tão pouco conhecido. Passo agora a palavra ao camarada Platon Mikhailovitch Kerjentsev que conhece a Suécia e lá mora como diplomata (*alguns aplausos*). Ele vai falar aqui enquanto vice-presidente do Comitê de Estado para Assuntos Culturais.

Aplausos.

Kerjentsev Honorável mestre Mei Lanfang! Camarada presidente! Camaradas trabalhadores do teatro! A discussão animada desta noite me demonstrou pelo menos uma coisa – a impressão profunda que a temporada inesquecível do mestre Mei Lanfang deixou na gente de teatro soviética e nos representantes do movimento antifascista no teatro da Europa que temos a honra de receber. A temporada chinesa é um acontecimento histórico que, como enfatizou o camarada Menirovitch-Dântchenco na sua introdução, simboliza a fraternidade soviético-chinesa de hoje e de amanhã. Nós, o povo soviético com o nosso partido comunista e o nosso guia de ferro – o camarada Stalin – prometemos aos nossos amigos chineses fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para reforçar esses laços!

Aplausos fortes e ritmados.

Kerjentsev Vladimir Ilitch (*ele ri, aplausos e risos do público*) quero dizer, Vladimir Ivanovitch demonstrou muito justamente em sua introdução que o teatro soviético e, da mesma forma, todo o teatro progressista do mundo inteiro, tem um dever sério a cumprir: criar o grande teatro do realismo socialista! Cada ensaio, cada discussão entre a gente de teatro não deve perder de vista esse objetivo essencial. E, em cada setor do front antifascista, os princípios do humanismo e do realismo devem barrar as tendências dissidentes, a sabotagem e os desvios pseudo-radicalistas. Desse ponto de vista, a discussão desta noite deixou a desejar. O camarada Meyerhold é daqueles que mais claramente se pronunciou sobre os princípios do realismo socialista. Mas, na prática, ele não adota a mesma linguagem unívoca. Ora, o público soviético exige apenas ações práticas. Já daqui há dois anos, vamos celebrar o vigésimo aniversário da grande Revolução de Outubro e o Partido espera que cada palco, cada trabalhador do teatro soviético dê, nessa ocasião, o melhor de si mesmo e apresente uma grande obra no espírito do realismo socialista. O furtar-se a esse grande dever ou a demonstração de pouco entusiasmo, serão entendidos como expressão de desrespeito às massas laboriosas e como ato de sabotagem política.

Aplausos.

Kerjentsev Uma determinada troca de ideias nos chamou particularmente a atenção esta noite. E evidentemente verdadeira a opinião do camarada Piscator quando ele afirma que nós, na União Soviética, onde a revolução já foi feita, queremos salvaguardar as obras preciosas do passado, enquanto que em países como a Alemanha, o combate entre a opressão e sua “cultura” é fundamental. Mas diante da ameaça fascista, todas as forças progressistas devem se unir. E eu não acredito que isso possa ser

feito em torno do teatro não aristotélico do camarada Brecht, nem em torno das ideias do camarada Eisenstein, que eu chamaria de “platonicas” se não corresse com isso o risco de associá-las ao meu próprio nome.

Risos.

Kerjentsev Eisenstein é um grande cineasta – sua crônica da revolução, *O encouraçado Potemkin*, pertence hoje ao tesouro do cinema soviético. Ele é também um pedagogo muito apreciado. Mas, como teórico da arte, faltam a ele algumas noções elementares de marxismo, apesar da sua cultura ter se tornado legendária. Se o grande teatro do realismo socialista se nutrisse nas cavernas do inconsciente, como poderia então a humanidade se elevar aos cumes da Revolução de Outubro, que não é senão uma etapa na marcha em direção a altitudes ainda maiores? Não! E mais uma vez não! Nosso partido e nossa imprensa já se pronunciaram, há muito tempo, contra as ideias freudianas e outras ideias relativas ao inconsciente. Elas, hoje, só podem alimentar a atmosfera doentia dos países fascistas. O camarada Brecht se posiciona a uma justa distância desse discurso sobre o inconsciente coletivo, para se colocar do bom lado da razão. Mas o que representa a razão suprema do nosso tempo? Certamente não os intelectuais pequeno-burgueses, mesmo que eles conheçam as leis dialéticas e mesmo que eles queiram, à sua maneira, se juntar ao povo trabalhador. Pois eles se obstinam em fazer as coisas à sua maneira e não à maneira ditada pela evolução da História, ou seja, juntando-se aos mandamentos do Partido Comunista.

Aplausos.

Kerjentsev A análise da ação exercida pelo teatro chinês sobre os espectadores, feita pelo camarada Brecht, é sutil e, de uma certa maneira, interessante. Mas quando ele tenta impor sua

teoria formalista como conceito-guia para o teatro antifascista, somos obrigados a protestar. Sua teoria, segundo a qual a técnica artística adquire valor de fetiche às expensas dos deveres ideológicos e sobretudo dos deveres do realismo, é para nós – trabalhadores soviéticos da Cultura – bem conhecida e bem nefasta. E não é por acaso que o camarada Brecht encontrou tantas coisas em comum com o camarada Tretyakov, que nos fez uma exposição extremamente bem documentada, revelando-nos as ideias futuristas e “prolet-cultistas”, que ele sempre adotou. Eu afirmo, com uma forte convicção que, a um certo momento, eu próprio estive contaminado pelo bacilo de Bogdanov e que tentei difundir-lo no jovem teatro soviético. Graças à crítica leninista e stalinista, eu hoje estou curado e conclamo o camarada Tretyakov que, por sinal, realiza um trabalho considerável no movimento antifascista, a fazer o mesmo. Honorável mestre Mei Lanfang! A discussão desta noite se transformou, em parte, numa discussão *pro domo suo*, para utilizar, como vocês puderam bem se dar conta, da língua empregada com frequência pelos trabalhadores do teatro soviético.

Risos.

Kerjentsev Não hesitarei afirmar que é graças à sua arte perfeita que podemos hoje exigir do teatro soviético esforços maiores que os do passado.

O público soviético espera ver um teatro perfeito em sua forma, um teatro combatente e humanitário em seu conteúdo. Em resumo, o teatro do realismo socialista.

Aplausos longos e ritmados.

Dântchenco Aqui encerramos a nossa discussão. Eu gostaria agora de passar a palavra ao nosso honrado convidado, o incomparável mestre Mei Lanfang, sem o qual a nossa reunião certamente não teria acontecido. Aplausos para o mestre Mei Lanfang!

Aplausos ritmados – longa pausa.

Dântchenco Peço ao mestre Mei Lanfang que suba à tribuna.

Pausa, ruídos. Da plateia sobe à tribuna um funcionário que cochicha alguma coisa no ouvido de Nemirovitch. Ele pigarreia; um momento de silêncio.

Dântchenco Lamento informar que o mestre Mei Lanfang foi obrigado a abandonar nossa reunião para tomar o trem com o resto do seu grupo. Proponho ao camarada Arosev que envie ao nosso convidado um telegrama com os agradecimentos de nossa assembleia que declare agora encerrada.

Aplausos.

☆

★ O MODERNO TEATRO CHINÊS: DESENVOLVIMENTO, PERCALÇOS E PÓS-MODERNIDADE

Márcia Schmaltz

Nasceu em Porto Alegre, em 1973, mas mudou-se ainda criança para Taiwan, onde morou por seis anos. É professora e tradutora-intérprete de chinês. Fez mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou uma especialização em tradução na Universidade de Língua e Cultura de Beijing (BLCU). Em 2000 ganhou o prêmio Xerox/Livro Aberto pela tradução de Histórias da Mitologia Chinesa e, em 2001, o Prêmio Açorianos de Literatura, categoria tradução. Atualmente é professora na Universidade de Macau.

Palavras-chave:

*Teatro moderno;
História do teatro;
China.*

Resumo: É dito que existem três possibilidades quanto à entrada de espécimes exóticas em um dado ecossistema: sobrevivência, extinção ou mutação. Na China, também é observado este fenômeno similar nas artes cênicas, quando o teatro moderno realista ocidental foi transplantado a seu sistema cultural. Este artigo apresenta o panorama do desenvolvimento do moderno teatro na China. Para tanto, inicia-se por uma breve descrição do teatro tradicional chinês para depois expor o contexto da introdução da arte dramática ocidental, os seus principais períodos teatrais e encenações.

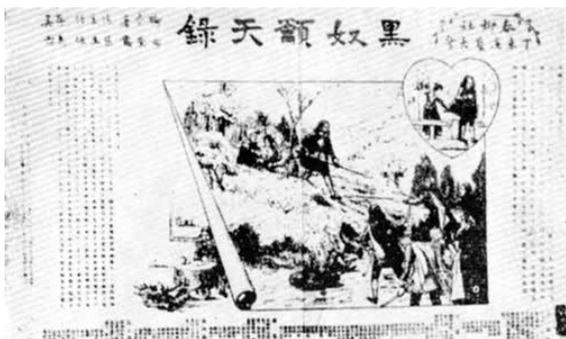
A dramaturgia na China pode ser remontada há mais de três mil anos. Os argumentos do tradicional teatro chinês unem elementos trágicos e cômicos, misturados com canto, dança, narração poética e luta marcial (TIAN, 1993, p. 39). Dramatizam feitos heroicos históricos e lendas populares. Outra forma de representação é um diálogo com uma linguagem muito próxima da fala corrente e intercalada com pantomimas. Em seu humor amá-

vel, reflete-se e satiriza-se a sociedade, instruindo e entretendo. Conforme Huang: “O teatro tradicional chinês distingue-se fundamentalmente do teatro ocidental porque bane a ilusão da vida real cotidiana enquanto o outro o produz.” (1982, p. 98). Segundo o mesmo autor, uma das principais diferenças nas encenações tradicionais chinesas é a inexistência da quarta parede, ou seja, a performance é claramente dirigida aos espectadores. Dessa forma, o cenário torna-se secundário, enquanto a atuação adquire importância maior em relação ao teatro ocidental: o ambiente é criado pelo ator; o cenário e atmosfera têm que ser construídos pela interpretação do ator.

Entretanto, o teatro tradicional chinês ficou desacreditado no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, ao ser identificado como representante das coisas que provocavam o atraso na China. É importante notar que esse período foi

Cartaz de *A cabana do tio Tomás*, a primeira encenação de uma peça ocidental na China, em 1907.

Fonte: http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/huaju/2007-04/20/content_8145920.htm.



marcado pela invasão estrangeira, fraqueza da liderança do Estado, guerras e insurreições populares. Nesse contexto, cresceu um movimento em que jovens chineses nacionalistas clamavam por reformas, exigiam a expulsão dos invasores estrangeiros e acabariam por somar forças à derrocada do despotismo da dinastia Qing (1644-1911). Surgiam, assim, os movimentos modernistas Nova Cultura e Quatro de Maio que promoviam a língua vernácula como um instrumento de escrita para todos os propósitos comunicativos (FAIRBANK; GOLDMAN, 2006, p. 223.). Os movimentos também introduziam novas expressões estrangeiras, a fim de erigir em outras bases uma nova identidade étnica para a recém República da China, instalada em 1911. Dessa forma, semelhante à tendência seguida por outras áreas culturais, o romantismo, o realismo e o modernismo ocidentais foram introduzidos de uma só vez na China no final do século XIX, desatrelados do desenvolvimento sócio histórico associado a esses movimentos na cultura do Ocidente (CHUNG, 1995, p. iv).

Sob a égide de urgência por mudanças sociais, jovens universitários regressos do exterior exigiam a remodelação do teatro chinês (DING, 2009, p.16). As primeiras iniciativas partiram dos próprios atores da escola clássica, em que se introduziram figurinos contemporâneos, dramas com conteúdos de denúncia social, bem como o canto e a dança foram diminuídos em favor dos diálogos. Surgia, assim, um período que sincretizava a tradição do teatro chinês com o teatro ocidental. A fim de exposição, organizamos cronologicamente o desenvolvimento do teatro moderno chinês em seis períodos: germinal (1899-1917), vanguarda (1918-1930), amadurecimento (1930-1936), resistência e libertação (1937-1949), República Popular da China e a Revolução Cultural (1949-1976), renascimento e neorealismo (1978 -).

O período germinal (1899-1917)

As missões protestantes localizadas em Xangai foram responsáveis por algumas das ações pioneiras no esforço para tornar a literatura disponível ao homem comum. A primeira encenação, *Guanchang choushi*¹ [A escandalosa história do funcionalismo] data do Natal de 1899, em que alunos do Instituto São João (Saint John's College) subiram ao palco vestindo trajes contemporâneos, não cantaram e tampouco dançaram, como o costume do teatro clássico chinês. Nascia o chamado período *xinju* [teatro novo]. Chung (1995, p. 240) indica que a linguagem e os movimentos assemelhavam-se àquelas encenações da vida cotidiana do teatro ocidental, contudo de forma ainda amadora. Por outro lado, estudantes que realizavam intercâmbio universitário no Japão, no início do século XX, embebiam-se nas transformações culturais que ocorriam na Terra do Sol Nascente – o movimento *shimpa* [escola nova] japonês.² Em fevereiro de 1907, a trupe chinesa *Chunliu* encenou o terceiro ato de *A dama das camélias* e mais tarde *A cabana do pai Tomás* no auditório da Associação de Cristãos Chineses em Tóquio e recebeu boa crítica. Essas duas trupes, à época, de vanguarda, lideraram o surgimento do *Wenminju* [Teatro Civil] que revolucionou a arte dramática chinesa a partir da herança da performance tradicional.

Em termos de dramaturgia, nessa fase germinal, havia o predomínio do improvisado, seguindo a tradição das trupes populares. Segundo Ding (2009, p. 23) “o teatro de improvisado favorecia a necessidade de encenar várias peças diferentes por dia e, durante sua fase inicial, funcionou como um propulsor positivo para o desenvolvimento da arte dramática, instrumentalizando a criatividade dos atores daquele período”. O estudioso ainda afirma

1 Adotamos o *pinyin* como transliteração fonética da escrita chinesa. Todas as traduções são de responsabilidade da autora. As aceções ou traduções diretas do chinês para o português estão sinalizadas entre colchetes, enquanto as traduções livres estão entre aspas.

2 Teatro de agitação política promovido pelo Partido Liberal japonês a partir de 1880, em que encenavam peças mais contemporâneas e realistas.



Encenação de *O leque de Lady Windermere*, em 1924.

Fonte: http://www.gmw.cn/content/2007-04/13/content_715508.htm

que o esquema promoveu a divulgação do novo gênero teatral na China, contudo devido à falta de unicidade conceitual e prática de atuação, tenha contribuído para que se generalizasse a má qualidade das performances, o que acabou sendo uma das causas da decadência do Teatro Civil. Em termos de estrutura da trama, a fase inicial do teatro moderno chinês seguia a prática do teatro tradicional chinês, ou seja, comédias sarcásticas ou tragédias com *grand finale*. Sublinhava-se a importância da trama dotada de início, meio e fim, além de unidade de ação. Empregavam mais cenas atuadas do que narrativas.

Em *Gonghe wansui* [*Longa vida à república*], por exemplo, no quarto ato é encenado o ataque a Nanquim por meio da passagem pelo palco das três armas acompanhadas da banda marcial, sem nenhum diálogo. Também havia o predomínio dos gêneros saga e épicos, como *Mulan*. Para fortalecer a crítica social, utilizavam improvisos cômicos em meio aos atos, muitas vezes não relacionados diretamente ao enredo da trama, contudo com forte apelo de denunciar a corrupção generalizada. Em *Guanchang xianxing ji* [*A materialização do funcionalismo*], há uma cena em que um estudante intercambista regressa do exterior, compra um cargo de funcionário público e retorna para sua aldeia. Ao vê-lo vestido em trajes de mandarim, mas com sapatos de couro, os camponeses lhe perguntam qual era seu cargo e o ex-estudante responde: “Sou da etnia Han, funcionário da dinastia Manchu e me alimento com comida estrangeira. Isto quer dizer que tenho o corpo de um Han, visto-me como um manchu e calço sapatos de inglês”. Essa cena sempre levava o público

às gargalhadas (DING 2009, p. 24). Quanto aos tipos de papéis, basicamente eram divididos em quatro caracteres: *xiaosheng* (homem jovem), *laosheng* (homem velho), *dan* (mulher) e cômico. A popularidade dessa nova forma teatral foi tamanha que a burguesia emergente logo a viu como uma ótima oportunidade de negócio. Em 1914, apenas em Xangai, existiam dezenas de trupes com mais de mil atores profissionais que haviam encenado mais de uma centena de peças teatrais. Contudo, esses universitários não conseguiam rendimento suficiente para manter o seu sustento e, a partir de 1917, o movimento do Teatro Civil arrefeceu, não apenas devido ao esgotamento da fórmula, à falta de fundamentação e técnica dos atores, mas principalmente, por seu caráter reformista – contrário aos anseios de urgência de mudança radical daquele período da história da China.

O teatro de vanguarda (1918-1930)

O segundo marco do moderno teatro chinês foi impulsionado pelas publicações de traduções literárias estrangeiras, principalmente dramas de Henrik Ibsen, Máximo Gorki e George Bernard Shaw. A introdução da literatura ocidental na China foi comparada pelo escritor modernista Lu Xun ao “fogo trazido do Olimpo à humanidade” enquanto outros a consideravam como “munição para a libertação do povo” (DING, 2009, p. 31). O movimento Quatro de Maio de 1919 radicalizou a negação de tudo o que tivesse relação com a cultura tradicional chinesa (inclusive o teatro clássico) e exaltou novas formas de expressão. De um modo geral, nesse contexto reconhecia-se o trabalho desenvolvido pela trupe *Chunliu*, citada acima, pela inovação e fidelidade aos preceitos do que se considerava teatro moderno. Assim, o desenvolvimento da arte teatral nas décadas de 1920 e 1930 possuía uma forte conotação ideológica e era considerada um instrumento de propaganda política.

Durante os anos de 1918 e 1919, a vanguarda do movimento Nova Cultura lançou um ataque frontal ao teatro tradicional chinês e ao Teatro Civil.

Todos os números da revista *Xin Qingnian* [*Novo jovem*] – o *front* da nova *intelligentsia* – foram dedicados à apresentação da literatura mundial acompanhada de traduções de obras, ao mesmo tempo em que defendia a imitação da forma de atuação do teatro moderno ocidental (Leste e Norte Europeu, para ser mais exato). Os jovens intelectuais identificavam a ópera de Pequim e suas variações como representantes da velha sociedade feudal, opressora e decadente. Em junho e outubro de 1918, Hu Shi (1891-1964), escritor e expoente do movimento Nova Cultura, editava dois números dedicados à arte cênica, o *Especial Ibsen* e a *Reforma teatral*. Hu Shi escrevia em defesa do realismo ibseniano: “Ibsen descreveu toda a realidade social da família e isso nos perturba e desperta a consciência de quanto ela é obscura e decadente e nos faz perceber a necessidade por reforma e revolução: esta é a essência do ‘ibsenismo’” (HU, 1918).

Em termos de dramaturgia, no período de 1908 e 1938, foram publicadas traduções de 387 peças teatrais, 96 obras de teoria teatral e mais de vinte revistas mensais ou quinzenais dedicadas à área, sem contar os artigos em jornais. Dramas imortais como *Hamlet*, *O mercador de Veneza*, *O leque de Lady Windermere*, *A casa de bonecas* e *O submundo* foram traduzidas mais de cinco vezes em três décadas (*Movimento teatral da China* apud DING 2009, p. 37). De acordo com Tian (2006, p. 127), no final da década de 1920, o moderno teatro realista ocidental já ocupava uma proporção considerável no total de obras publicadas, em que os principais movimentos estéticos mundiais como o simbolismo, o futurismo, o neorromantismo, o expressionismo, o esteticismo estavam disponíveis em língua vernácula ao leitor chinês.

No entanto, Ding (2009), Tian (1993, 2006), Chung (1995) são unânimes em observar a existência de uma distância estética no período inicial da transposição da arte teatral do Ocidente ao contexto

chinês. Esse desencontro de expectativas não se referia apenas à forma de atuação, mas, principalmente, ao afastamento entre sistemas culturais distintos, uma vez que o gosto do público chinês preferia o romântico e o heroico adaptado de narrativas tradicionais e populares com forte matiz chinês – era a tradição. A nova elite cultural de 1919 publicava um grande volume de traduções de dramas ocidentais, mas enfrentava dificuldades de popularizar o novo estilo dramático e percebia a importância de promover um teatro de acordo com a realidade chinesa, ou seja, utilizar “ingredientes locais” para a criação do moderno teatro chinês. Certa vez, Fu Sinian (1896-1950), um dos líderes do movimento Quatro de Maio, afirmou:

Como o drama ocidental é criado a partir da matéria-prima disponível naquela sociedade, ao encená-lo nos palcos chineses, a mensagem é de difícil compreensão para nosso público. É preferível que tomemos o moderno teatro ocidental como modelo, retire-se dele a essência, e adaptemo-lo de acordo com a nossa realidade. (LIAO; LIU, 2007).

Assim, em março de 1919, Hu Shi publicava na revista *Novo jovem* o drama *Zhongshen dashi* [*O assunto mais importante da vida*], a primeira peça teatral realista moderna chinesa em língua vernácula. A farsa³ em ato único retrata a busca de um jovem casal pela liberdade de escolha do cônjuge e libertação feminina – duas das bandeiras inseridas dentro da agenda transformadora cultural do movimento Quatro de Maio, de 1919. Esse drama, que só viria a ser encenado em 1923 por Hong Shen, abriu espaço para os dramaturgos Guo Moruo, Tian Han, Hong Shen, Ouyang Yuqian, Ding Xilin, Chen Dabei, entre outros, para criarem verdadeiras obras teatrais nacionais, seguindo o Ocidente em espírito e compartilhando os ideais revolucionários da *Novo jovem*. Estes dramas propulsionaram a explo-

3 Definição dada pelo próprio autor como farsa. Originalmente foi escrita em inglês para ser apresentado na Associação dos Egressos dos Estados Unidos, em Pequim, contudo desistiu-se da montagem, pois nenhuma aluna se dispôs a encená-la. Zhong (1995, p. 267) afirma que o termo “farsa”, empregado por Hu Shi, não se enquadra à definição da área teatral, por lhe faltar atuações extravagantes e humoradas. Segundo este pesquisador, seria uma peça ao estilo de *A casa de bonecas*: uma crítica mordaz aos papéis sociais aceitos por homens e mulheres.



A tempestade (1934), de Cao Yu.
Fonte: http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2007-04/10/content_94929.htm

são de encenações por trupes que surgiam em toda a costa leste e sul da China, aumentando a receptividade do teatro moderno (LIAO; LIU, 2007).

Nesse período destacavam-se duas tendências artísticas: uma realista e outra que se distanciava dela sob a influência do romantismo. Dramaturgos realistas como Ouyang Yuqian (1889-1962), Chen Dabei (1887-1944), Shen Yanbin (Maodun) (1896-1981) e Xiong Foxi (1900-1965) e outros fundaram a *Minzhong xijushe* [Sociedade Teatral Popular] em Xangai. As peças seguiam o estilo de *A casa de bonecas* principalmente na transcrição recorrente do diálogo de Nora com o marido: “Nós devemos sentar e discutir o que aconteceu”. Contudo Ding (2009, p. 57) observa a falta do desenvolvimento ou da problematização nesses dramas chineses, ou seja, questões como a devoção filial e a emancipação feminina são apenas levantadas, mas não discutidas. Hong Shen (1894-1955), dramaturgo e diretor teatral e de cinema, foi o primeiro a escrever um roteiro teatral, *Mai li ren* [O vendedor de peras], ainda em 1915. Esses dramaturgos são os representantes

da escola *Aimeiju* [amador], transliteração fonética do inglês *amateur*, para demarcar sua atividade com finalidade não comercial, em contraponto à escola do Teatro Civil. O lema do movimento era “a construção de uma verdadeira arte teatral, que via o teatro como meio de transformação social e pessoal, sem perder de vista o caráter essencial artístico do teatro.” (TIAN, 1993, p. 74). A escola se contrapunha ao Teatro Civil por seguir o roteiro e pela seriedade em cena. O movimento perdurou até o final de 1920.

Guo Muoruo e Tian Han são considerados representantes da escola romântica (DING 2009, p. 61), apesar de serem engajados com a transformação da realidade social chinesa. O drama de Guo Moruo (1892-1978), historiador e escritor, recorre a personagens clássicos. Os dramas *Zhuo Wenjun* e *Wang Zhaojun* são uma denúncia da opressão feminina, com o predomínio de uma linguagem contemporânea. O teatro do dramaturgo e poeta Tian Han (1898-1968) caracteriza-se por uma linguagem autocêntrica, cujo drama funde sentimentos poéticos à realidade com uma imagem poética. O dramaturgo extravasou a emoção perante a exploração do novo pela geração em dramas como *Kafeidian zhi yi ye* [Uma noite na cafeteria], *Huo hu zhi ye* [Caçada noturna] e *Hu shang beiju* [Tragédia no lago] (cf. TIAN, 1993, p. 88ss.).

No gênero comédia, Ding Xilin (1893-1974), dramaturgo e físico, não buscava a problematização ou a instrução moral. Seu teatro caracteriza-se pela descrição minuciosa dos caracteres e pela construção da atmosfera das cenas. Ele conseguiu com sucesso transpor a técnica da comédia inglesa para transcrever com humor os grandes problemas sociais chineses ao palco como em *Yi zhi mafeng* [Uma vespa] e *Yapo* [Opressão] (cf. TIAN, 1993, p. 92ss.).

Acompanhando o surgimento do moderno teatro chinês, também desponta a crítica e a investigação teatral. Temas como a natureza, a função social ou artística, a profissionalização, a concepção de tragédia, entre outros, cresciam em meio à proliferação de encenações. Porém, ainda estavam a caminho do amadurecimento, pois faltava o aprofundamento teórico. Tian (1993, p. 94ss.) aponta concepções ainda super-

ficiais, tendo em conta a velocidade com que fora introduzida a arte teatral ocidental no contexto chinês. Por isso os escritos teóricos tendiam à imaturidade, à radicalização e à parcialidade. Tian (1993, p. 116) também explica que no período inicial os líderes intelectuais do movimento Nova Cultura promoviam “a reforma teatral”, movidos pelos ideais de transformação social. Por um lado, isso foi positivo para incitar mudanças, mas suas vozes não penetravam no território do teatro, já que não faziam parte dela e faltava-lhes conhecimento de causa. Entretanto, as críticas iniciais serviram para que surgisse uma geração com maior embasamento teórico, mas, por outro lado, distanciada da realidade chinesa.

Nessa fase, a narrativa linear e a imitação do real eram predominantes, o que confere, apesar da negação, uma forte influência do Ocidente sobre o teatro tradicional chinês. Ding reconhece-a como uma etapa incubadora, uma vez que a “digestão” da forma e do conteúdo do teatro ocidental tornara-se necessária para o surgimento da verdadeira nova expressão teatral chinesa (2009, p. 61), que será explanada abaixo.

O período de amadurecimento (1930-1936)

A década de 1930 é considerada o período de amadurecimento do moderno teatro da China, que melhor retratou o aprofundamento das contradições de classe e de etnia do país. Por volta de 1932, Xiong Fuxi organizou a primeira escola cênica experimental camponesa no interior de Hebei, que mais tarde participaria da resistência à invasão japonesa. O drama *Leiyu* [*A tempestade*] (1934), de Cao Yu, é considerado a obra-prima do moderno teatro realista chinês (CHUNG, 1995, p. 243) e a concretização do “teatro novo” chinês (DING, 2009, p. 61). Cao Yu (1910-1996) foi o dramaturgo que melhor absorveu o espírito do moderno teatro ocidental ao escrever dramas cujas temáticas tratavam da realidade chinesa. Entre as suas contribuições, destacam-se a ruptura com a narrativa linear e a introdução da narrativa psicológica.



Qiyuan, de 1942.
Fonte: http://www.gmw.cn/content/2007-04/16/content_591760.htm

Críticos como Ding (2009, p. 43) e Tian (2006) avaliam em *Leiyu* [*A tempestade*] a forte influência da tragédia grega, em que os personagens ficam subjugados à sorte do destino. Concomitantemente, a trama é estruturada com rigor, os caracteres são complexos e engenhosos, e lembra *Espectros*, de Ibsen. A trama da obra gravita em torno de uma família que se vê diante da destruição psicológica e física graças à depravação moral de seus membros, dominados pela figura corrupta de Zhou Puyuan, o patriarca. Em *Richu* [*O amanhecer*] (1936), a temática da progressiva degradação moral de pessoas diante de uma sociedade hostil permanece na segunda obra de Cao Yu. Nessa peça, porém, o dramaturgo explora o estilo prosaico e impressionista semelhante ao estilo de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, escrita em 1901. Nesse drama Cao Yu narra a história de várias mulheres em Xangai, cujas vidas se desintegram em meio à falta de afeto e de compreensão da sociedade que as rodeia, aprisionando-as em um destino trágico do qual não conseguem escapar. Em 1937, foi lançado seu terceiro drama, *Yuanye* [*A selva*] que narra uma história de assassinatos e vinganças em uma floresta.

Os elementos sobrenaturais e fantásticos nessa obra caíram no gosto da crítica em geral, em uma época em que se valorizava mais o realismo social como o retratado por Wallace. A forma não realista dessa narrativa faria esse drama ser reencenado nos anos 1980, com a colaboração do próprio autor.

Nessa seção realizou-se um panorama histórico da introdução e aprendizagem da arte teatral moderna do Ocidente no teatro chinês ao longo das três primeiras décadas do século XX. Observa-se um período marcado pela exploração de novas formas de expressão, cuja trajetória foi marcada por percalços e dilemas. A vanguarda chinesa atuava em duas frentes: a luta pela derrocada da monarquia – símbolo de uma tradição opressora, retrógrada e decadente – e a luta pela expulsão dos invasores estrangeiros e a construção de uma nova identidade cultural chinesa. Na fase germinal, a partir do final do século XIX, predominou o sincretismo da forma teatral ocidental ao teatro tradicional chinês. Foi o grande volume de traduções da literatura ocidental e a respectiva encenação, que enfrentou o distanciamento estético do público chinês e diferentes sistemas culturais. Isto fez a vanguarda repensar sua práxis e adaptar o teatro realista ocidental – em espírito, e a escrever dramas que retratavam a realidade e os anseios de mudança social e cultural da população chinesa. Na década de 1930, o teatro chinês atingia a sua fase de maturidade, rompia com a estrutura da narrativa linear e enfrentava novos desafios no campo da encenação. O período é também marcado pela proliferação de associações artísticas com a Liga Teatral de Esquerda de Xangai e a Associação de Promoção à Educação da Pessoa Comum da China. Esse período profícuo foi interrompido pela invasão japonesa (1937-1945).

O período de resistência e libertação (1937-1949)

Com a invasão japonesa em 1937 e a sucessiva guerra de resistência, o movimento teatral chinês serviu como meio de propaganda para a

mobilização das massas. Várias sociedades teatrais de resistência foram organizadas em todo o país e as diferenças entre as mais diversas escolas foram deixadas de lado em favor da causa comum. Nesse contexto, predominou o estilo narrativo linear, cuja temática versava sobre a realidade da guerra, exaltava a resistência patriótica e denunciava a traição à pátria. O período contingencial se constituiu como uma oportunidade única para as trupes modernistas urbanas se deslocarem ao campo e a regiões fronteiriças para popularização do moderno teatro, formando escolas em todo o território nacional, e, durante o processo, aprofundarem o conhecimento sobre a diversidade cultural e a realidade de seu país. Em termos de atuação, havia o predomínio de peças em ato único ou cenas rápidas, devido às guerrilhas (TIAN, 1993, p. 224ss.).

No crepúsculo da Segunda Guerra Mundial, devido à debilidade econômica e ao enfraquecimento da aliança entre nacionalistas e comunistas, o movimento teatral enfrentava sérias dificuldades. O teatro de denúncia era reprimido nas áreas controladas⁴ pelos nacionalistas (de Chiang Kai-shek) e de cessão estrangeira (Xangai), enquanto continuou a ser utilizado nas regiões de domínio das tropas da libertação (de Mao Zedong). Os dramaturgos nas áreas controladas recorriam à encenação de dramas históricos como forma de denúncia velada à realidade social chinesa. Enfrentavam uma inflação desenfreada e o alto custo de aluguel dos teatros. Entre 1941 e 1943, o dramaturgo romântico Guo Moruo lançou seis dramas que causaram grande impacto. Nas regiões controladas pelos comunistas, dramaturgos e atores eram considerados soldados do Exército da Libertação e escreviam dramas com ideais socialistas como forma de resistir contra forças imperialistas. Os temas eram a reforma agrária, a igualdade de classe, a exaltação da figura do camponês e do operário. Segundo Ding (2009, p. 67) “devido à intensificação ideológica no início de 1940, os dramaturgos de esquerda sincretizaram o realismo predito pelos movimentos da Nova Cultura

4 O Estado era controlado pelo Guoming dang [Partido Nacionalista] de Jiang Jieshi [Chiang Kai-shek] e comandava as cidades. O Partido Comunista Chinês era a oposição perseguida pelo governo e sua ação de influência era no interior, enquanto na zona urbana, clandestina.

e Quatro de Maio com a forma do teatro popular”. Ou seja, utilizavam-se da estrutura do teatro popular tradicional para escrever na linguagem vernácula. A partir dessa linha teórica e diretiva, surgiram o movimento *Xinyang geju yungdong* [Movimento do teatro musical rebento] e *Pingju gaige yundong* [Movimento de reforma da Ópera de Pequim]. Ainda em 1938 foi inaugurada uma escola de formação denominada de Instituto de Artes Lu Xun em Yan'an. Sha Kefu (1903-1961), dramaturgo e fundador do Instituto, escreveu, em apenas um ano escreveu mais de trinta peças de diversos gêneros como musical, adaptação de teatro clássico, monólogo e esquete. Esses movimentos renovaram os dramas tradicionais com uma linguagem acessível, revestida de um novo cenário que servia como uma poderosa máquina de propaganda política para mobilizar as massas e se constituiu em uma importante fase de amadurecimento do moderno teatro chinês.

Por outro lado, o período prolongado de guerra suscitava na classe teatral uma nova consciência. Em 1944, o dramaturgo Xia Yan (1900-1995) relata que, durante certo período, o trabalho das trupes teatrais funcionou, “mas gradativamente enfraquecia, apenas a metade das trupes conseguia seguir atuando em condições extremas, perante as doenças, a pobreza, a falta de jornais e livros e o fastio de encenações que não agradavam mais nem o povo nem os soldados.” E queixa-se: “Finalmente, esses homens foram abandonados à sorte. Deram sua juventude para a causa, mas não obtiveram a atenção e o apoio das pessoas”. Na retaguarda, segundo o dramaturgo, a situação também era semelhante: “O teatro tornou-se um evento de entretenimento de uma minoria, uma forma de captação de recursos e evasão de impostos. Dizem do papel de instrução do teatro, da sua vocação de resistência. Contudo, o que se percebe é a classe tea-

tral oprimida entre duas paredes não consegue mais desenvolver a Arte.” (TIAN, 1993, p. 244-5).

De acordo com Tian (1993, p. 239), no final desse período, a quantidade de peças produzidas elevou a qualidade do moderno teatro chinês, que atingia o amadurecimento por meio da unidade entre forma e conteúdo e a forma. Contudo, a classe teatral deparava-se com a dicotomia “arte” versus “propaganda”, “subjetivismo” versus “objetivismo”, “social” versus “individual”. Prenúncio da nova era com forte viés político que se aproximava.⁵

Uma boa ilustração da politização teatral é a discussão promovida pelo jornal *Xinhua* [Nova China] em 1945. A estreia das peças *Qingming qianhou* [Por volta do dia dos Finados], único drama do escritor Maodun, e *Fangcai tianya* [A baunilha⁶ dos confins da terra] do dramaturgo Xia Yan suscitaram o debate. O primeiro drama é inspirado no caso verídico do vazamento de uma medida econômica da conversão de moeda em ouro, no qual o único punido é um bancário. A trama ocorre em Chongqing, capital emergencial da China durante a guerra sino-japonesa, em que um industrial patriota transfere a sua fábrica para a cidade e enfrenta a administração burocrática do Partido Nacionalista. A corrupção sem freios do funcionalismo impede, na peça, o desenvolvimento industrial. Na segunda peça a trama retrata a relação desgastada de Shang Zhihui e Shi Yongfang. O marido conhece Xiaoyun, sobrinha de seu amigo, e logo os dois se apaixonam. A mulher, ao descobrir a relação dos dois, pede ajuda à Xiaoyun, enquanto Meng também aconselha Shang a desistir dessa relação. Os amantes se separam e Xiaoyun vai para a guerra de resistência à invasão japonesa.

O setor cultural progressista da região controlada pelos nacionalistas manifestou-se contrária às atuações sem fins políticos, enquanto os críticos

5 Os escritores da revolução do início do século XX haviam focalizados os males e as contravenções do governo e os intelectuais modernos herdaram a tradição de exprobração, alertando para as imperfeições das autoridades. O controle da literatura pelo PCC tornou-se uma questão central. Em 1942, Mao Zedong [Mao Tse-tung] fez duas preleções em Yan'an e estabeleceu peremptoriamente que a literatura devia servir ao Estado, nesse caso à causa da revolução encabeçada pelo PCC (FARIBANK; MERLE, 2006, p. 299).

6 Metáfora poética para se referir a homens e mulheres leais. Muito utilizada pelos poetas românticos chineses do período dos Reinos Combatentes (475-221 a.C), dinastia Tang (618-907) e dinastia Song (960-1279).

consideraram “o drama [de Maodun] satisfatório, apesar de estar impregnado de chavões e formalismo, denunciar um Estado opressor e corrupto, e haver um bom desenlace da trama, que indica uma solução a ser seguida contra o estado das coisas.” (TIAN, 1993, p. 255). Os mesmos críticos disseram que peças como a de Xia Yan “constituíam o perigo real, pois o não formalismo encobria o anti-político; utilizava-se o subjetivismo para manifestar a postura irracional, travestia-se como contrário aos costumes para dissimular a posição antimarxista”. Quanto ao enredo ponderaram que “apesar de existir crítica na trama, o seu cerne versa sobre o conflito amoroso do qual o personagem não consegue se desvencilhar: ele, localizado “no fim do mundo”, mais ainda pensando na “baunilha” não fornece ao público uma força transformadora.” (Ibid.). Por fim, profetizaram que “a maior tragédia humana não é a amorosa e sim a luta entre as classes.” (Ibid.). Wang Rong, membro da Liga de escritores de esquerda, rebateu dizendo que “o realismo não deveria se centrar na inclinação política, mas fortalecer e dissolver a visão subjetiva do autor na realidade objetiva.” (Idem, p. 257). E ainda defendeu a arte realista como herdeira da tradição revolucionária do movimento Quatro de Maio, cuja essência era democrática, libertária e progressista, e dispensava somar insumos partidários e classistas, advindas de teorias políticas tendenciosas. Por fim, manifestou que a missão da arte realista era fundir a objetividade e a subjetividade, pois ambas refletiam os sentimentos e a realidade das massas na sua totalidade. Quanto à trama de Xia Yan diz-se que o desenlace da protagonista indo para o campo de batalha refletia o engajamento do autor realista. Essas perspectivas críticas antagônicas quanto à função política e social do teatro irão se polarizar nas décadas seguintes, causando a prisão em massa da classe teatral.

Enquanto isso, o moderno teatro proliferava na área rural. Em 1945, apenas na região de Shandong havia mais de 120 trupes teatrais, uma trupe para dez aldeias, o que revela a popularização do moderno teatro realista na China. O movimento de vanguarda conseguiu romper barreiras de hábitos arraigados,

como a participação das mulheres e atuação em conjunta com os homens. (TIAN, 1993, p. 294).

O período da República Popular da China e a Revolução Cultural (1949-1976)

Na seção anterior foram apresentadas as diferentes escolas teatrais descendentes do teatro de vanguarda. Porém, a escola teatral da libertação ultrapassou a fase de imitação dos dramas de Henrik Ibsen e George Bernard Shaw e conseguiu popularizar um teatro com forte conotação político-ideológica. Ding justifica esse estado da arte “inevitável devido à contingência histórica” e, “perante os inimigos e sendo a classe teatral integrante do movimento de libertação da China, a sua liderança teve de fazer escolhas e assumir a tarefa de propagação do ideal revolucionário. Nesse contexto, frequentemente privilegiou o conteúdo em relação à forma” (Ding, 2009, p. 71).

Os teatrólogos chineses dividem este período em antes (1949-1966) e depois da Revolução Cultural (1966-1976). No período anterior, destacam-se os dramas épicos, menos românticos e com características mais autorais como *Guan Huanqing* [*Guan Huanqing, o dramaturgo*] (1958), uma exaltação ao artista do povo, e *Wencheng gongzhu* [*A princesa Wencheng*] (1960), obras-primas de Tian Han. *Cai Wenji* [*A poetisa Cai Wenji*] e *Wuzetian* [*Wu Zetian, a imperatriz da dinastia Tang*], de Guo Moruo. *Longxugou* [*O bairro Longxugou*] (1950) e *Cha guan* [*A casa de chá*] (1957), de Lao She, foram escritas por dois dramaturgos considerados inovadores e são dramas representativos da terceira geração do moderno teatro chinês.

Lao She (1899-1966) já era um escritor popular na década de 1930 pelo romance *O camelo Xiangzi*. No teatro, contudo, é considerado dramaturgo da terceira geração. Com a invasão japonesa na década de 1940, ele se mudou para Chongqing, no sudoeste chinês, para colaborar com a resistência, período em que escreveu sete dramas como *Mianzi wenti* [*Questão de honra*], *Shei xian dao le*

Chongqing [Quem chega primeiro a Chongqing?]. De personalidade humilde e dedicada, Lao She costumava dizer que “o que escrevia não parecia drama e sim um romance” (Ding, 2009, p. 86). Com a peça *Longxugou*, cuja trama retrata o processo de conscientização do governo popular por um grupo de trabalhadores e moradores do bairro homônimo em Pequim, o autor foi aclamado pelo público e pela crítica. A peça transborda sentimentos graças a uma construção minuciosa dos caracteres, cuja linguagem é uma reprodução fiel do subúrbio da capital, provocando a identificação do público com os personagens do drama. No mesmo ano, o autor foi condecorado com o título de Artista do Povo e isso o encorajou para seguir na carreira, escrevendo 23 peças musicais, infantis e óperas. Em 1958, estreia *A casa de chá*, sucesso de público, mas não da crítica. Nesse período, a China entrava no primeiro período dos “vinte anos perdidos”,⁷ em que eram exigidos dos círculos intelectuais lealdade total ao sistema comunista⁸ e a trama da peça foi considerada contrária aos ditames do sistema por não se manifestar claramente contrária aos “quatro velhos conceitos”: velhas ideias, velha cultura, velhos costumes e velhos hábitos (FAIRBANK; MERLE, 2006, p. 360).

A trama ocorre na casa de chá *Yutai*, em Pequim, organizada em três atos que perpassam a derrocada da dinastia imperial, o período de domínio militar e da invasão japonesa, eventos que provocaram mudanças na vida de seus setenta frequentadores ao longo de meio século. Interessante notar a complexidade do drama que envolve mais de setenta personagens com uma trajetória individual que evoluem e se entrelaçam no período, se constituindo um verdadeiro mosaico social e histórico. A unidade dramática é conferida ao proprietário da casa de chá e sua luta para a manutenção do estabelecimento. Entre as inovações, o destaque

especial à falta de um conflito e desenlace tradicional do drama. A revisão realizada por Tian (1993, p. 443ss.) e Ding (2006, p. 85ss.) fornece extensa lista de motivos para o sucesso de *A casa de chá*, em que se destaca a representação vívida de seus personagens na tragédia épica, causando a proximidade estética com o público receptor. Entrementes, na época, foram poucos os críticos que conseguiram perceber a dimensão do drama como um ritual fúnebre de despedida ao passado.

A partir de 1957 intensifica-se cada vez mais o movimento “antidireitista” e, em 1965, a denúncia de que a peça *Hairui baguan* [*A demissão de Hai Rui*] era uma crítica velada ao Partido Comunista, publicada por um dos membros da Gangue dos Quatro, leva à detenção do autor e a várias prisões. O artigo prenunciava a Revolução Cultural (1966-1976). Nesse período, segundo a revisão bibliográfica predominou o teatro realista socialista. Todavia, o moderno teatro já adquirira características chinesas, ou seja, o sistema teatral já estava formado.

O renascimento do teatro: o movimento neorrealista (1978-)

Com a Reforma e Abertura a partir de 1978, grandes transformações ocorreram no teatro chinês nas décadas de 1980 e 1990. O período foi marcado por encenações dramáticas cujos argumentos retomam a problematização social – como o teatro de vanguarda de 1920, e montagens dos dramas das gerações de 1930 a 1960. Apesar da popularidade inicial, gradualmente a temática se desgastou, fazendo surgir um alerta de crise que provocou a discussão sobre a concepção teatral. Conforme Ding (2006, p. 98), a crise enfrentada em meados de 1980 são de causas diversas: a concorrência com a popularização da televisão e do cinema, simplificação e ideologização da temática social e a fal-

7 O termo “perdido” é utilizado no sentido que “talentos patrióticos foram ridicularizados e impedidos de ajudar no desenvolvimento da nação” (FAIRBANK; MERLE, 2006, p. 336).

8 Em 1957, nas cidades e no campo, um novo grupo chegou ao poder formado por operários e camponeses com nível de escolaridade baixo, sem conhecimento exterior, repletos de xenofobia e antiintelectualismo (FAIRBANK; MERLE, 2006, p. 337).

ta de qualidade estética. A crise levou o movimento artístico a discutir a concepção do teatro chinês, se esse resumir-se-ia ao modelo teatral de Ibsen, de Brecht ou de Mei Lanfang (1894-1961), ator da Ópera de Pequim, se o sistema de construção da personagem de Stanislávski seria a única possível. Enfim, o debate teórico redirecionou-se ao palco, o que é revelador de transformações no sistema teatral chinês.

A seguir a esse debate, peças das mais diversas escolas ocidentais são encenadas na Terra do Dragão, ao mesmo tempo em que a ópera tradicional chinesa chama a atenção e é adaptada ao drama moderno. Em meio a esse contexto, surge o teatro experimental, que no período se refere a métodos de encenação não realistas e privilegiam a flexibilidade de gêneros. Mais tarde, o experimentalismo “assumiria conotações chinesas, já que não era um movimento de contracultura como no Ocidente, mas buscava viabilização financeira e enfatizava a popularização do teatro, especialmente em salas alternativas” (Ding, 2009, p. 264).

Em 1982, estreava *Juedui xin hao* [*Sinal absoluto*] dirigido por Lin Zhaohua (1936 -) em Pequim, numa pequena sala de ensaio e, em Xangai, estreava *Muqin de ge* [*A música de minha mãe*] com a direção de Hu Weimin (1932-1989) num teatro de arena. Ambas foram as primeiras do gênero e provocaram reações adversas do público, enquanto no restante do país ainda predominava o moderno teatro realista. Posteriormente, as temáticas tornavam-se cada vez mais complexas, ao explorar a introspecção: *Yi ge sizhe dui shengzhe de fangwen* [*A visita de um mor-*

to a um vivo], *WM women* [*Nós - Nós*], entre outras peças, descrevem a dupla personalidade existente no humano e determinados comportamentos psicológicos extraordinários (Ding, 2006, p. 242). Outras peças, como *Chezhan* [*A estação*], trabalham ao nível simbólico o que subjaz à realidade.

Depois de 1985, a China é tomada por uma “febre cultural”, isto é, o resgate das raízes culturais encobertas pela radicalização do regime. A trama da peça *Gou’rye niepan* [*O nirvana do senhor Gou’r*] (1986) dirigido por Lin Zhaohua, um dos diretores mais produtivos da atualidade, problematiza a relação dúbia entre o camponês e o latifundiário. Se, anteriormente, o conflito era visto como uma questão de luta de classes, neste drama é trabalhada a condição cultural e psicológica compartilhada entre classes distintas: a mesquinharia, o conservadorismo, a cobiça, a diligência, etc. são caracterizadas na trajetória de Gou’r [cachorro], um camponês comum, cuja vida a peça acompanha ao longo de trinta anos. Como qualquer chinês rural, Gou’r deposita todas as suas esperanças em um pedaço de terra. Seu pai comeu um cachorro vivo para ganhar uma aposta por meio hectare de terra. Com a Libertação da China em 1949, Gou’r obtém um pedaço terra, uma casa e a mão da filha do (ex)latifundiário. No auge de sua felicidade, mudam as diretrizes e se depara com a política da cooperativa agrícola, momento em que tem que socializar sua recém adquirida propriedade, e sua vida se torna uma tragédia pessoal. Gou’r consegue sobreviver à Revolução Cultural e seu direito à terra é restituído. Nessa altura, próximo dos setenta anos, seu filho planeja derrubar a casa para construir uma fábrica. Gou’r



À esquerda *O nirvana do sr Gou’r* (1986), de Lin Zhaohua. No meio e à direita, cenas de *Rinoceronte apaixonado*
Fonte: <http://www.mask9.com/node/76369>

é o símbolo de uma geração sacrificada, mais do que uma narrativa pessoal, é essencialmente uma história social. A encenação desenvolve-se em retrospectiva, em que inicia com Gou’r perturbado e querendo botar fogo na casa. Segundo Ding (2009, p. 101), o autor enfatiza a reflexão cultural mais do que os acontecimentos políticos.

A década de 1980 é caracterizada como um período de despertar devido ao ambiente mais liberal, à multiculturalidade do campo artístico e que, a partir de 1985, consegue cativar um público espectador, apesar da crise financeira que assola o país. Entretanto, como sinaliza Ding (2009, p. 343), a abertura política, a elevação do nível de exigência do espectador e a concorrência com outras formas de arte se tornaram uma pressão à classe teatral para que ela também evoluísse. O teatro se tornava mais independente da política e construía um padrão estético próprio. Em 1989, é encenada em Nanquim a primeira peça do gênero teatro do absurdo *Wuli de maotouying* [A coruja dentro do quarto] no primeiro festival de teatro experimental com a participação de treze dramas.

Em 1991, estreia em Xangai, o primeiro melodrama *Liushou nvshi* [A guarda] com mais de trezentas encenações e faz o gênero ser reconhecido em 1993, durante o Festival do teatro experimental da China em Pequim. Em 1999 estreia *Lian’ai de xiniu* [O rinoceronte apaixonado] peça representativa do diretor Meng Jinghui (1964-), que até 2012 já completou mil apresentações. A trama é sobre um tratador do zoológico, responsável pelo rinoceronte, que se apaixona loucamente pela sua vizinha Mingming. Para ganhar o seu amor, o tratador já tentou de todas as maneiras, mas tudo foi em vão. Mingming é apaixonada por Chen Fei que também nunca a amou. Por fim, o tratador sequestra Mingming em nome do amor e mata o rinoceronte.

Meng é considerado um dos diretores mais profícuos da atualidade e autor da melhor peça infantil da China – *Moshan* [A montanha enfeitada] (2006). Meng também realiza adaptações de dramas ocidentais. Segundo Ding (2009, p. 267), Mou Sen (1963-) é um dos produtores e diretores pós-modernista mais criativo e contemporâneo, líder



da “*Wa*” *xiju chejian* [Oficina Teatral “Sapo”]. A peça *Ling dang’an* [Arquivo zero], inédita na China por ser proibido o uso de fogo vivo em ambientes fechados, *Guanyu ‘bi’an’ de hanyu yufa taolun* [Discussão da gramática chinesa sobre faramita], entre outras, não possuem roteiro ou argumento. Em *Yu aizi youguan* [Em relação à AIDS] desce em meio ao palco metade de um porco que é conduzido pelos atores a um moedor de carne e preparado junto a legumes e verduras para ser servido como almôndega e pastel. Durante a encenação o público é convidado para relatar aos atores tudo o que quiser. Concomitantemente, dois operários da construção civil, especialmente contratados, constroem três paredes no entorno da cena. Esses diretores constituem a vanguarda do teatro chinês nos dias de hoje.

Cena de *Relação Aids*
Fonte: <https://eachcloudasia.blob.core.windows.net/clips/ZGTU7.htm>

Palavras finais

A história não se repete. O contexto do movimento de libertação do pensamento promovido pela elite cultural de Quatro de Maio de 1919 foi muito diferente da era da Reforma e Abertura (1978-). Contudo, como afirma Chung (2009, p. 49), os chineses contemporâneos, herdeiros de uma tradição hábil em absorver, sincretizar e adaptar à cultura local os elementos culturais de várias procedências, podem se tornar o novo motor propulsor do progresso do teatro moderno chinês no

próximo período. O crítico sugere que a cultura do empréstimo e da transposição do teatro estrangeiro é justificável para servir de base à nova forma do teatro chinês. Chung (1995, p. 251) também afirma que o moderno teatro chinês atualmente se localiza no período pós-colonialista e ainda é um projeto incompleto. ☆

Cronologia do desenvolvimento do teatro moderno chinês

1899: Estudantes de Xangai encenam *A escandalosa história do funcionalismo*.
1907: A Trupe Chunliu encena *A dama das camélias* em Tóquio.
1910: O movimento Teatro Civil prospera.
1918: A revista *Novo jovem* promove debates sobre o rumo teatral chinês.
1921: Início do movimento Teatro Amador.
1925: Início do movimento Teatro Nacional.
1928: O termo *huaju* torna-se a denominação do teatro moderno chinês.

1933: O dramaturgo Cao Yu escreve *Leiyu* [*A tempestade*].
1937: Início do movimento de resistência à invasão japonesa.
1941: Estreia *Estação da neblina* em Chongqing
1942: Colóquio de artes em Yan'an (promovido por Mao Zedong)
1950: Fundação do Teatro da Arte Popular em Xangai e Pequim
1956: Primeiro Festival Nacional de Teatro na China.
1958: Estreia *A casa de chá*, de Lao She.
1965: Crítica da Gangue dos Quatro à *Hairui baguan* [*A demissão de Hai Rui*].
1966-1976: Revolução Cultural
1982: Estreia *Sinal absoluto*. Início do teatro experimental.
1989: Dia 4 de junho: incidente da Praça Tian'anmen
1993: Festival de Teatro Experimental (Little Theatre Movement) da China, o melodrama é reconhecido.

Abstract: It is often said that there are three possibilities to the entry of exotic specimens in a given ecosystem: survival, extinction or mutation. In China, this phenomenon is also observed in Arts, when the Western modern realism in theater was transplanted to this cultural system. This article presents an overview of the development of modern theater in China. To do so, we start by a brief description of traditional Chinese theater and then expose the context of the introduction of Western drama, its main periods and theatrical productions.

Keywords: *Modern theater; Theater history; China.*

Referências

- CHUNG, Ming de. *Xiandai xiju jiangzuo: cong xieshi zhuyi dao houxian-dai zhuyi* [O teatro moderno: do realismo ao pós-modernismo]. Taipei: Bookman, 1995. 276 p.
- DING, Luonan. *Ershi shiji Zhongguo xiju zhengtiguang* [Panorama do teatro chinês no século XX]. Xangai: Wenyi, 2009. 298 p.
- FAIRBANK, John; GOLDMAN, Merle. *China: uma nova história*. Tradução de Mariza Mota. Porto Alegre: L&PM, 2006. 520 p.
- HUANG, Zuolin. "A supplement to Brecht's Alienation effects in Chinese acting". In TATLOW, Antony and WONG, Tak-wai (eds.) *Brecht and East Asian Theatre: The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1982. 14 p, (p. 96-110).
- LIAO, Ben; LIU, Yanjun (2007). "Huaju: quanqiu hua jincheng zhong de yishu chuanbo yu zhuanxing" [Drama: a difusão da arte e sua transformação no processo de globalização]. Disponível em: <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2007-03-27/27870.html>. Acessado em: 31 de ago. de 2012.
- TIAN, Benxiang. *Xiandangdai xiju lun* [Teoria do teatro contemporâneo e moderno]. Nanchang: Jiangxi gaoxiao, 2006. 376 p.
- TIAN, Benxiang; JIAO, Xiangzhi. *Zhongguo huajushi yanjiu gaishu* [Panorama das investigações em história do teatro da China]. Tianjin: Tianjin guji. 523 p.
- WU, Baohe. *Zhonggou dangdai xiaojuchang de fazhan guocheng* [O processo de desenvolvimento do teatro experimental contemporâneo chinês]. Disponível em: http://www.china001.com/show_hdr.php?xname=PPDDMV0&dname=78RO741&xpos=89. Acessado em: 10 de setembro de 2012.