

Textos 1 e 2:

- Flores Arrancadas à Névoa / Aristides Vargas.
- O Farol de Alexandria / Paulo Alto. (texto em processo)

Eugenio Barba / Carta a Yuyachkani pelos 40 anos.



boca de cena

Espaço de Criação e Desenvolvimento para as Arte Cênicas

Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia
e os 40 anos de Yuyachkani do Peru.



boca de cena

Revista de Artes Cênicas do
Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia



Na capa:

Imagem do III Festival
Latino-Americano de
Teatro da Bahia 2010.

Verso da capa: Carlos Simioni em “Kelbilim, o cão da
divindade” / Lume Teatro. Foto: Carlos Felipe.

Contracapa: Publicações FilteBahia 2009 a 2011.

Verso da contra capa: Feito no Perú. Vitrinas para um Museu
da Memória / Grupo Yuyachkani. Foto: Elsa Estremadoyro.

BOCA DE CENA. Revista de Artes Cênicas do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia. **Diretor:** Luis Alberto Alonso. **ORGANIZADORES.** Luis Alberto Alonso e Paulo Atto. **NÚCLEO DE TRADUÇÃO.** Andrea Motta, Paulo Atto, Tiago Chaves Martinez, Diana Ramos, Luis Alberto Alonso, Luciana Bazzo, Celso Curi. **REVISORA.** MarluCIA Mendes da Rocha. **PROGRAMADOR VISUAL.** Hector Fernandez. **SITE.** www.revistabocadecena.com.br / **REALIZAÇÃO.** aude© produções . **PRODUÇÃO.** Rafael Magalhães. **CASA PRODUTORA.** Carranca Produções Artísticas. **CASA EDITORA.** Oco Teatro Laboratório. **CONSELHO ASSESSOR.** Ileana Dieguez Caballero. Beatriz Rizk. Ângela Reis. Raquel Carrió. Fátima Barreto. Omar Valiño, Adys Gonzalez de la Rosa. **CONSELHO DE COLABORADORES.** Editora Tabla, Alarcos-Cuba, Adyz Gonzalez de la Rosa. Juan José Santillán. Monica Berman. Federico Irazábal. Araceli Mariel Arreche. Patrícia Devesa. Gabriel Fernandez Chapo. Santiago Fondevilla. Victoria Eandi. Lorena Verzero. Yanina Leonardi. Nara Mansur. Eugenio Barba. Beatriz Rizk. Miguel Rubio. Ana Cristina Colla. Leonardo Sebiani. Ângela Reis. Matias Maldonado. Jacyan Castilho. Luiz Marfuz. Cleise Furtado Mendes. Pepe Bablé. Aristides Vargas. Paulo Atto.

boca de cena, revista de artes cênicas do festival latino-americano de teatro da bahia.

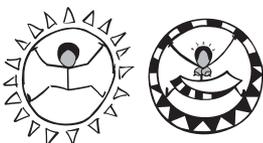
Alameda Praia de Olivença 1146. Cond.Portal das Als. C5. Stella Mates. Salvador./ Bahia / Brasil. CEP. 41600-070

www.revistabocadecena.com.br

boca de cena é editada cada seis meses. Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor. Reprodução permitida somente com autorização dos autores.

Preço: 5 reais.

ISSN 2179-2402



filte - bahia



SUMÁRIO

CRÍTICA TEATRAL

6. Introdução ao Círculo Itinerante Internacional de Crítica Teatral – CICRIT. Adys González de la Rosa e Juan José Santillán.

9. A crítica teatral e uma reflexão sobre o cânone. Mónica Berman.

13. A crítica teatral entre a platéia e o palco. Federico Irazábal.

20. A crítica Acadêmica: uma dramaturgia no delgado equilíbrio de submeter-se ao outro e assumir-se a si mesma./ Araceli Mariel Arreche.

23. Priorizando conteúdos e fomentando diálogos produtivos: a experiência da revista 160 arteycultura e do Centro de Documentação Teatral Doc/Sur./ Patrícia Devesa e Gabriel Fernandez Chapo.

25. A crítica no jornalismo diário./ Santiago Fondevila.

28. A crítica teatral, o mundo e a busca do equilíbrio./ Victoria Eandi.

31. O crítico como intelectual: Dilema de uma figura conflituosa./ Lorena Verzero e Yanina Leonardi.

34. O crítico que constrói teatralidade e acompanha sorridente./ Nara Mansur.

TRABALHO DE GRUPO.

38. Seguir a si mesmo. Carta a Yuyachkani pelos 40 anos. / Eugenio Barba.

39. O grupo de teatro Yuyachkani e a imperdoável presença da “alteridade” / Beatriz Rizk.

56. Ver para acreditar: Entre a evidência e a crise da representação./ Miguel Rubio.

62. O Ator Narrador. / Ana Cristina Colla.

67. Da batata com dendê à antropofagia autoral. / Leonardo Sebiane-Serrano.

77. 10 Anos Bagaceira/Tercia Montenergo

INTERAÇÕES

79. Um ensaio sobre o livro *Cassandra*, de Christa Wolf e uma metodologia de criação artística. / Ângela Reis.

85. A voz dos vencidos: Ensaio sobre *Cassandra*, de Christa Wolf./ Matias Maldonado.

92. O Silêncio, a Música, a Partitura e o Café./ Jacyan Castilho.

100. Beckett, lágrima e ressecamento: O Trabalho do Ator em Comédia do Fim./ Luiz Marfuz

DRAMATURGIA

111. Dramaturgia brasileira na Bahia / Cleise Furtado Mendes.

118. Introdução ao texto Flores Arrancadas à Névoa. / Pepe Bablé.

120. Texto 1. Flores Arrancadas à Névoa./ Aristides Vargas.

144. Texto 2 . O Farol de Alexandria (texto em processo). / Paulo Atto.

•

158. Notas Biográficas dos colaboradores.

As Artes Cênicas ao longo do tempo têm sido referidas e construídas através de modelos de sociabilidade que as tornaram ao mesmo tempo um desafio para os seus realizadores nas sociedades ditas modernas, sobretudo em tempos de relações amorfas, liberalismo econômico, individualismo exarcebado, cultura midiática, espetacularização do cotidiano e modelos de produção globais e globalizantes que fogem do aqui e agora do teatro e da dança; e, por outro lado, têm lançado mão de uma série de estratégias de ação para criar espaços de reflexão sobre o indivíduo, a cena e a sociedade, sejam iniciativas que criam eventos virtuais ou presenciais, sejam espaços temporais ou físicos, os âmbitos são variados e inusitados.

Os modelos de comunicação que sugerem hoje as diversas propostas englobadas nas “artes cênicas” - que abarcam desde instalações das artes visuais até eventos de entretenimento de massa – sofreram mudanças ao longo da história e é preciso repensá-las dentro destes novos contextos sociais, culturais e econômicos como rito e jogo do encontro com o outro, como ato de afirmação muitas vezes de sua própria autonomia enquanto linguagem e de sua “função” na sociedade contemporânea.

O FilteBahia – Festival Latino-americano de Teatro da Bahia por si só já é um desses âmbitos de reflexão, de intercâmbios, de encontro onde as artes cênicas percebem eco para as suas ações e para os modos de produção e crítica con-

temporâneos. Assim, a criação de uma revista associada ao FilteBahia mais que uma iniciativa que se inscreve nas ações do festival é uma consequência natural da sua existência e desenvolvimento. A revista se apresentou como um inevitável resultado da trajetória do evento que cumpriu 3 anos em 2010 como mais um recurso para a promoção, fomento, difusão e registro dos estudos e da prática sobre as obras cênicas e a sua encenação.

Há que se entender que este panorama não pretende ser tão amplo e exaustivo, mas associado a aspectos específicos dos criadores sobretudo ibero-americanos e pensadores importantes e singulares do teatro deste continente como Beatriz Rizk, Eugenio Barba e Miguel Rubio.

Com o lançamento do primeiro número da revista Boca de Cena, o Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia pretende dar continuidade ao desenvolvimento de novas formas de pensar e discutir o teatro além das fronteiras da representação, fomentando assim um diálogo frutífero e necessário entre criadores e pensadores/pesquisadores das artes cênicas. Sendo assim, apresentamos uma publicação seriada com uma periodicidade semestral, na qual publicamos neste primeiro número quatro blocos de artigos e ensaios: crítica, trabalho de grupo, interações e dramaturgia.

Motivar ao exercício da crítica, é uma das características principais desta publicação. Pensar

a crítica como prática e ofício a partir da teoria e a partir dos diferentes espaços que oferecem as vertentes de investigação e pesquisa teatral. Pensar e desenvolver a crítica em função da prática e exercer esta frente aos fenômenos palpáveis e concretos, frente ao leque de acontecimentos teatrais, relações e resultados artísticos. Pensar a crítica frente ao atual universo teatral carente dela, nos levou a selecionar artigos que conformam o bloco crítica teatral e são resultado dos encontros do Centro Internacional Itinerante de Crítica Teatral em Buenos Aires/2008, uma proposta da Editora Tablas-Alarcos de Cuba, somados a intervenções espalhadas sobre crítica teatral que foram acontecendo no Festival Ibero-Americano de Teatro de Cádiz durante os anos 2008, 2009 e 2010.

Colocamos também à disposição de estudantes, docentes, grupos e profissionais, material documental sobre grupos de artes cênicas no bloco trabalho de grupo, dando especial atenção nesta primeira edição aos 40 anos do grupo Yuyachkani o qual foi homenageado no III Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia.

Enveredando pelos procesos de criação e pesquisa da cena propormos no bloco interações, reflexões de Luiz Marfuz, Jacyan Castilho, Angela Reis e Matias Mvvaldonado, assim como nos entornos da criação da literatura dramática são abordadas duas obras – uma já encenada no próprio FilteBahia, “Flores arrancadas à névoa” do diretor, pesquisador, ator e dramaturgo

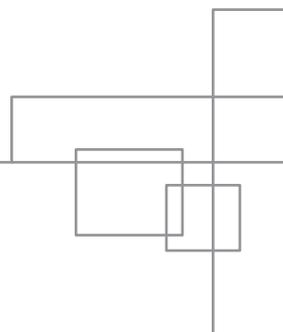
argentino-equatoriano Aristides Vargas, numa montagem de Albanta Teatro de Cádiz, Espanha - e outra, um processo de criação, denominado de texto em processo, , “O Farol de Alexandria” , do dramaturgo, pesquisador e diretor teatral baiano Paulo Atto -. Este bloco é encabeçado por uma acertada e não menos urgente análise que Cleise Mendes faz denominada de Dramaturgia Brasileira na Bahia.

Acreditamos que esta revista transitará por dois caminhos que urgem no nosso fazer diário: aquele que envolve o diálogo, a discussão e o debate e o caminho do registro historiográfico de processos de trabalho e pesquisa teatral, exercícios que no fazer e desfazer do nosso tecido efêmero tem se perdido e ganho a condição de irrecuperáveis.

Como prova da nossa alegria pelo encontro marcado e o trabalho realizado convidamos a todos a esta bela edição que nas suas mãos sabemos será um material muito útil e valioso, pois sem vocês, leitores e espectadores, não temos como cumprir o nosso mais prezado ritual. Sejam todos bem vindos à “Boca de Cena”!

Luis Alberto Alonso e Paulo Atto.

Os Organizadores



Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral. CICRIT

Adys González de la Rosa
Juan José Santillán

O Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT) nasceu como iniciativa da Editora Tablas - Alarcos de Cuba, com direção de Omar Valiño que propôs a ideia de começarmos a trabalhar, pensarmos na forma de construir os encontros, os participantes, os espaços nos quais poderia acontecer, integrando outros eventos ou de forma autônoma. As bases de funcionamento foram estabelecidas, partindo no início de uma prática comum realizada nos festivais cubanos, onde aconteciam os “Encontros com a Crítica” e, em segundo lugar, de uma sólida tradição relacionada com os estudos teatrais, gestada desde o Instituto Superior de Arte de Havana (ISA) e fortalecida pelos grupos nos quais os críticos não exercem somente a análise acadêmica ou jornalística, mas que se convertem em “gente de teatro”, seu trabalho está muito ligado ao ato criativo, participam como assessores de espetáculos e em muitos casos, de grupos, fazendo parte e/ou guiando determinadas estéticas e processos de trabalho. Esta particularidade define um modo de conceber o teatro e relacionar-se com ele, enquanto sua dialética criativa, o

diálogo com os artistas (atores, diretores, dramaturgos...) e a provocação desde outro lugar menos “sagrado” que o pedestal no qual o crítico se coloca habitualmente. Sabíamos que era um imenso desafio, até pelo fato de termos proposto que o projeto tivesse lugar também fora da ilha, confrontando-o com outros modelos, procurando não estabelecer uma fórmula, mas um diálogo entre criadores e críticos.

Ficou claro que o CICRIT seria um projeto de trabalho, essencialmente ibero-americano, direcionado a referendar o valor da crítica teatral, como parte indissolúvel do ato teatral que funcionaria como um núcleo espontâneo e independente de críticos e especialistas teatrais de distintos países. Seus integrantes e funcionamento seriam reconhecidos no desenvolvimento da crítica jornalística e no campo da investigação acadêmica. Por último convocaríamos sessões nos festivais internacionais ou no desenvolvimento de iniciativas em conjunto com outras entidades ou grupos. O propósito de cada encontro é de concretizar o intercâmbio entre fazedores e pensadores do teatro sem divisões excludentes

de tendências e métodos. Nossa premissa é exercer um trabalho de reflexão, com base no eixo de conhecimento mútuo que as partes podem produzir em conjunto. As sessões do CICRIT procuram estabelecer um diálogo entre criadores e críticos, do qual surja uma experiência sobre o papel e a função da crítica teatral em um contexto determinado.

II

O primeiro encontro aconteceu no Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITE-Q 2007). Uma experiência como esta não tinha similares antecedentes no teatro equatoriano. Dela derivou um grande fluxo de conhecimento mútuo entre críticos e criadores: o saldo mais duradouro desta iniciativa. O projeto funcionou de maneira orgânica, demonstrando na prática sua validade e continuidade possível em outros espaços similares. A segunda sessão do CICRIT aconteceu sob o lema: “Teatralidade, discurso crítico e mídias. Encontro ibero-americano de críticos e investigadores de teatro”, entre os dias 17 e 23 de julho de 2008, este novo encontro, que começou a gestar-se no Equador foi concretizado em Buenos Aires. Isso



Omar Valino em sessão do CICRIT / Argentina.

teatralidade, discurso crítico y meios.

era atraente para o projeto e difícil de imaginar em seu início. Tratava-se de abordar, confrontar, inserir-se, dialogar com esta cidade, considerada uma das praças de teatro mais importantes a nível internacional, tanto pela quantidade e concentração de produções realizadas a cada temporada, como pela qualidade e o prestígio de seus criadores.

Para a sessão de trabalho na Argentina, a organização do evento propôs atividades de intercâmbio com gente de teatro e críticos nacionais e ibero-americanos. Neste ponto, o CICRIT planeja uma continuidade do seu projeto seguindo a dinâmica de diálogo e intercâmbio que tinha sido iniciada em sua edição anterior, mas adequando-se às características do encontro, que funcionaria de maneira autônoma, sem um festival no qual estivesse inserido e, portanto, com maior ênfase nas mesas de trabalho e discussão com profissionais do mundo acadêmico,

jornalístico e teatral. O encontro, com expressiva presença ibero-americana (nesta ocasião se incorporaram outros críticos da Argentina, Espanha e Uruguai), possibilitou refletir e aproximar-nos de um fragmento da produção teatral argentina. Concentramo-nos, fundamentalmente, nos circuitos alternativos propiciando seu intercâmbio com os críticos estrangeiros, assim como a confrontação destes com a crítica argentina.

III

A sessão do Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral em Buenos Aires marcou uma instância de diálogo, não percorrida há vários anos, entre críticos e investigadores na Argentina onde a reflexão em torno do teatro teceu seus matizes e características de identidade. Os críticos de teatro que trabalham nos veículos possuem, indubitavelmente, uma condição que se distancia do gregário. Não acontece o mesmo

no plano dos investigadores. Quem sabe, nesta substancial diferença se insirem vários aspectos, principalmente o fator tempo entre a execução de uma e outra disciplina, que estabelecem distâncias entre as duas práticas. Pensar a conjugação entre ambas as partes, foi um dos eixos do CICRIT. Outro, o intercâmbio entre criadores e a crítica teatral.

Os críticos como nós que trabalhamos nos meios de comunicação, sempre nos encontramos na cobertura de festivais, festas nacionais de teatro, na fila antes de ingressar em uma sala; e é mais provável que nos contatemos circunstancialmente e fora de Buenos Aires que em um encontro que aprofunde outro tipo de intercâmbio. As razões podem ser múltiplas e tão particulares como ilimitadas. Quem sabe, devido ao ritmo das jornadas, a velocidade de uma escrita e um exercício da crítica nos meios que poucas vezes se observa em um contexto mais além da individualidade.

Nesse ponto, como se define a figura do crítico teatral? Esse encontro expôs certas problemáticas ou limitações para reconhecer o exercício da crítica. Para isso, foi substancial a convocação de críticos de teatro, tanto acadêmicos como jornalistas. Propusemo-nos a reconhecer, por exemplo, desde a crítica jornalística, certa zona do ofício trilhada por seus fazedores. E assim redefinir seu lugar, seu espaço de ação, assim como o formato e metodologia onde se insere seu trabalho. Quais são os alcances, ressonâncias, limitações da crítica teatral em nosso contexto de produção? Existe ainda o crítico teatral? Em que condições de trabalho se desenvolve sua prática? Quais são, se ainda opera sobre eles, seus espaços de legitimação? Qual é a relação entre as características desta escrita e o fato teatral?

Algumas destas questões foram delineadas no segundo encontro CICRIT. O resultado, em parte, são alguns dos trabalhos que integram esta revista “**Boca de Cena**”. Também a instância concreta de um reconhecimento entre distintas maneiras e formas de pensar o teatro: desde uma parcela acadêmica, passando pela prática jornalística e os meios eletrônicos. Pensamos uma crítica possível de estabelecer uma relação entre uma economia que se manifesta, não só na austeridade dos re-

ursos com que se conta, mas também nas limitações particulares que temos para esboçar o que conjecturamos. Ainda assim, isto foi um obstáculo para concretizar a qualidade desta sessão, desde os aspectos que nos convocaram: “Teatralidade, discurso crítico e mídias”. Neste espaço de diversidade, montou-se a programação de espetáculos. E abriu-se um arco que conteve desde o teatro comunitário: com *El casamiento de Anita y Mirko até um kamishibai* (teatro de papel), mediante a adaptação do relato *Nieve*, de Kawabata. A proposta foi provocar um encontro para confrontar nossas práticas, devido à necessidade de repensar certas coordenadas vinculadas à trajetória de um ofício e a situação com que se exerce esta forma de pensamento que acompanha o acontecimento teatral.

Buenos Aires / julho. 2008.



A crítica teatral em Buenos Aires e uma reflexão sobre o cânone

Mónica Berman

Um crítico pode escrever com convicção sempre e quando a própria instituição crítica não se veja como algo problemático. Uma vez que essa instituição se questiona de maneira radical, caberia esperar que os atos individuais de crítica se tornem problemáticos e se auto-questionem. (p.9) Terry Eagleton em *A função da crítica*.

Há mais de vinte anos, Terry Eagleton sustentava que como a crítica continuava com a confiança intacta em si mesma, podia ler-se que a crise da instituição ou não tinha sido suficientemente profunda ou estava se esquivando de maneira ativa.

Não é necessária uma dose alta de sagacidade para compreender que sua hipótese se sustentava na segunda proposição e, ainda mais, o autor propõe em seu livro, no momento de sua escrita, que “a crítica carece de toda função social substantiva”.

É verdade que Eagleton faz referência à crítica literária, porém se observamos o panorama da crítica teatral não é difícil chegarmos à mesma conclusão.

Entre um ator e um crítico (que estabelecem mais de uma vez vínculos complexos e, inclusive conflituosos, ainda que não exista contato cara a cara) existem mais semelhanças do que se costuma perceber. Ambos se expõem publicamente. O primeiro coloca em jogo seu corpo, o segundo sua escrita. Uma vez que o ator sobe ao palco inscrevendo-se como objeto do olhar dos outros. Quando a crítica começa a circular, aquele que a assinou perdeu todo o controle sobre aquilo que em algum momento foi objeto de sua escrita. Porém não são os artistas os únicos

que reclamam dos críticos, os leitores das críticas e os espectadores de teatro (é possível que estes papéis coincidam, ou não, num mesmo sujeito) também se põem a discutir sua legitimidade. Supor que isto é exclusivamente contemporâneo é tão só desconhecer a história antiga e recente da crítica (não apenas da teatral). No entanto, à margem de que não seja uma novidade é um dado da realidade atual.

Por outra parte, a posição da teoria, e este é um lugar em que a universidade tem um papel central, insiste e com razão, em que aquilo que se denomina “crítica” não tem “função crítica” e por isso, o que se encontra, em geral, são resenhas ou comentários e não críticas no sentido estrito.

A crítica teatral e seu objeto

Como se vincula a crítica teatral com seu objeto que é fugaz de maneira constante e que por outro lado não tem capacidade de registro? A encenação (ainda é necessário dizer?) é efêmera e irrepetível!

Habitualmente não se coloca em um plano central a questão do horizonte meta-discursivo, que em mais de uma ocasião funciona como o único resíduo possível de uma encenação, que não é senão “passado” no momento de “analisá-la”.

O diretor teatral argentino Rubén Szuchmacher sustenta que se deveriam estudar as encenações do mesmo modo que se estuda a História, já que o único que fica delas não é outra coisa que restos. Talvez se pudesse agregar que também ficam “fontes”. Entre os restos e as fontes, se inscreveriam os meta-discursos. Lugar polêmico, destinado ao contraste e à discussão. Do mesmo modo que o enunciado, o teatro é um fato histórico e irrepetível, as semelhanças entre uma encenação e outra são resultado de uma série de instruções, de maneira equivalente ao que sucede com as orações.

A crítica pode ser pensada como um modo de transposição, como a inscrição de um texto o qual ela tem como ponto de referência, mas mediante suporte e operações diferenciadas, que se encarregam de fixá-lo, focalizá-lo, desvirtuá-lo e convertê-lo em um registro verossímil fixo de um produto que paradoxalmente se opõe à fixação e à durabilidade. O olhar da crítica como transposição se distancia de uma concepção dos discursos como mediadores. Assim como a encenação não ocupa o lugar do texto dramático, não está sustentada na intenção de “representar”, a crítica não media entre a encenação e o público, não está “representando” o texto espetacular.

Refletir sobre a crítica teatral implica pensar com relação à sua funcionalidade? Quer dizer, ela é útil para levar público ao teatro?

Para chegar ao cânone? Ou é necessário postular sua inutilidade absoluta no seguinte sentido: *assim como o escritor escreve, o ator atua, o diretor dirige, o crítico escreve, em termos barthesianos*.

Pode-se iniciar a reflexão a partir do seu vínculo com o cânone, vínculo estreito, pois provavelmente a crítica seja um dos elementos centrais de articulação do mesmo.

O fato de que um grande número de grupos teatrais (inclusive os iniciantes que não possuem recursos) contratem ou tentem contratar profissionais da imprensa não é um dado de menor importância. Qual é o objetivo? Algumas das respostas possíveis: por sua capacidade de trânsito e influência, o crítico assiste a representação, escreve positivamente sobre ela, e então o público assiste ao espetáculo.

O profissional de imprensa, no entanto, não é um mediador entre o artista e o público, senão no sentido restrito, um mediador entre o artista e o crítico.

Outra das respostas possíveis se aproxima à hipótese que vincula a crítica e o cânone. Em algumas ocasiões, os grupos não têm problema de público, mas os críticos não assistem as suas apresentações e, portanto, não têm críticas de seus espetáculos e é isso o que procuram, é aqui que vem justamente a pergunta em relação ao cânone e todas suas benéficas consequências. Todo artista que procure um patrocínio sabe que é atribuído à monta-

gem certo reconhecimento por ter um dossiê com certo número de críticas. E isto está à margem do êxito ou não de público (sempre houve casos de sucesso de público com más críticas e fracasso de público com boas críticas).

A crítica e o cânone.

É possível sustentar a existência do cânone no âmbito da encenação teatral?

A problemática se reflete em relação ao seu caráter efêmero. A partir desta perspectiva, a resposta pareceria ser um sintético e simples “não”. Contudo existem outras questões que entram em jogo e, pelo menos, postulam como válida a consideração da pergunta. Se um cânone é segundo Fowler “uma lista ou elenco de obras consideradas valiosas e dignas por ele de serem estudadas e comentadas” (1988: s/d) é importante reconhecer sua existência no âmbito da crítica e também da teoria teatral. Seguramente é melhor insistir no literário para explicitar o objeto com a qual se trabalha.

O cânone representa, em alguma medida, modos de ler organizados a partir de uma perspectiva agônica. Quer dizer, “ler contra algo”. O conceito de cânone não se sustenta se não é em um espaço que constrói fronteiras de maneira constante, aquelas que ditam o dentro e o fora. Por isso aparece como um paradigma da tensão. A questão do cânone expõe a questão do centro e da periferia, já que se define

com mais força pelo suprimido que pelo incorporado. Mas não há que esquecer que o cânone é uma instância discursiva, é uma taxonomia e, como tal, um modo de classificação e de nomeação.

O cânone regula, domestica e se postula como memória. As obras (assim como as encenações) competem para sobreviver. Se a função do cânone é estabilizar, torna-se necessária como ficção de unidade. Assim como nem a crítica nem a teoria poderiam “reter” à literatura em sua totalidade, no âmbito do teatral acontece algo semelhante. Provavelmente, restringir o problema a uma razão quantitativa seria uma questão de redução, no entanto também não é possível descartar isto.

Há teóricos e encenadores que consideram que o vídeo é, na atualidade, um instrumento que permite inscrever a encenação e cristalizá-la. Duas objeções, além da troca de suporte que por si só é intransponível: há diretores que não permitem gravar suas encenações e há algumas outras em que este registro é impossível. Então estão condenadas a permanecer fora do cânone?

A proposta de um “cânone potencial” seria pertinente para refletir sobre este objeto.

Nas artes da representação, a acessibilidade está particularmente restringida. Se a isto se soma que o cânone vive por exclusão, a redução se multiplica porque se agregam mecanismos de discriminação. Para aumentar as dificuldades que implicam

pensar a questão com o teatral, haveria que esclarecer que a (re) focalização sobre a encenação é relativamente nova (se pensamos os séculos que o teatro abrange). De longa data provêm certa confusão a respeito do objeto, que se desliza sistematicamente até o texto dramático. O fato de que o teatro (ou melhor, o texto dramático, com um nome confuso) tenha sido considerado parte da Literatura não é algo que mereça demasiada argumentação, é suficiente procurar nas Histórias da Literatura.

A questão é por que razão o teatro tem entrado e saído e tem permanecido oscilante no limite entre o dentro e o fora. Na realidade, as encenações se sustentam sobre questões tão diversas que “o que fica” delas é só fragmentário ou incompleto: um texto, um vídeo, a lembrança de um espectador, uma crítica, diversos meta-discursos.

Qual é então o lugar do cânone? Há que renunciar a pensá-lo?

Se bem que a multiplicidade de matérias significantes que constituem a encenação e seu caráter de atividade instantânea e efêmera duplicam as dificuldades, haverá que reconhecer que tanto a teoria como a crítica teatral, na atualidade, determinam o que é teatro e qual é o teatro que merece ser visto.

Neste sentido, existem festivais nos quais se mostram produções, há prêmios, há patrocínio, há múltiplas instâncias concretas que colocam no centro um tipo de teatro e deixam outro(s) nas margens.(...)



Assim como o conceito de “literalidade” é interpenetrável sócio-culturalmente, sucederá o mesmo com o termo através do qual se tente dar conta do fato teatral. E com ele a noção de cânone será instável, mais ainda do que com respeito ao literário, porque o objeto é instável, porque somente poderá permanecer sob outras formas que se refiram a ele. Peter Brook (1989: s/d) sustenta que o teatro sempre se afirma no presente e que se distingue das demais artes por ser de caráter não permanente (não exclusivo deste, claro está), sem que exista nada que o fixe. Afirma que os ensaios não levam à estréia, que os atores não constroem personagens como se fossem paredes, mas que os intérpretes criadores estão sempre disponíveis a descartar seu trabalho prévio para começar de novo. Paradoxal tem que ser então sua relação com o cânone, que tenta ordenar, ser memória, funcionar como dogma, consti-

tuir-se como autoridade de leitura.

A crítica, que ocupa entre outros o lugar da construção do cânone, está situada necessariamente em uma instância, pelo menos, incômoda.

BIBLIOGRAFIA

- EAGLETON, T. (1984) *La función de la crítica*, Buenos Aires: Paidós. 1999.
- BROOK, P.(1989) *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*, Buenos Aires: Fausto.
- FOWLER, A. (1988) “Género y canon literario” en Garrido Gallardo (Ed) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/libros.

¹Parte destas reflexões tem sido trabalhada em minha tese de Mestrado.



A crítica teatral entre a plateia e o palco

Federico Irazábal

Pensando sobre os problemas da crítica teatral, poderíamos produzir uma enumeração infinita que nos permitisse pensar quais são os inconvenientes que a crítica possui enquanto gênero discursivo, prática intelectual e profissional.

Considero fundamental estabelecer algum tipo de reflexão em torno da crítica como instituição discursiva e em sua relação com o objeto com o qual dialoga –o teatro, a teatralidade–, e tentar esboçar pelo menos alguns dos problemas que enfrentamos na atualidade.

Para tanto, vou me servir exclusivamente de duas categorias que considero essenciais na hora de propor uma análise do seguinte ponto de vista: a perda do fundamento (crítico, analítico, reflexivo) e sua correspondente falta de legitimidade e o desafio de um conceito historicamente muito pertinente e eficaz como o das “poéticas”. Com ambos os elementos, vamos tentar pensar como funciona e opera a crítica em função de um olhar sobre um objeto determinado.

A crítica e sua relação com o fundamento.

Durante anos, a crítica tem procurado diversas formas de produzir-se, mas sempre teve um marco contextual propício para legitimar-se, sejam quais forem suas formas e seus procedimentos internos. Para citar apenas dois exemplos, mencionemos a crítica imanente que, por princípio dedica-se pura e exclusivamente a analisar elementos internos ao próprio texto, acreditando que isto é possível e dentro de um quadro que reforça este critério; ou uma crítica sociopolítica, desenvolvida por um sujeito que seguiu os conselhos brechtianos acerca de que o crítico deve mostrar como os procedimentos artísticos (teatrais em nosso caso) produzem con-

figurações ideológicas do mundo.

O Romantismo produziu claramente um tipo de crítica subjetiva, que consistia em uma valoração emocional do texto criticado, tendo seus melhores expoentes nos críticos-escritores que podiam produzir um novo texto artístico criticando a outro. Superado o romantismo, entramos em uma fase na qual a procura da objetividade se converteu em uma meta caprichosa e perigosa (a partir do meu ponto de vista). Formalismo, Estruturalismo, Neo-estruturalismo e quantas escolas possam surgir buscaram formas de análise (não exclusivamente de crítica) que pudessem ter algum tipo de estatuto científico, e o fizeram utilizando como suporte a linguística, que havia dado importantes passos neste sentido desde a aparição de Ferdinand de Saussure. Hoje em dia existem aqueles que continuam negando essa subjetividade implícita no trabalho crítico, assim como também existem os críticos menos radicais que aceitam que é possível reduzir a um mínimo a subjetividade, recorrendo, por exemplo, a procedimentos hermenêuticos de interpretação ou também de desconstrução.

Todo este emaranhado complexo que abandonamos a partir deste parágrafo faz parte da história da crítica. História que implica divergências quanto aos procedimentos, métodos e, fundamentalmente, aos objetivos que podem ser sociais, artísticos, pedagógicos, políticos, etc. Contudo é importante porque nos esclarece certos vai-vens sofridos pelos críticos na história (e fundamentalmente a do século XX), pois oscilando em torno de si, a crítica deve dar sentido ao texto, analisar a estrutura do texto, socializar o texto, ou deve explicá-lo ao leitor, tudo isso com uma linguagem didática, ou seja, eliminar os silêncios da obra, aplacar sua opacidade, e desta maneira a “obra crítica” faria a mediação entre o artista e seu público com a colaboração do crítico. O grande problema que agora se apresenta à crítica escapa inclusive à breve resenha que acabamos de fazer. O problema hoje consiste em tratar de encontrar os mecanismos a partir dos quais a crítica possa legitimar-se, porque em alguma medida e por fatores tanto internos quanto externos, a crítica tem perdido seu lugar. Sei que esta última afirmação pode

estar gerando a necessidade de discuti-la e questioná-la, mas a proponho somente como um jogo discursivo, para tratar de pensar certas questões que vão além da prática cotidiana de cada um de nós que efetivamente *trabalha como crítico*.

Quando Nietzsche assinou o atestado de óbito de Deus produziu ao menos dois grandes acontecimentos: a inauguração ou ato de fundação do pós-modernismo filosófico (não o artístico), e a aniquilação do fundamento. Deus havia sido o fundamento de todo ato humano. Sem ele, o homem careceria de remetente e de destinatário. A partir daí, diferentes filósofos delinearão os diversos âmbitos nos quais já não era possível fundamentar “cientificamente” um discurso. E frente a isto se alça a crítica, aceitando cegamente esse “novo fundamento” do fim do fundamento, ou rejeitando-o radicalmente.

Tanto na aceitação como na rejeição começaria a ser percebido o caráter claramente efêmero do discurso crítico, ficando assim impossibilitado de seguir emitindo verdades, porque a sua guia, sua mestra e promotora, a ciência (humana), também tinha perdido esse lugar. A crítica cai por um precipício e deve procurar um novo espaço a partir do qual possa exercer-se. Em alguns casos, herda o poder que os meios de comunicação têm no mundo contemporâneo e ascende ao cume do inapelável e inquestionável, e em outros penetra a estrutura acadêmica para, a partir daí, es-

tabelecer-se e voltar à produção de verdades rígidas. O dogmatismo é o nome deste pecado, a relativização é o do seu oposto. O resultado disso é inevitavelmente instalar a prescindibilidade da crítica como discurso e como instituição.

As poéticas.

O que tem acontecido na atualidade com este conceito é fundamental para produzir algum tipo de reflexão sobre a crítica, basicamente porque é um conceito que vem do campo crítico. Lembremos que o que se pretende com este conceito é indicar a existência de um conjunto determinado de procedimentos estéticos através dos quais se tenta produzir um determinado efeito. Esses procedimentos operam de forma normativa e dogmática e colaboram necessariamente com a definição do objeto artístico.

As unidades de ação, tempo e lugar foram partes das poéticas em um determinado momento da história da arte. Este exemplo é suficiente para compreender o que era entendido como “boa” arte ou “apenas arte” e uma obra ruim. A possibilidade de enumerar um conjunto mais ou menos delimitado de procedimentos e de efeitos em forte relação com isso tem a ver com momentos nos quais o mundo aceitava as taxonomias. Com um mundo que também aceitava algum tipo de pensamento abstrato como aquele que surge, em definitivo, da existência de poéticas. Poé-

ticas que têm sido denominadas de explícitas. Isto significa concretamente que existe um conjunto fechado de procedimentos que uma obra de arte deve incluir para ser considerada obra de arte. Mas o problema hoje é que essas abstrações procedimentais têm estourado de tal forma que existe uma quantidade de poéticas que fazem com que o conceito se destrua, perca importância e valor.

Mas qual era esse valor? Fundamentalmente, um valor do tipo dogmático que permitia ao homem frente à arte, e de fato também ao crítico, determinar, com certo nível de ingênua objetividade, se a “peça” estava bem escrita ou não. E quase poderíamos dizer que com um forte caráter de verdade, já que a relatividade da opinião tinha ficado encoberta detrás da aceitação da poética explícita enquanto poética, enquanto instituição.

Reformulemos isto para ser mais claros. O fato de que uma comunidade determinada aceite que pode ser entendida uma obra como artisticamente legítima, só pelo fato de que respeite certas regras que a definem como tal, é um primeiro passo de forte carga subjetiva. Tomemos o exemplo distante recém dado. Se uma obra troca ou altera o tempo isso não faz dela uma obra melhor ou pior, boa ou ruim. É um fato e uma forma de aproximar o eixo temporal do relato. Mas se a comunidade aceita que há uma forma única de trabalhar a temporalidade dos relatos, está

“Espia a una mujer que se mata” de Daniel Veronese. Foto cortesia do director.



claro tanto para o artista quando o produz, quanto para o leitor quando o decodifica que deve basear-se nessa lógica para desenvolver sua tarefa. É objetivo: a obra transcorre em mais de uma jornada solar?

O mundo atual parece propor uma relação com o conceito de obra totalmente diferente fazendo estourar por tanto as categorias. Hoje não existiriam elementos os quais permita à instituição artística definir com certa claridade o que chamamos arte e o que não. Qual é essa fronteira? Claro que também acontece que certos tipos de espectadores exigem que uma obra de teatro tenha uma duração determinada, fale sobre determinados temas, não mostre determinadas coisas, use um tipo de linguagem, etc., etc. Mas isto não significa que seja o dominante. Isto obedece a uma remanescência do século XX que

segue operando, mas que já não é a norma. Hoje, no sentido pós-moderno, a norma é a ausência de norma. E essa ausência interfere no trabalho cotidiano do crítico desconstruindo a zona a partir da qual produz sua tarefa. Como julgar? Como avaliar? A existência de poéticas era uma forma clara de determinar o valor de uma obra.

Algo muito similar e de forma paralela à análise anterior é a idéia de gêneros claramente delimitados que funcionavam como um sistema de leitura.

A ausência dessa possibilidade de sistematizar converte-se, no trabalho concreto da crítica, em uma dificuldade para estabelecer a leitura. O crítico se servia habitualmente dos condimentos genéricos para esclarecer a leitura e estabelecer a partir dela tanto sua análise quanto seu julgamento. A impossibilidade de

servir-se dessas ferramentas deixa o nosso trabalho em um estado de orfandade do qual unicamente a análise poderá nos livrar.

Entre o julgamento e a análise. Do olhar crítico ao olhar do crítico.

Em que consiste então, segundo a nossa perspectiva, o olhar do crítico?

Aqui deveríamos estabelecer uma primeira diferenciação. Quando falamos do olhar do crítico não estamos falando do olhar crítico. Estes são dois elementos totalmente diferentes que jamais deveriam ter sido confundidos.

Com a aparição da chamada “sociedade da informação” e com “a divisão do trabalho”, o crítico se converte em uma espécie de animal muito bizarro: o espectador profissional. E nós mesmos críticos não conseguimos estab-

eleger a diferença. O espectador profissional seria aquele tipo de pessoa que simplesmente porque vai assiduamente ao teatro transforma-se logo em crítico, mas para que esta operação se complemente, o crítico teve de se converter em juiz do gosto, fazendo que o seu gosto se converta em norma, ou que a norma lhe determine o gosto. Assim hoje, por exemplo, não diferenciamos jornalismo de espetáculos de crítica artística. Atualmente, qualquer pessoa que disponha de uma câmera, um microfone ou uma página em branco em algum meio de comunicação pode transformar-se em crítico, porque ao final a única coisa que se exige é que ele diga se gostou ou não gostou. Quer dizer, que efetue um julgamento. Mas o problema é que se o gosto é próprio do espectador, converter o gosto em um cânone é a possibilidade que tem o espectador profissional. Isto afortunadamente não tem acontecido com tanta força em algumas artes, como a literatura e as artes visuais. Mas aquelas que fazem parte do “*show*”, como o teatro, o cinema e a música, padecem destes problemas. É fácil dizer que: “*a interpretação de Norma Aleandro*¹ foi profunda”. Qualquer pessoa que tenha se sentido emocionada pode realizar esse julgamento. Basta que seja uma pessoa sensível. O problema da crítica não tem a ver com o caso de se a atuação é profunda ou a encenação é “acertada” (o que é o certo na arte?). Assim como o problema não é ter

o conhecimento adequado para analisar se tal atuação é coerente com relação ao texto, ou como dialoga com os outros signos que integram o espetáculo, ou como se insere na história da interpretação de uma determinada cultura, entre muitos outros elementos, porque para isso é suficiente estudar um pouco e pronto. O fundamental é pensar o problema do significado e não cair na atitude acadêmica tecnocrata e estruturalista. Adjetivar uma atuação é o que pode fazer muito facilmente o espectador e quando ficamos sabendo dessa opinião é porque essa pessoa se converteu em um espectador profissional. Mas a pergunta aqui é: qual a diferença entre este sujeito e aquele adolescente ao qual lhe colocam uma câmera no rosto quando sai do cinema depois de assistir um filme tipo *blockbuster* produzido por algum canal de televisão? Nenhuma. Ambas as opiniões gozam da forte arbitrariedade do gosto. Gostar da interpretação de um ator em um espetáculo tem tanto valor quanto eu não gostar de alface. É verdade. Não gosto de alface. Mas o que faz importante o fato de eu dizer publicamente que não gosto de alface? Acrescenta algum dado sobre seus valores alimentícios? Somente será importante o fato de eu não gostar de alface se eu me tornar, primeiro, um crítico estrela. Voltemos agora à nossa diferenciação inicial: O olhar do crítico *versus* o olhar crítico. O primeiro tem a ver com o que

acabamos de descrever, só que ao invés de verduras falamos de arte. Isto é muito fácil de seguir na televisão e no rádio. Na mídia impressa é mais sutil. E pode ser mais sutil porque nos jornais e nas revistas de distribuição massiva o que importa é o meio muito mais que a contribuição do jornalista em questão. Por isso ao jornal não lhe interessa o que o crítico disse, o único que importa é a avaliação que possa ser dada e que algumas vezes nem é feita pelo próprio crítico. A avaliação no mundo do espetáculo é o equivalente à manchete e o subtítulo na seção de política: não importa a análise o que importa é o consumo veloz da notícia sabendo unicamente a idéia central da mesma, já que no fim das contas para que investir três minutos lendo o que a manchete resume em apenas um instante? A questão é que no corpo da nota está, dependendo do crítico, a justificativa mais ou menos elaborada desse signo aberrante que logo será utilizado na publicidade: “*Clarín*² disse: excelente”. Todos os diretores de veículos de comunicação incluem em algum lugar uma frase que legalmente os protege: “as opiniões aqui publicadas não necessariamente refletem a opinião do veículo” ou “o veículo não se responsabiliza pelas opiniões aqui publicadas”. No entanto, até hoje, nenhum jornal iniciou um processo a uma distribuidora de cinema ou produtora de teatro comercial por converter em sua opinião a arbitrária opinião de seu crítico.

“Espia a una mujer que se mata” de Daniel Veronese.
Foto cortesia do director.



O segundo, o olhar crítico, tem um valor bem diferente do primeiro. O olhar crítico consiste em um trabalho que apesar de estar baseado em algum tipo de julgamento inclui outros valores, outros elementos. Vamos utilizar de novo o paralelo culinário para explicarmos, assim fica mais fácil de compreender, de tal maneira que até o próprio Nietzsche o utilizou para explicar o esquecimento em relação com a memória estabelecendo uma analogia com os órgãos do aparelho digestivo. Ao olhar crítico não lhe interessa a minha opinião em relação à alface ou ao hambúrguer. Ao olhar crítico interessa que se analisem os componentes do hambúrguer e que chegue a elaborar algum tipo de conhecimento maior sobre o alimento em questão e a saúde do ser humano, contando com infinidade de variáveis: hambúrguer caseiro ou hambúrguer em algum *fast-food*, a ingestão de hambúrguer em um ou outro local analisando pontualmente

a qualidade de todos e cada um de seus ingredientes, chegando a estabelecer, inclusive, parâmetros genéricos relacionados que não afetam a saúde e quantos sim, em função dos outros alimentos que se ingerem, sem esquecer, obviamente, que tipo de atividades físicas realizou para analisar a queima de gorduras e elementos calóricos. Isto significa que o olhar crítico é bastante mais afim ao nutricionista neste caso. Haverá alimentos que considere bons e maus, parâmetro que estará relacionado com seu próprio paradigma de saúde e que por sua vez não é próprio e sim cultural (a vida do ser humano deve ser de determinada quantidade de anos e para ele é necessário que façamos tal coisa. Um hedonista seguramente terá outros parâmetros e isso o levará a construir uma relação diferente com a comida), e a partir daí esse profissional poderá estabelecer um critério geral segmentando as populações de risco e as outras.

Enfim, um nutricionista falará em função de variáveis que vão desde os valores ideológicos - terá um olhar crítico para o McDonalds em função de sua ideologia “anti-imperialista”- até questões científicas. O olhar crítico será algo bastante semelhante a isso. Se bem que isto pareceria aplicar-se exclusivamente a um meio massivo, e portanto comercial, não é assim. Os meios independentes também estão sujeitos a determinadas restrições e pautas de ação que orientam, recortam e digitam seu discurso. Talvez esses “controles” sejam menores, mas não são. Tomo como exemplo um veículo de comunicação que conheço já que não só publico nele, como dirijo junto com Ana Durán: *Funámbulos*. Cultura a partir do teatro. A *Funámbulos* não gosta do teatro denominado comercial. Alguns de seus integrantes gostam particularmente deste tipo de teatro, mas não falamos dele porque ou não nos interessa ou não sabemos como fazer. *Funámbulos* não come aquilo que não gosta. E aquilo que consome e que produz seu discurso é o que, em função de seus critérios, permite-lhe determinar e comprovar que é arte e o que não é, o que é arte interessante e o que não é. No entanto esta consideração pouco tem a ver com a arte. Está mais perto de um lugar estratégico a partir do qual é emitido o julgamento crítico. O crítico, de maneira habitual, estabelece uma luta política em três níveis: a política em geral, a política do meio no qual trabalha, e a política

na arte à qual se refere. Ignorar só uma das três esferas pode fazer com que o discurso crítico perca não apenas a parte fundamental de seu sentido, mas se transforme em cúmplice de um “estado de coisas”. Isto, claro está, obedece a valores subjetivos que muito tem de ideológico. Por isso na escolha da obra e dos temas está o julgamento supremo. Mas sabendo do inevitável de tal ação, uma vez escolhido o espetáculo, tentamos somar vozes que permitam estabelecer um olhar crítico que ao mesmo tempo merece e deve ser criticado pelos leitores. *Funámbulos* não é ingênuo enquanto meio, nem está à margem dos determinismos temporais e econômicos. *Funámbulos* com suas escolhas, edição após edição, faz crítica, essa crítica do gosto. Então a pergunta está em, para que seguir fazendo crítica do gosto, se é mais interessante um olhar crítico: submeter o texto e o espetáculo escolhido ao olhar de diferentes profissionais que possam ensinar-nos como eles leem enquanto homens da cultura para que lhes serviu a obra e para que não. Sociólogos, psicanalistas, historiadores, filósofos, críticos de arte, escritores e artistas olham o fenômeno teatral desde suas próprias disciplinas e dialogam entre si sem dialogar.

O olhar crítico é um tipo de discurso que tem como objetivo supremo evidenciar o lugar de onde se fala. O olhar crítico não se apóia em uma objetividade tola (fruto de um aumento de poder social consistente na conversão de meu

gosto em cânone), mas pelo contrário, ao aceitar, talvez com dor, que a subjetividade está aí, nesse aceitar produz um ato de liberação: como não posso mais falar do que a partir da minha subjetividade elaboro um discurso que possa encontrar com outra subjetividade. Não se tenta convencer ninguém de que meu gosto é o certo, tenta-se unicamente partir do gosto subjetivo para encontrar algum tipo de utilidade coletiva.

A tarefa do crítico poderia parecer, como se entende vulgarmente, a de um vendedor de fantasias. O crítico vende momentos de lazer e distração. O crítico vende sorrisos e até lágrimas emocionadas. Essa é a mercadoria que comercializa o olhar do crítico que, em troca, tenta encontrar as explicações, ou pelo menos chegar à formulação da pergunta, acerca de por que esse discurso produz emoção, produz riso. Que função social pode estar produzindo esse momento de riso nesse tempo e nessa sociedade em que o riso é produzido. Como se relaciona esse discurso que produz riso a discursos políticos, religiosos, artísticos ou de outro tipo. Não importa o riso já que sou eu quem dá risadas. O único que importa é tratar de entender os mecanismos através dos quais eu rio. O olhar crítico consegue ser pouco complacente com o artista, com o espectador e com o próprio crítico, porque o que se trata é de evidenciar os mecanismos que produzem atos. Do que se trata é de entender, por exemplo, por que determinado espetáculo que

parecia ser profundamente político na realidade é profundamente conservador do status quo, seguindo a perspectiva escolhida, sabendo que desde outro lugar a resposta poderia inclusive ser, exatamente, a oposta. E nem uma nem a outra teria mais valor de verdade, já que na realidade nenhuma das duas tem esse valor, e se tivesse seria em função da relatividade dessa subjetividade falante.

O crítico pode ser um espectador profissional ou pode usar os benefícios de sê-lo para falar desde suas próprias verdades. O crítico, através do olhar crítico, constrói-se não como juiz e sim como cobaia. O crítico é sujeito e objeto de seu próprio discurso. O crítico não fala de arte. Fala de si. O crítico não é diferente do artista que usa a arte para expressar-se. O crítico usa a crítica para expressar-se com tudo o que ela significa. Porém devemos esclarecer algo: aqui não se trata de nenhum tipo de solipsismo, a atitude é exatamente a contrária. O crítico que emite um olhar crítico e se coloca no centro de seu discurso, o que ele faz, parafraseando Adorno, é desconstruir a si mesmo ao entender-se como “lugar-tenente do sujeito social”. O crítico olha a si mesmo enquanto sujeito social, de um modo bastante similar ao que fazem alguns artistas.

A única diferença que há entre um e outro, entre artista e crítico, é que cada um escolhe um gênero discursivo diferente para “ser na linguagem”. E aqui é necessário

esclarecer que não importa que o artista fale primeiro e o crítico depois. Porque o olhar crítico não fala necessariamente do que falou o artista.

O crítico e o artista não estão sós em um suposto deserto da linguagem. Ambos falam dentro da enciclopédia e por isso entre a arte e a crítica não deveria haver origem senão tão somente e, apenas, continuidade.

¹Reconhecida e premiada atriz do cinema e teatro argentinos.

(N. T.)

²Jornal argentino de grande circulação.(N. T.)

Crítica**TEATRAL**



A crítica acadêmica: uma dramaturgia no delicado equilíbrio de submeter-se ao outro e assumir-se a si mesma

Araceli Mariel Arreche

O ideal do historiador não pode ser a objetividade, mas somente a honestidade e a integridade.

Não porque certos críticos estejam surdos a literatura deixa de falar.

Tzvetan Todorov

No momento de receber o convite para participar deste encontro do CICRIT, iniciei quase involuntariamente uma revisão da minha formação, inventariando de forma desordenada –como sucede em qualquer ato no qual se rememora– as referências próprias e alheias com as quais cruzei a respeito da crítica como profissão. Várias foram as fontes que vieram à minha mente, muitas as discussões estudadas, assim como tantas as perguntas que foram se acumulando cada vez que necessitava centrar-me naquilo que tentaria dizer hoje. Ao fim, uma interrogação ganhou seu espaço entre as outras e ordenou meu itinerário, que não se trata de ser original, porém está sujeito ao horizonte que planejo como próprio em relação à crítica como atividade: é possível pensar a crítica contemporânea como uma *dramaturgia* entre as muitas que convivem hoje no campo teatral; e se assim é, quais são suas características e quais as exigências que enfrenta?

Nas últimas décadas, tem-se definido território teatral como o campo do múltiplo, onde convivem formas e poéticas heterogêneas que estabelecem uma *des-limitação* nas noções tradicionais. Esta diversidade, dentre outras coisas, aumentou e reelaborou a noção de dramaturgia enquanto se multiplicaram os diferentes tipos de escrituras e superou a sujeição

da idéia de autor como aquele que somente escreve o texto literário. Falar de dramaturgia hoje seria designar como tal toda criação discursiva particular e autônoma; é neste momento que o crítico, sendo um sujeito criador cuja procura está direcionada até um discurso autônomo do objeto que estuda, possa também incluir-se dentro deste fenômeno.

Dentro do contexto atual, pareceriam um tanto rígidas muitas das observações e dos estudos sobre a crítica que tem sido feitos. Perguntar, por exemplo, quais são os tipos de enfoques mais ou menos pertinentes, ou perguntar sobre a identidade em si de um crítico “imane” ou “dogmático”, não nos resultaria útil se acreditamos que neste cânone do múltiplo, que *des-limita* os papéis tradicionais, também participa da atividade da crítica. O problema é amplo e necessitaria de múltiplas abordagens, mas uma pergunta continua se apresentando como fundamento: como convivem e de que modo se relacionam estas vozes de diferentes criações? Se como Tzvetan Todorov afirma, a crítica é um diálogo, um encontro entre duas vozes, a do autor (criador/es) e a do crítico, no qual nenhuma deveria ter privilégio sobre a outra, então quais são as condições que constroem o *diálogo* hoje? Este diálogo está acontecendo?

Por enquanto estou tentada a dizer que dentro dos vícios da



crítica passada, que reaparecem em nossos dias – **não sei se sob a mesma face** –, o diálogo continua sendo o espaço mais vulnerável. Estará certa María Moliner quando expõe em seu dicionário que “a crítica teatral está desorientada”? Talvez, mas nós que acreditamos num ofício em que as atividades interpretativas, hipotéticas e criativas são partes necessárias da sua identidade, deveríamos pensá-lo e repará-lo. Há trabalho interpretativo na crítica? Nos tempos que correm de acumulação progressiva e hipertrófica da informação, onde se põe em risco a própria comunicação transformada pouco a pouco em um “rumor ensurdecedor”, é possível pedir à crítica a demora da interpretação? Indo um pouco mais longe ainda na heterogeneidade de críticas que hoje nos circundam, encontramos o suporte necessário de todo ato de interpretação, que é a formação? Pareceria que nos comanda ainda a obrigação de “dizer tudo”, acaso

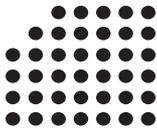
não se trataria de desautorizar esse imperativo? Se nosso objeto – o teatro – tem como natureza a necessidade de “territorialidade”, de “reunião”, por que nos submetemos ao paradoxo destacado por Le Breton sobre *uma sociedade intensamente comunicante, mas escassamente reunida* onde a palavra perde seu efeito frente a um ouvinte sem rosto?

Como consumidora de discursos críticos, torna-se muitas vezes difícil o encontro de hipóteses que forneçam uma direção de leitura sobre o objeto escolhido. Ainda prevalece em um amplo campo de nossa atividade certo excesso descritivo do qual há muito tempo falava Paul Bénichou. Já não é possível seguir ligados a essa ficção do verbal chamada “método”, e muito menos sustentar uma ambição totalizadora. Mas não estamos sendo vítimas dessa mesma postergação da procura de sentido dos discursos dos meios em favor de *“uma voz incontida e vazia que ofega em*

seu discurso devido à velocidade da sua expressão e da sua evanescência”? (Le Breton, 2006, p. 5.) A obra, como sempre, seguirá sem deixar-se apreender exaustivamente de ponto de vista algum e nossa escrita deverá ser consciente de seu caráter “parcial” e “incompleto”, contudo não pode transformar-se em desculpa de um dizer a meias... (um falar pela metade)

As condições vigentes de nosso campo teatral reclamam – muitas vezes – a visão analítica para completar-se. Este pedido requer de nós a responsabilidade de reencontrar o equilíbrio entre a sensibilidade das obras e a capacidade de pensá-las, um espaço onde não prospere o arbitrário.

Para pensar uma *dramaturgia da crítica* se faz imprescindível voltar a assentar suas bases na erudição, despojando-nos do falso preconceito de ligá-la com isso a uma retórica hermética. Trata-se de colaborar na reflexão de categorias mais ajustadas à nova



ordem discursiva que o fenômeno teatral impõe.

Assumindo a verdade como horizonte e princípio regulador teríamos uma dramaturgia que se move no delicado equilíbrio de submeter-se ao outro –*esmerar-se em estabelecer o sentido do texto que estuda*– e assumir a si mesma – fazer escutar sua voz *própria* – pois, como no caso do discurso artístico, é impossível para o crítico escapar à sua própria época.

Sabe-se que tanto o crítico como o escritor partem de textos preexistentes; mas enquanto este último encontra seu mérito na transformação que lhes faz experimentar, o primeiro – pelo contrário – não o faz senão reduzindo esta transformação ao mínimo, e isso é o singular de sua dramaturgia.

Faz décadas que os criadores nos reconheceram como seus interlocutores e isso gerou não apenas um campo de legitimação diferente, como aumentou as nossas responsabilidades. Dentre elas, no que diz respeito à crítica acadêmica, acredito que seja o interesse de recuperar a ideia de diálogo entre os diferentes, sem submeter-se a falsos dogmatismos.

Bibliografia consultada:

BARTHES, R. 1983. *Ensayos críticos*. España, Seix Barral.

BETTETINI, G. 1996. *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra.

LE BRETON, D. 2006. *El silencio, aproximaciones*. Madrid, Sequitur.

SONTAG, S. 1983. “La escritura misma: sobre Roland Barthes”. En: *Ensayos críticos*. España, Seix Barral.

TODOROV, T. 1991. *Crítica de la crítica*. Barcelona, Paidós.

Priorizando conteúdos e fomentando diálogos produtivos: a experiência da revista 160-arteycultura e do Centro de Documentação Teatral Doc/Sur

Patrícia Devesa e Gabriel Fernández Chapo

A invasão súbita da internet e a era dos meios digitais de comunicação provocaram profundas mudanças tanto na crítica teatral quanto na concepção da prática jornalística e da investigação no campo cultural-artístico. O crítico e/ou pesquisador deparou-se com um fenômeno de expansão, informação e difusão que estabeleceu novas regras no espaço do exercício profissional e é exatamente nessa “negociação” com o suporte *web* onde se configura um diálogo que pode resultar frutífero ou frustrante.

As possíveis tensões que são suscitadas entre a internet como suporte comunicativo e a crítica teatral enquanto discurso de ensaio são variadas. Por um lado, seus próprios princípios fundamentais levam até distintos interesses: enquanto a *web* tende à globalização, ao acesso imediato, mas mediado de forma digital de qualquer lugar do planeta, à *des-territorialização* e à *destemporalização*; a prática teatral (e portanto seu discurso crítico e reflexivo) tende à regionalização, à percepção do convívio, às vivências sem mediações. Ao invés de tomar posições totalizadoras sobre este vínculo, consideramos que seja útil encontrar as ferramentas e disposições que oferece a internet para favorecer a prática profissional.

Neste sentido, o *Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur –Doc/Sur* encontrou no meio eletrônico uma das possibilidades de enfrentar o caráter efêmero da atividade teatral enquanto produção, recepção e circulação, e de poder estimular desse modo uma historicização de grupos, espetáculos e artistas da região. Ainda que Doc/Sur desenvolva projetos editoriais e jornalísticos tradi-

cionais (livros, revistas, etc.), recorre também à *web* como um meio para gerar uma memória viva, ativa e em contínua construção da produção teatral de uma forma razoavelmente econômica e de fácil acesso para os interessados.

Há certos tópicos ou discursos pré-estabelecidos sobre o funcionamento dos meios eletrônicos e sua capacidade multi-midiática que, como críticos-pesquisadores, gostamos de reconhecer, mas aos quais não necessariamente nos submetemos. Consideramos essencial reconhecer prioritariamente quais são os objetivos das nossas iniciativas e projetar as ferramentas digitais funcionais para esta finalidade, sem reger-nos com suposições sobre as necessidades do suporte virtual. Neste quadro apostamos numa relação saudável entre forma e conteúdo, e não submetemos os materiais a supos-



tas exigências de dinamismo, leitura rápida, nem à exacerbação da utilização da multiplicidade de linguagens que a *web* disponibiliza. Isto não implica em apego a formas do passado nem a uma negação das possibilidades do meio eletrônico, mas que pensamos em um diálogo produtivo entre suporte virtual e conteúdo, evitando esses desvios comuns do mundo cibernético, onde rapidez é um eufemismo de superficialidade e a facilidade de difusão e acesso se converte, em muitos casos, em modo de impunidade em relação à qualidade dos conteúdos. Em um mundo virtual, com tendência a apagar as identidades e as origens das fontes, propomos que justamente no próprio discurso crítico-acadêmico, na sua capacidade e potencialidade de construir referentes concretos e argumentos válidos em si mesmos, seja onde se estabeleça a legitimação das vozes expressivas e o respeito pelo leitor. Como codiretores da revista digital *160-arteycultura*, entendemos que o cuidado ao leitor não está centrado em oferecer materiais digeridos, de alta superficialidade, de leitura breve e com grandes possibilidades de ramificação em hiper-vínculos de poucas contribuições, mas em valorizar sua disposição de tempo e dar à leitura um material que fale com honestidade

e profundidade dos temas a que se propõe.

Por isto, a seleção do material é um aspecto fundamental para cada edição e, portanto, os colaboradores devem demonstrar através das suas produções que têm conseguido conjugar profundidade com uma linguagem comunicativa, que não seja privativa do universo dos especialistas do campo teatral, sem tirar o rigor à pesquisa e à análise, liberando esta produção do estilo acadêmico, hegemônico e cientificista, por uma escrita ensaística e agradável. Consideramos estratégico que em um mesmo sítio *web* convivam crítica e investigação teatral, já que dois universos são convocados e, geralmente, são abordados de forma separada. Os leitores respondem a essa mesma dinâmica: quem lê uma crítica jornalística dificilmente acessará a uma página dedicada exclusivamente a estudos acadêmicos de documentação e pesquisa e quem frequenta estas últimas não legitima as críticas publicadas em suporte virtual. Desta forma, tentamos colaborar, entre outros aspectos, com a construção permanente de contatos e diálogos fluidos que enriquecem estes dois campos, quando são tratados com profissionalismo.



A crítica no jornalismo diário

Santiago Fondevila

Introdução histórica.

A crítica tem uma história curta em relação à do teatro e está ligada à revolução que propiciou a invenção da imprensa e nascimento posterior do diário de notícias. *La Vanguardia* é um dos jornais mais antigos da Europa, tendo superado já os 25 anos de existência, sobrevivendo às mudanças políticas de um século XX, versado em confrontações ideológicas e bélicas. O certo é que a crítica teatral como reflexão frente a um fato artístico se esconde ao longo do século XIX nas revistas, enquanto que os diários assumem estas, posteriormente, como pequenas notas mediadas com frequência por uns jornalistas sem formação específica e, isso sim, com um grande amor pelo teatro. É um modelo de crítica referencial, informativa e muito adjetivada. Não tenho dúvida que é na segunda metade do século XX, quando a crítica teatral e assim, a de outros gêneros como o operístico, o qual tem um destinatário muito concreto, passa a participar do fazer teatral. Contudo, e ainda se tratando de um gênero de opinião, sua posição, nos diários, está sujeita às variáveis de uns meios de comunicação nascidos, em sua maior parte, como suportes publicitários. Tal é o caso de *La Vanguardia* e outros diários nascidos como diários de anúncios e obituários. Sim senhores, *La Vanguardia*, quando começou, publicava na primeira página os obituários. A morte, então, tinha outra dimensão pública. A crítica teatral toma

seu espaço com o crescimento do lazer, a que já podem ter acesso não somente as classes abastadas, mas um proletariado ávido de diversão. Um espaço lúdico que, em qualquer caso, estará sempre submetido à valoração geral do mundo como mero entretenimento. Em *La Vanguardia*, concretamente, a crítica e a informação destes gêneros estão ligadas à existência de uma ampla oferta que se concretiza em uma programação que era paga até pouco mais de dez anos. Na segunda metade do século passado, a crítica adquire um valor na medida em que o espectador burguês procura contrastar seus pontos de vista com os de um conhecedor especializado.

A atualidade.

Já não somos, em boa parte, o que fomos. A crítica teatral na atualidade perdeu a importância nos meios de comunicação. Nem a rádio, nem muito menos a televisão trazem pontos de vista críticos sobre a atualidade cênica, no máximo informativos, e apenas há alguma revista especializada que tende a uma informação valorativa, mas não crítica. Os diários, submetidos a uma constante remodelação para competir na sociedade da imagem, conservam a crítica como uma necessidade incômoda, como a esposa à qual não se quer mais, porém não se pode abandonar. A falta de valorização deste gênero de opinião a tem marginalizado, pois, estamos numa sociedade do espetáculo onde há, cada vez mais, espetáculos, mais atividade cênica e menos possibilidade de dar conta dela.

A valorização da crítica na mídia e a posição da crítica no espaço.

Para ilustrar este processo degenerativo, deixem-me relatar o ocorrido no diário *La Vanguardia*. Durante vinte anos, as

seções de Cultura e Espetáculos eram editorias independentes, se bem que na ordem do diário, uma era a continuação da outra. Na primeira grande remodelação do diário, em 1992, apostou-se em um *design* com elementos gráficos (sobretudo fotografia) potentes, sem que isso deixasse espaço, todavia, aos textos.

Durante este longo período, a crítica sofria, contudo, porque o maior espaço editorial era ocupado pela informação (entrevistas, coletivas de imprensa) chamadas “Prévias”. A teatral menos, já que tinha a sorte de eu estar à frente da seção. E falo de forma clara, para mostrar a importância das pessoas em um meio de comunicação. Eu tinha o poder de decidir e de situar os distintos artigos. O seguimento era notavelmente exaustivo e permitia atender tanto aqueles

espetáculos que, pelo interesse que despertavam ou por sua grandiloquência, eram de reconhecimento obrigatório, a outros que se apresentavam em circuitos alternativos ou marginais. Foi uma forma de cobrir o espectro das artes cênicas e seguir a produção dos artistas que quase sempre começam por baixo e de descobrir criações com poucas, ou nenhuma capacidade, para chegar ao seu público potencial. Isso não implica que, em épocas de grande efervescência cênica, e não me refiro só a teatro, mas à música, em todas as suas vertentes, ou o todo poderoso cin-

ema, resultara fácil respeitar os textos críticos originais. E esse é, para mim, o maior problema e um desafio do qual não tenho conseguido uma resposta minimamente aceitável.

A seção de *Espetáculos* era a única que tinha uma publicidade própria e o número de páginas era dado pela necessidade de colocar todo esse espaço publicitário. Isso gravava o que em nosso

jargão chamávamos de buracos. Isto é, páginas em que restavam só duas ou três colunas e de uma altura inferior a meia página. Nestes buracos, sempre ao final da seção, colocavam-se as críticas aplicando-se a estúpida máxima de que “contra o vício de escrever, a virtude de cortar”. E sabem como é difícil cortar uma crítica. Não por questões técnicas, mas porque na crítica há, ou deve haver um discurso intelectual, que sofre quando se mutilam algumas de suas partes.

No ano 2000, o diário voltou a remodelar-se, física e conceitualmente. A seção de *Cultura* lançou

uma Oferta Pública de Aquisição hostil sobre a seção de *Espetáculos* e esta desapareceu porque, palavras do diretor: “os espetáculos também são cultura”. O que, a princípio, era uma questão técnica e semântica se converteu ainda em uma diminuição notável dos conteúdos de espetáculo e aumentando, se cabe, o abuso à crítica.

As condicionantes: o *design* é a mensagem.

Como aquilo que está mal sempre pode piorar, isso ocorreu há dois anos. Uma nova remodelação instaurou a ditadura definitiva do projeto visual. O grande *handicap*¹ destes processos é que se trabalha sempre sob condições ideais. Os números zero se fazem com folga de páginas. A realidade é outra.

O diário *La Vanguardia* tinha sempre como norma que o total dos lançamentos (número de páginas) não devia conter menos de uns 45/55 por cento de publicidade, ainda que nem sempre, mais publicidade queira dizer mais páginas, senão bem menos espaço editorial. O novo modelo, seguindo as tendências da imprensa na Espanha, criava um sistema quase modular das críticas, ao qual devia ajustar-se e que, com certeza, ao tratar-se de uma estrutura rígida, não levava em conta as variáveis do espetáculo, objeto da crítica. O modelo atual do diário aposta em temas informativos com



muitos elementos gráficos. Sofre a informação menos dependente, mas também a crítica. Sabem o que é cortar a metade de um texto crítico de 80/90 linhas ao tamanho de uma coluna. Eu confesso que fiz isso e continuo fazendo. Não uma vez, mas mil vezes. Que sentido tem para o leitor? Que respeito há pelo trabalho do crítico? Cortar é inevitável já que os críticos (não é meu caso) trabalham fora do jornal e enviam seus artigos mais ou menos ajustados. E como um jardim precisa de jardineiro, posso assegurar que a crítica teatral sofreria muito mais sem minha presença na redação para incomodar e reivindicar sua importância. Não é que me lancem flores, é apenas a crua realidade. E, além disso, devo reconhecer que *La Vanguardia* é o diário que melhor trata a crítica.

A quem se dirige a crítica.

A crítica, como todo o jornal, dirige-se ao leitor. Perdoem-me a obviedade, mas não existe um leitor, mas muitos leitores. Cada um parecido com o outro, porém diferente. Aqueles que leem as críticas são minoria. Para que serve então? Uma má crítica sobre um espetáculo popular não influi sobre o público. Uma boa crítica não necessariamente supõe um maior número de espectadores. O consumidor teatral pode seguir a opinião crítica, mas tem certo critério. O resto é público fenomenológico, como o dos musicais. A capacidade de influência da crítica é discutível. Para mim é mínima. Serve, isso sim, no caso de ser favorável, para que as companhias possam incorporá-las ao dossiê ou à sua página na *web* quando querem vender seus espetáculos ou solicitar o apoio do governo.

De novo voltamos ao tema do espaço editorial. A crítica, para ser eficaz, deve publicar-se com maior

imediatismo. E se não há espaço? Sacrifica-se o texto ou se espera o dia seguinte...ou o seguinte... Distante, os tempos em que os críticos compareciam ao diário na mesma noite da estréia. A não publicação com uma margem de dois dias da crítica tirava boa parte de seu valor. Por quê? Porque o leitor atento não a encontrava e se esquecia. Sobre tudo naqueles espetáculos que só duram dois ou três dias, como os internacionais ou no caso das críticas de música, totalmente inúteis. Essa pouca valorização de um gênero de opinião como a crítica se produz, ainda, em uma eclosão da opinião em geral. Os colunistas crescem como cogumelos e todos são capazes de falar de tudo, da política ao esporte passando pelo vírus da AIDS. Qualquer imbecil bem recomendado tem sua coluna. Ou quase. É bom dizer.

A *Crítica*, um ajuste híbrido ao leitor contemporâneo.

Finalmente, quero trazer um neologismo que é mais original em seu enunciado do que em seus conteúdos. A *Crótica*. Contração óbvia entre crônica e crítica. É um gênero que agrada muito ao leitor e que incorpora elementos de análise e opinião, mas em uma reflexão centrada no quê e onde. Ainda que não lhe chamem assim, as crônicas dos críticos desde os festivais ou diante da estréia que o jornal quer analisar em suas melhores páginas, é a fórmula ideal. Claro está porque nunca, ou quase nunca, uma crítica será a peça mais importante de uma página. Com certeza.

¹ - N.T. - em inglês no original.

Crítica**TEATR**AL



A crítica teatral, o mundo e a busca de equilíbrio

Victoria Eandi

Geralmente faz-se uma distinção fundamental a respeito da crítica teatral, a que separa a crítica que se realiza nos Diários da que se produz, em forma ensaística, em publicações como livros ou revistas especializadas. Nesta última em que, em teoria e por razões óbvias ligadas ao espaço, ao tempo, ao contexto e a relevância, o crítico que vem da Universidade desenvolveria mais profunda e extensamente suas reflexões, apreciações, valorizações e, além disso, proporia novas categorias e hipóteses e desdobraria todo um aparato teórico.

Não farei referência às já extensamente debatidas limitações e restrições dos críticos dos jornais, relacionadas com exigências editoriais e de rapidez na entrega, mas sim à possibilidade de procurar certo “equilíbrio”. Isto é, o que procuro fazer na hora de escrever para o veículo no qual colaboro, no qual afortunadamente há uma grande abertura quanto à escolha e a reflexão sobre o material ao qual se decida referir, flexibilidade no espaço e algo fundamental: a ausência de avaliação, o que evita desvirtuar a crítica, coroando-a com a arbitrariedade(e superficialidade) da pontuação.

Com “equilíbrio”, inclino-me a tentar conjugar as necessidades básicas que demanda um artigo sobre um determinado espetáculo – que tem a ver com colocar o leitor e espectador potencial conectado com o tema da obra, a trajetória do autor, do diretor ou dos atores e todo tipo de informação que seja válida para que tome contato com o material – com reflexões mais profundas que, inevitavelmente, estarão tingidas com as impressões pessoais e a subjetividade de quem escreve. É uma quimera, quase um oxímoro, pretender que haja objetividade na crítica. Contudo, nessa subjetividade vão implícitas as competências, as leituras, a

trajetória como espectador e toda a bagagem adquirida, seja o crítico de um âmbito acadêmico ou não. O ideal é que toda valorização vá acompanhada de uma fundamentação que ofereça ao espectador chaves e ferramentas de leitura, que lhe abram portas para refletir, que lhe permitam estabelecer pontos de contato com sua própria bagagem e não que simplesmente o convença ou o impeça de ver o espetáculo.

Mas é ao mesmo tempo primordial não cair no exibicionismo intelectual, em que a crítica se converte em instrumento de ostentação de quem a escreve e antepõe seus conhecimentos à obra sobre a qual se está analisando. Neste sentido é também importante a clareza, que não é sinônimo de vazio ou superficialidade. Às vezes, o excesso de academicismo é um obstáculo para o leitor, ainda que sempre seja possível traduzir certas idéias em termos simples. Em poucas palavras, a gente se vê ante a difícil tarefa de encontrar o ponto justo e não subestimar nem superestimar o interlocutor. E devemos acrescentar que existem outros contextos mais adequados que um jornal para a extensa análise sobre um espetáculo, mas isso não impede que a crítica jornalística seja profunda e provoque alguma reflexão no leitor.

Edward Said (2004) propõe em seu livro *O mundo 1, o texto e o crítico* uma eloquente visão sobre o crítico que, ainda que se refira ao ensaio podemos estendê-lo a outros campos: “A crítica adota a modalidade do comentário sobre arte e a avaliação da arte; entretanto, a crítica na realidade significa mais um processo preparatório e necessariamente incompleto para o julgamento e a avaliação. O que o ensaio crítico faz é *começar* a criar os valores mediante os quais a arte é julgada. (...)”

Uma inibição importante sobre os críticos é que sua função frequentemente se fecha e se circunscreve para eles no passado. Lukács reconhece esta inibição, mas expõe como os críticos se apropriam de fato da função de começar a construir valores para a obra que estão julgando. Wilde o dizia de um modo mais bombástico: a crítica 'vê a obra de arte com um ponto de partida para uma nova criação'. Lukács disse de um modo mais prudente: 'o ensaísta é o exemplo puro do precursor'. E logo Said afirma: "...os críticos não só criam os valores mediante os quais se julga e se compreende a arte, senão que encarnam na escrita aqueles processos e condições reais do presente mediante os quais a arte e a escrita transmitem significado." O crítico é considerado por Said – em contraposição à repetida postura que o descreve como um parasita que "vampiriza" o artista, ou aquilo que é pior, como um artista frustrado – como um agente imprescindível na história da arte, como o "responsável, até certo ponto, de articular aquelas vozes dominadas, deslocadas ou silenciadas pela textualidade dos textos". O crítico é também um ser criativo ao efetuar relações, ao propor novas categorias, ao lançar luz sobre elementos que talvez não tenham sido vistos nem apreciados. Sugere também Said que a atitude do crítico é sensível e que "deveria ser ainda e com mais frequência francamente imaginativa, no tradicional sentido retórico do *inventio*, que tão frutiferamente utilizou Vico, o qual significa descobrir e expor coisas que de outro modo ficariam ocultas por trás da piedade, a inconsciência ou a rotina" (p. 76 – 77)

Mas, por todas as coisas, Said insiste sobre o "mundanismo" da crítica. O autor entende por "mundano", neste caso, as circunstâncias históricas que rodeiam a todo texto ou acontecimento artístico. Uma das funções do crítico seria repor essas circunstâncias em sua análise. Mas acrescenta que: "os críticos não são meramente os alquímicos tradutores de textos em realidade circunstancial ou mundana; porque eles são objetos e também produtores de circunstâncias, as quais se fazem sentir com independência de qualquer que seja a objetividade que os métodos dos críticos possuam. A questão é que os textos têm modos de existência que até em

suas formas mais sublimadas estão sempre enredados com a circunstância, o tempo, o lugar e a sociedade; dito brevemente, estão no mundo e daí que sejam mundanos". (p.54). Said opõe esta forma de crítica àquela que isola "a textualidade das circunstâncias, os acontecimentos e as sensações físicas que a fizeram possível e que retorna compreensível como resultado da elaboração humana". (p.14). Neste sentido, é vital na crítica teatral (com tudo o que implica o termo) dar voz aos realizadores, aos profissionais de teatro, apesar de tudo o que se tem renegado, a partir do auge das análises textuais, de suas opiniões a respeito de suas obras, considerando-as só como um apêndice, um suplemento com um peso relativamente menor. Se tivermos em conta que o teatro é fenômeno que acontece vivo e que faz parte de um largo e dinâmico processo onde diversas pessoas participam criativamente, aquela "elaboração humana" a que se refere Said cobra uma importância capital. Incluir dados sobre as circunstâncias e condições de produção, sobretudo, a partir de entrevistas não só com o autor e o diretor, mas também com os atores e com toda a equipe criativa, pode trazer chaves de leitura produtivas e provocar ricas reflexões teóricas subsequentes. Muitas vezes resulta mais revelador ler uma entrevista que uma crítica, e nesse caso o papel do crítico não perde relevância, já que uma boa entrevista dependerá de perguntas acertadas, catalisadoras e geradoras de pensamento.

A modalidade da entrevista, que é usual nos diários, deveria ser levada em conta mais frequentemente para a crítica acadêmica, que segundo Said (referindo-se, sobretudo à norte-americana e à européia) devido à crescente especialização, profissionalização e institucionalização em função da afirmação dos valores da cultura de elite dominante, tem perdido contato com o mundo dos acontecimentos. Com isto quero dizer que não apenas a crítica jornalística pode ver-se beneficiada pela Universidade, buscando aquele equilíbrio que assinalava, como também a crítica acadêmica, dentro dos limites que o contexto permita, poderia tomar emprestados com maior frequência certos procedimentos menos abstratos e menos "desinfetados"

(utilizando um termo de Said) que provêm do jornalismo.

A crítica teatral, em geral, deveria dar mais lugar às novas subjetividades, ser mais flexível e criativa em suas categorias, substituir o excesso de erudição e os “grandes monumentos” (termo usado por Said) por uma maior atenção às propostas emergentes e não classificar nem reduzir forçadamente a conceitos *a priori* ou a pressupostos, mas estar alerta a novos e singulares fenômenos e, a partir deles, repensar a realidade, neste caso, a teatral.

Na mesma direção, fecho com outra citação do livro de Said: “A crítica é mundana e pertence ao mundo na medida em que se opõe ao monocentrismo, um conceito que (...) opera em conjunto com o etnocentrismo, o qual autoriza a uma cultura a envolver-se a si mesma pela particular autoridade de determinados valores acima de outros” (p.77). Em outros termos, uma visão que favorece a polifonia, a abertura e à diversidade nos enfoques da crítica. Voltar de alguma maneira à origem da palavra e sua raiz indo-européia “Krei”: “depurar”², “separar as partes miúdas das graúdas”, mas sem desprezar essas partes miúdas, que podem converter-se mais tarde em um trampolim de novos aparatos críticos.



CríticaTEATRAL

¹ SAID, Edward, W., El mundo, el texto y el crítico, Debate, Barcelona, 2004. (Os capítulos citados são “Introducción: Crítica secular” e “El mundo, el texto y el crítico”.)

² N.T. – no original “cribar” que em espanhol significa seleccionar, tamizar, separar, filtrar, depurar.

O crítico como intelectual: Dilemas de uma figura conflituosa

Lorena Verzero e Yanina Leonardi

Partindo da situação em que nos encontramos, onde a maioria de nós mais ou menos compartilha de alguns dos possíveis significados que são outorgados em nossa conjuntura à figura do crítico, é nosso propósito deixar colocadas algumas questões em relação ao estatuto e ao sentido socialmente atribuído à produção crítica, e à figura do crítico como intelectual em nosso âmbito.

No entanto, vamos nos remeter principalmente ao desenvolvimento da crítica teatral, e não devemos perder de vista que esta disciplina ocupa um lugar periférico no interior do campo intelectual, e a consequência disto é que todos os seus produtos e agentes – mesmo nos casos em que gozam de maior reconhecimento – se situam, simbolicamente, em um espaço deslocado dos centros de legitimação de saberes, práticas e discursos. Esta situação levará a uma série de posições desde onde o crítico teatral pode proferir seu discurso, que será sempre um posicionamento ideológico a partir do qual ele mesmo se define em relação aos demais críticos, aos demais membros do campo teatral e de outras esferas.

Por outro lado, é claramente observável a percepção, tanto por parte dos agentes culturais como do público em geral, de uma distinção entre a crítica “jornalística” e a “acadêmica”, com uma série de tarefas diferenciadas e um valor simbólico distintivo que demarcam diferentes papéis sociais. Não escapa a esta distinção o paradoxo de que, em muitos casos, são as mesmas pessoas as que transitam por ambas as esferas.

A partir desta breve e geral descrição do quadro desta situação, abrem-se uma série de perguntas que guiarão nossas reflexões e que – como dissemos – não nos proporemos a responder, senão, deixá-las apresentadas: Quais são as tarefas socialmente atribuídas ao crítico/intelectual, a partir das quais se poderia pensar em dois papéis diferenciados, sobrepostos, ou em uma figura do crítico teatral como intelectual? Quais são os parâmetros de legitimação que, em um mundo regido pelo mercado cultural, determinam diferentes relações de tensão entre diversos tipos de discurso crítico que lutam por reconhecimento e prestígio social?

Para organizar estas reflexões,

partiremos de algumas considerações em torno da figura do intelectual, com a intenção de comprovar que é possível situar o crítico teatral nesse marco, e logo descobrir a gênese dos elementos conflituosos que tendem a imunizar ao crítico de certo “compromisso intelectual” e, ao contrário, que tendem a assinalar à crítica “acadêmica” um valor político mesmo quando depende de estratégias de mercado similares às que se praticam nos meios da imprensa.

O trabalho intelectual é reconhecido como tal a partir do século XVIII, quando emerge o “intelectual de tipo moderno”. A especificidade do mesmo se define, no entanto, figura crítica, oposta ao poder e capaz de produzir independentemente modelos políticos e sociais¹. A partir de então, as relações entre a esfera intelectual e o campo do poder reconheceram diferentes graus de cumplicidades e antagonismos, de acordo com cada conjuntura em particular. São muitos os pensadores que têm oferecido contribuições para a delimitação desta figura, mas podemos concordar, em termos gerais, com uma série de traços a partir dos quais podemos

pensar nosso objeto. Segundo define François Dosse (2006:28) em sua *História de los Intelectuales. História Intelectual*, “o critério discriminador, suscetível de individualizar um possível espaço para os intelectuais” é a noção de compromisso. Bom, a este conceito serão assinalados valores muito diferentes nas diversas conjunturas históricas. Durante a década de 1960, por exemplo, a figura do intelectual se converteu em um dos agentes fundamentais para a transformação social em toda América Latina e emergiu a concepção de que o intelectual só pode aderir à esquerda. A figura exemplar do intelectual comprometido dos anos 1960, a *sartreana*, “implicava uma alternativa à filiação partidária concreta, mantinha seu caráter universal e permitia conservar a definição do intelectual quanto à posição desde que fosse possível articular um pensamento crítico” (Cláudia Gilman, 2003:73). Com o deslocamento para a intervenção política direta no início dos anos 1970, o modelo do compromisso sartreano ficou sujeito a posições menos radicalizadas. Assim, em 1970, o lugar simbólico do intelectual comprometido passou a ser ocupado pelo intelectual revolucionário. Como sustenta Gilman (2003:144), a politização dos intelectuais implicava um deslizamento do compromisso da obra ao compromisso do autor. Esta figura do intelectual tem passado por uma sorte de peneiras a partir das quais é possível pensar o papel do intelectual argentino, nos anos 2000, como um agente que combina alguns traços herdados dessas figuras com outros próprios do mundo globalizado e do capitalismo cristalizado. Os intelectuais que Gramsci define como “orgânicos”, posto que sua função social é a de desenvolver pensamento, quer dizer, aquelas pessoas que têm assinado um trabalho intelectual estão, na atualidade, completamente perpassadas pelas mídias. As transformações sócio-políticas ocorridas desde os anos 1970 têm dado lugar à imagem do “intelectual midiático”. Segundo Rémy Rieffel (1993:627): “A legitimidade da figura do intelectual já não depende unicamente de sua obra, de seu talento e dos canais anteriores de sua filiação (colóquios, grandes escolas, partidos políticos, revistas intelectuais, etc.)

senão de uma sociabilidade resplandecente, de redes envolvidas nas malhas do tecido universitário, editorial e midiático”.² Nos termos de Santiago Alba Rico (2007:257): “[...] se o intelectual não é o que tem direito a falar senão à *capacidade de persuadir*, então há que se lembrar que o saber geral está hoje inteiramente dissolvido no circuito das mercadorias e o espaço público resume seus limites, portanto, ao mercado³.

A perda de reconhecimento social de instâncias ou instituições tradicionalmente legitimadoras (como os partidos políticos, as publicações especializadas e, inclusive, a universidade), somada à supervalorização da visibilidade dos espaços *para-institucionais* (entre os quais a televisão ocupa o lugar central), tem definido um mapa de legitimação liderado pela lógica do mercado. Quer dizer, a batalha pelo capital simbólico será ganha por aqueles que saibam adaptar-se às regras do mercado. Aquelas vozes que conseguirem um espaço nos circuitos *para-institucionais* possuirão maior capacidade de persuasão e, portanto, maior prestígio. Disse Alba Rico (2007:258) a respeito: “o equivalente do fetichismo da mercadoria no terreno da circulação midiática é o prestígio [...]”.⁴

A partir daqui, poderíamos concluir que é a crítica nitidamente jornalística a que possui maior capacidade de persuasão e, portanto, legitimação e reconhecimento social. Entretanto, tudo isto está condicionado, entre outras coisas, pelos públicos ao qual a crítica se dirija ou tenham acesso a ela. Os trabalhos intelectuais podem dirigir-se ao mesmo tempo, a um círculo de especialistas mais amplo ou a um público mais difuso⁵.

Tal e como analisa Dosse para o caso francês, podemos pensar que a crise da instituição universitária:

alimenta o desejo dos intelectuais de dirigir-se a públicos mais amplos por canais de difusão menos tradicionais. [...] Sobre um fundo de crises de todas as instituições de adesão e de individualização dos comportamentos dos atores, este fenômeno alimenta um modo de racionalização pessoal, de bricolagem, que

pressupõe uma autonomia de um mercado de produção intelectual em um sentido dilatado (2006:103).

Por outro lado, a lógica do capitalismo cristalizado não somente regula os espaços para-institucionais, senão a vida cotidiana por completo, de maneira que as estratégias que este crítico/intelectual, que circula por diversos espaços, deve desenvolver, não variaram demasiado de um a outro. Quer dizer, os jogos de influências com os quais operam os veículos de imprensa em muitos pontos coincidem com aqueles que regem as instituições mais tradicionais. Neste ponto, as perguntas abertas seguem girando em torno de quais são os limites éticos do crítico – tanto intelectual e justamente por ser um intelectual – frente ao esvaziamento de sentidos ao qual se pode levar a bricolagem, as lutas pela visibilidade e os jogos de influência da lógica mercantil. Frente a este contexto social e político, um dos riscos é assumir um posicionamento “politicamente correto”, que permita evitar o confronto e o compromisso com sua realidade, perdendo, deste modo, as particularidades que caracterizaram o intelectual nos anos 1960/1970, garantindo o prestígio de uma posição social.

Bibliografia:

- ALBARICO, Santiago. 2007. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Madri: Akal.
- BOURDIEU, Pierre. 2006[1999]. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- DOSSE, François. 2006 [2003] *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valença: Publicações da Universidade de Valença.
- GILMAN, Claudia. 2003. *Entre la pluma y El fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionário en América Latina*. Buenos Aires: Século XXI.
- RIEFFEL, Rémy. 1993. *La Tribu des cleros. Les intellectuels sous la Ve République*. Paris: Calmann-Lévy.

¹ Cfr. François Dosse, 2006: 24.

² Trad. em François Dosse, 2006:102.

³ Ressaltado no original.

⁴ Ressaltado no original.

⁵ Cfr. François Dosse, 2006:103.

Crítica**TEATR**AL



O crítico que constrói teatralidade e acompanha sorridente

Nara Mansur

Teatralidade é um conceito utópico, bastante esquivo, no qual vamos incorporando sensações, condições, que vamos transportando de lugar em relação aos signos da época. Vai se formando pelos mesmos signos que aguçam nosso olhar. Tão escorregadio quanto específico, que ficamos com maior clareza e quase sem perigo de errar nos últimos anos em áreas, manifestações, ambientes, de preferência não teatrais ou não etiquetados como teatro... como se por uma operação de contraste sempre essa qualidade ou “condensador de signos” estivesse em um *reality*, uma passarela, um es-

tereótipo televisivo, esquemas como o cabaré, o balé, os rituais esportivos, os atos políticos. Mas disto se ocupam profusamente os estudos da *performance*.

O crítico teatral na sua operação de transeunte curioso escreve e reescreve associações que descobre no meio da multidão recortada que é o público. É um experto, um espectador treinado em elaborar um discurso especializado, elitista e, com raridade, acompanhado ou lido pelos artistas, incluindo aqueles aos quais dedica suas palavras.

A teatralidade vem dada pela potencialidade de um teatro, pela percepção dos artifícios ou ilusões

que propõe, chegando a definir-se e a definir o teatro através da sua recepção. Mas o que recebe o crítico? Qual é o seu espaço ou contexto de estudo, suas ideias prévias, suas circunstâncias, seus vínculos afetivos e de desejo em relação ao seu objeto de estudo? Trata-se de uma visualização, de um continente que nos inclui, não de ilhas, do teatro como máquina de olhar (o mundo como teatro, uma primeira metáfora ou o teatro como museu, uma analogia.)

A teatralidade torna-se ponto de vista, é a cena da nossa visão histórica e dos micro-relatos que estabelecemos, não com afã cronológico, mas como desatinadas



subjetividades que podemos esclarecer. O crítico respira essa energia que pode chamar teatralidade ou satisfazer-se por encontrar suas hipóteses de biblioteca, arsenais teóricos, alguns exemplos que não conseguiu concretizar, palavras que dedica ao seu artista favorito. Mas também respira a transpiração, o risco que é ser percebido, o cochicho indiscreto, a vida social que não o reconhece de primeira, o erótico que de vez em quando manifesta o teatro como montanha russa, como salto ao vazio, como mergulho sem apnéia. Os acontecimentos teatrais, aqueles que têm a ver com os processos de investigação e a parafernália da produção, relações públicas, *marketing*, também assinalam junto a ele e carregam seu transe de teatralidade:

Em quem se transforma o crítico a cada momento ?

Cada nova circunstância identifica seus interesses e o obriga a negociar com sua ética e a interpretação que realiza. O caráter arbitrário e gratuito da arte, o prazer de suas operações e a possibilidade da imaginação como alavanca das ações, o coloca em um difícil, porém prazeroso transe... Então responde com as mesmas propostas? Transforma-se em poeta, andarilho, faquir? Como ele fala para o espetáculo? Seu discurso é da mesma condição que a condição da personagem para a qual falar é atuar? Somente fala para o espetáculo, para os artistas ou está relacionado com o fato de seu

discurso construir teatralidade desde sua própria vida pessoal ou desde sua vida nas instituições, ou através das relações de associações nas quais está imerso ou pela área de influências que gera por sua presença em festivais, eventos, publicações? Quais aspectos da teatralidade hierarquizam? Com que aspectos ele os relaciona em seu diálogo? O historiador e curador mexicano Cuauhtémoc Medina aconselha ironicamente aquelas regras que considerava imprescindíveis para o curador. Assim disse: 1) Abane o artista, 2) Pergunte-lhe se tem sede, 3) Ofereça-lhe um assento... e agrega: é que alguém tem que cuidar, ajudar, sorrir... Esse cínico procedimento e a lucidez de seus outros argumentos fazem pensar que da paixão de um crítico por um artista (da paixão da crítica pela criação), é inevitável que se produza um acompanhamento produtivo...¹

Por que não propomos ver o discurso crítico com relação às possibilidades que abre, mais do que como enunciação, fala, gesto de um(dos) crítico(s).

O sentido, os significados do seu modo de agir (seu próprio teatro de operações) é outra metáfora que deixa pegadas, rastros para seguir a pista.

No entanto, há um crítico que se dilui, que se multiplica em múltiplas facetas, que constrói ficção e incursiona nos próprios fazeres artísticos. Da mesma forma, gera-se um discurso crítico a partir do texto teatral, a partir do espetáculo, a partir do processo de

investigação que os contém, mas pelo fato de se originarem nessa área não os reconhecemos de forma imediata, senão que muitas vezes sai à luz através do crítico que recepciona e legitima essas idéias e, além disso, as acompanha. Ou não. E também há um escamotear de autoria nesse encontro. Deveriam assumir o posto e se nomearem todos de artistas conceituais, por estarem “equipados” de idéias que são quase obras, e andarem à procura de patrocinadores de seus projetos ou processos. E os críticos deviam ser estudados como é feito com os artistas ou como personagens, como líderes de opinião, ou como políticos.

Tudo vem ocorrendo de maneira mais simples e promíscua: teoria e prática, criação-reflexão, ocorrem ensimesmadas e juntas. Mas, associado aos mecanismos de poder, costumamos privilegiar ao crítico e sua posição alheia. O processo de intercâmbio na realidade é um vai-e-vem entre artistas e críticos ou passa por um discurso na maioria das vezes já constituído (individual ou coletivo) ao qual apelamos uma e outra vez na verdade debilitando-o?

Assim pensa o artista plástico Luis Gordillo: “A realidade é que hoje o mundo da arte é muito conceitual e o artista deve mostrar não só sua obra, mas também seus conceitos. Às vezes parece que a arte é só um exemplo da teoria ou do pensamento do artista. A arte se faz social, étnica, política, enfim, uma arte que é uma metáfora do conceito”.²

Às vezes, lemos críticas que parecem desconhecer seu objeto de estudo, tal é o seu grau de autonomia. Parece animá-las não o processo de diálogo com os espetáculos, mas sim uma hipótese prévia, uma bibliografia volumosa, antigos desejos do crítico, que o animam a aplicar rapidamente a teoria mais recentemente consultada, sua voz por si mesmo. E isto não é no fim das contas, publicidade e arrogância? Vale a pena perguntar se os críticos hoje têm seus leitores. E, também, se hoje os leitores apreciam os críticos.

Quando a crítica se dá por inteira, se arrisca, quando ela também faz ficção se converte em uma prática política, rica em subjetividade, geradora de espaços e novas relações.

“O conceito (de teatralidade) tem algo de mítico, de demasiado geral e até de idealista” sustenta Pavis.³ Críticos e artistas geram teatralidade, às vezes, em uma relação cúmplice. Outras vivendo um na cabeça do outro, absorvendo-se mutuamente, enriquecendo-se ou empobrecendo-se ou ordenando os vários tipos de conhecimento, apagando a palavra autoridade e subscrevendo então, autores.

O discurso crítico constrói metáforas, tem presença, seu desempenho ganha cada vez mais valor pessoal. “Falar é atuar. O discurso teatral é auto-representação de seus mecanismos de construção”.⁴ Existem tensões perceptíveis também entre a fala e aquilo que não podemos nomear, aquilo que a linguagem não consegue terminar de expressar.

E se fazemos o caminho contrário? Apagando as definições de teatralidade e discurso crítico, conservando as tensões como problemas que asseguram um terreno fértil, inclinado ao surgimento de zonas e percursos a serem investigados, a somar discursos parciais, não totalizadores? Tensões que nos

permitem assistir a múltiplos espaços que o discurso crítico gera, onde podemos organizar os encontros entre as propostas mais radicais e desafiadoras para os públicos contemporâneos.

O discurso diferenciado do crítico que estuda teatralidades não uniformes no contexto latino americano é uma virtude a ser conservada. É responsabilidade da crítica não se aproximar à uniformidade, mas preservar estas diferenças, fazê-las visíveis ao máximo. É um trabalho de edição que não fica fechado nunca, pouco a pouco as contribuições se agregam umas às outras e se dá a possibilidade de trabalhar em projetos, em equipes de conhecimento, fortalecendo a idéia de associação, de colaboração, entendendo que falamos de uma atividade criadora radical, que reformula e distribui os textos que produz... não necessariamente com final feliz. Vivamos, pois nestes territórios expandidos.

Ocupemos os espaços, identifiquemos lugares de discussão que gerem eles mesmos teatralidade, que escolham aquela mais frágil em aparência para estudá-la não assegurando nem o êxito nem a benevolência. Não usemos o teatro como material de investimento, não nos adornemos com ele. Pensemos nas poéticas do discurso crítico como pensamos nas poéticas do teatro.

¹ 9 curadores discuten su obra: Cuauhtémoc Medina, Cuaderno de apuntes, <http://cceba.org.ar/evento/taller.pl?id=46>

² Luis Gordillo: Escribir para el público, “Artistas versus crítica”, <http://www.noviembre.org/e-norte/html/index.php?name=News&file=article&sid=1323>

³ Patrice Pavis: “Teatralidad”, Diccionario del teatro, Tomo 2, Edición Revolucionaria, La Habana, 1988, p. 468.

⁴ Patrice Pavis: “Discurso”, Ob.cit., Tomo 1, p. 142.



“Nieve” de Yasunari Kawabata,
Direção de Diego Posadas.



trabalho DE GRUPO

SEGUIR A SI MESMO

Carta pelos 40 anos do grupo Yuyachkani

Carpignano
20 de julho de 2010

Queridos irmãos Yuyachkani

Vocês também já constataram que o rigor, a inteligência e a elasticidade necessários em um grupo de teatro que não quer morrer jovem mudam *imperceptivelmente* o panorama que nos engloba. Alguns pensam que “imperceptível” quer dizer “insignificante”. Mas a história indica o contrário: uma maneira profunda, imprevisível e substancial – como uma radiação. Depois de décadas de trabalho contra a corrente e depois de haver superado milhares de dificuldades e contradições, temos que admitir que vemos nossa sociedade não como estranhos mas sim como estrangeiros, inclusive quando se trata da terra onde nascemos. Esta atitude de estrangeiro, este olhar distante e comprometido é a liberdade que conquistamos, o desafio através do qual se manifesta nosso modo de ser políticos.

Alcemos então as bandeirinhas de nossos aniversários e demos a justa visibilidade ao nosso modo de viver o teatro como uma longa *elaboração da Diferença*, que compreendemos com o tempo, cada um ao seu modo: ser diferentes, ou seja, rechaçar o mundo que nos rodeia, suas normas e costumes, não pode ser somente uma ideia. Limitar-se a isso, torna-se mais uma rotina. Elaborar a própria diferença significa transformá-la em uma longa marcha seguindo a si mesmo.

Seguir a si mesmo? Esta frase não diz nada. A menos que não se a leve a sério, traduzindo-a para a linguagem das ações físicas. Evoca, então, uma luta *impossível* contra a consistência das biografias. As biografias nos fazem crer que nosso passado está atrás de nós. No entanto, nosso passado é esse pouco que temos adiante e que logramos ver. Atrás de nós está o que chamamos “futuro”, “sorte” ou “destino”: o tempo desconhecido que cada um

chama “eu mesmo”.

Seguir a nós mesmos quer dizer caminhar para trás olhando adiante, tentando orientar-se interpretando não as estradas e as encruzilhadas que nos esperam, mas sim a via que já percorremos. Não podemos ver os tropeços que nos ameaçam, nem a meta – não importa qual seja.

Parece a descrição de um inteligente truque de clown. Mas é a materialização desse poço sem fundo que se esconde detrás do misterioso conceito de *coerência*. Repetimos muitas vezes esta palavra, especialmente nos momentos de crise. Às vezes, a empunhamos como uma bandeira diante de nossos olhos e dos outros, com ênfase de moralistas. Mas não podemos dominá-la.

Esperamos que seja ela quem nos domine.

Assim, enquanto a vida do teatro se mede tradicionalmente por temporadas, nós medimos nosso teatro por épocas: os primeiros dez, vinte, trinta, quarenta, cinquenta anos.

Detenhamo-nos um momento para considerar nossa estupefação. Quando começamos jamais teríamos imaginado festejar os distintos decênios de nossos grupos. Mas nossa obstinação construiu uma base para resistir. Não a construímos com o ferro e a pedra das teorias e das crenças. Nossa base foi uma paixão insensata e o conhecimento conquistado e protegido por cada um de nós para poder escavar uma arte efêmera. Talvez por azar, talvez por amor, talvez por obrigação.

Dizem que o teatro é a arte do efêmero. Mas o teatro para nós é a prática do *porém*. Arte que *porém* se opõe ao efêmero. Efêmero que porém se opõe à arte. Sem descanso, sem certezas: um constante combater as ilusões com as armas da ilusão.

Envio-lhes minhas felicitações, queridos irmãos Yuyachkani, pelos seus quarenta anos.guardo as suas para os iminentes cinquenta do Odin. Com um abraço

Eugenio Barba e todo o Odin Teatret

Tradução: Luciana Bazzo

O GRUPO DE TEATRO YUYACHKANI E A IMPERDOÁVEL PRESENÇA DA ALTERIDADE¹

Beatriz Rizk

O Peru é um dos países que chegou à modernidade apresentando pelo menos duas vertentes teatrais enraizadas em culturas diametralmente diferentes: a crioula, que tem sua matriz na colonização espanhola e a andina, que reflete as vicissitudes do homem/da mulher indígenas, sobretudo da serra, de tradição incaica, ainda obviamente que não seja de caráter exclusivo². Enfatizamos o “pelo menos duas” porque a grande diversidade de culturas que convivem no país foi canalizada de maneira prática através do uso do castelhano e do *quechua* como línguas francas, sem por isto deixar de lado o aimará, apesar de a oficialidade haver pretendido desde a Colônia fazer do primeiro o idioma oficial exclusivo³. Por outro lado, tal como pudemos comprovar, através de festivais e eventos teatrais durante a última década, a impressão que o investigador Luis Ramos-García nos deixou durante sua passagem por encontros de teatro a partir dos anos oitenta, torna-se logo realidade: “A alternativa oposta registrava agora, nas e desde as províncias – a comprovada existência de um substrato teatral

Ana Correa em “Rosa Cuchillo” / Yuyachkani.
Foto: Fidel Melquiades - Archivo Yuyachkani



que sobrevivia, mais ou menos intacto, nas festas populares e no imaginário andino desde a Colônia até a época republicana” (2001:38)

Não há dúvida, então, que apesar da perseguição oficial sistemática levada a cabo contra toda expressão cultural de origem nativa por parte dos espanhóis, detalhada em outra parte (2010), no dizer do investigador Teodoro Meneses, “sucumbiu o teatro (incaico) aparentemente, porém sobreviveu no profundo”, fragmentado e sem dúvidas “afetado pela desconexão e o desaparecimento do primogênito foco cultural” (7). Neste sentido não apenas as formar rituais que

têm a ver com o ciclo agrário seguem vivas, assim como a cosmogonia, a mitologia e a mesma história que as nutre e reforça se fazem presentes em uma dramaturgia que a partir da época contemporânea pretende abarcar o homem/a mulher andinos como cidadãos do mundo com os mesmos direitos dos demais e, o que é mais importante, com seus próprios termos.

É evidente que esta é uma das prerrogativas que animou Miguel Rubio, Teresa Ralli e outros companheiros de trabalho a fundar, em 1971, o coletivo teatral chamado Grupo Cultural YUYACHKANI (“estou pensando”,



“O Último Ensaio” / Yuyachkani.
Foto: Francesca Sissa

“estou recordando”, em *quechua*) cujas primeiras obras *Puños de cobre* (1972) e *Allpa Rayku (Por la tierra)* (1978-1979) davam conta da situação desfavorável tanto dos mineiros no centro do país, como dos camponeses, evidentemente de extração indígena, diante de uma insuficiente reforma agrária, tentada pelo governo de tendência socialista do general Juan Velasco Alvarado (1968-1975).

Por outro lado, o contexto no qual surge o grupo é marcado por grandes transformações sociais devido, principalmente, às grandes migrações andinas para as cidades, que começaram na metade do séc. XX, sobretudo para a capital, Lima, o que terá repercussões impensáveis no imaginário social do povo. Félix Reátegui, em uma resenha do livro seminal de José Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado*, há vinte anos quando de sua publicação, assinala que o que pensamos é uma visão bastante aguda do que estava sucedendo para o período ao qual nos referimos:

Foi a história do esgotamento terminal de um Estado extremamente excludente e a passagem à aposentadoria dos excluídos. Desde a década de 1970, aproximadamente, a população rural dos Andes, principalmente - decide não apegar-se mais às regras e instituições que não foram criadas para eles nem adequadas às suas necessidades e começam a adotar formas de assentamento urbano, de ocupação profissional e de reprodução cultural que se separam

e desafiam os padrões de organização instaurados pelo Estado desde o século XIX. Um Estado que revela todas as suas limitações e uma sociedade que deixa de acreditar nele, se constitui os termos do transbordamento e a crise anunciada no título da obra (2004:3-9).

O caso é que o imigrante traz consigo a sua cultura e a instala praticamente nas ruas citadinas desafiando a cultura dominante e introduzindo elementos que passam a fazer parte da paisagem urbana até converte-se em ícones “da nova identidade e do desbordamento popular” como são a “chicha”, a “carretilla” e o ambulante, etc (Salazar del Alcázar 1990:42).

Resultam deste modo, padrões culturais que, de maneira inversa ao que há sido habitual, não apenas serão copiados pelas classes médias pauperizadas senão por elementos da pequena burguesia⁴. Uma das obras mais representativas das primeiras migrações andinas para a cidade, com a qual o grupo ficou conhecido fora de suas fronteiras, possivelmente a mais viajada, é a criação coletiva *Los músicos ambulantes* (1982), sob a direção de Miguel Rubio, baseada em “Os músicos de Bremen” dos Irmãos Grimm e Os Saltimbancos de Luis Enríquez e Sergio Bardotti. Na peça, um burro andino, um cachorro nortista, uma galinha da Costa e uma gata da Selva se encontram no caminho rumo à cidade e decidem unir forças, para poderem sobreviver em meio à indiferente *urbe*, formando um conjunto musical. Segundo Ramos-García, a obra “se converteria em uma metáfora que simbolizava, com renovado otimismo, a utopia da unidade étnico-racial na diversidade urbano-marginal”(2001:liii), além de anunciar com bumbo e pratos o que se costuma chamar de “cholíficação sociológica⁵ da cultura ou “andinização”, ao ficarem “todos finalmente unificados sob o ritmo *chicha com*

o qual se conclui a peça”(Salazar Del Alcázar 1990:19)

O deslocamento interno em massa da população se ampliou consideravelmente durante a década de oitenta devido ao conflito bélico que se desencadeou quando em Ayacucho se lançou a ofensiva geral do movimento insurgente de tendência maoísta, conhecido como *Sendero Luminoso*. Reciclando as teorias do influente pensador José Carlos Mariátegui e levando às últimas consequências a aproximação das comunidades indígenas com o pensamento socialista-marxista⁶, vários professores universitários, liderados por Abimael Guzmán (o “*Presidente Gonzalo*”) se lançaram a uma guerra sangrenta e sem motivo aparente, contra toda instituição ou indivíduo que estivesse pela frente, sem distinção étnica ou ideológica. Tanto Guzman como seus seguidores mais próximos haviam sido membros do Partido Comunista antes de se converterem em um movimento até 1969. Porém, a verdadeira ruptura com a esquerda tradicional peruana não se deu até 1982 quando se iniciou a “guerra total” contra qualquer tentativa de sistema que pudesse parecer uma “democracia burguesa” (Hinojosa 1998:78), incluindo os segmentos moderados da esquerda, aos quais os rebeldes consideravam “insuficientes” e, no pior dos casos, “revisionistas”, o que se constituía num “perigo maior” para a evolução da “guerra do povo”(Rénique 1998:318). Neste

sentido, e como estabelece Steve Stern, em sua extensa coleção de ensaios sobre o movimento, “o “*Sendero Luminoso*” se impôs como uma força “contra” a história, incluindo a história da esquerda” (1998:262)⁷.

A mudança da sociedade peruana viria então também pela força, da serra à capital, em um avanço bélico sem precedentes, aparentemente patrocinado pelo elemento indígena. Embora esta abordagem seja rápida e desde uma perspectiva histórica, segundo não poucos estudos da vida política do país, se algo impulsionou a onda de violência foi, em primeiro lugar, as expectativas de mudanças geradas pelos abortados esforços do governo de esquerda do general Velasco Alvarado, em segundo lugar, a atitude das administrações seguintes, do general Francisco Morales Bermúdez (1975-80) e o segundo período no poder de Fernando Belaúnde Terry (1980-85), que voltaram, de maneira demasiado aberta, a favorecer as classes privilegiadas agravando o descontentamento geral e terminando com as poucas esperanças que poderiam haver sobrevivido às tentativas igualitárias de Velasco. É nas falhas sem soluções deixadas que o *Sendero Luminoso* se estabelece como uma vanguarda poderosa, cuja ideologia se apoiava na atitude de “arrasar para preencher”, como de fato, tratou de fazer.

A represália militar não se fez esperar e durante o período de 1983 a 1985 levou-se a cabo uma “guerra suja” que iria competir em violência com seus colegas do Cone Sul alguns anos antes. Os justiceiros, os desaparecimentos e os massacres se converteram na ordem do dia e em algumas regiões, incluindo Ayacucho, seus desmandos bem se podem equivaler com os da insurreição armada, como ficou documentado nos arquivos da Comissão da Verdade. O caso é que, em pleno governo de abertura de Alan Garcia (1985-90) e, devido em parte à eventualidade bélica que vivia o país (para muitos, de fato, chegou a parecer iminente a tomada de Lima pelos rebeldes), a economia peruana ficou em colapso até 1988.

Esta situação desesperada se capta em várias obras desta época do Grupo Yuyachkani. Dentre elas, a obra de criação coletiva *Contraleviento* (1989) marca o momento histórico em que a população indígena da serra se encontrava no dilema de emigrar a outras cidades (segundo dados recolhidos nesta época algumas famílias chegaram a deslocar-se até quatro vezes entre 1983 e 1984 (Coral Cordero



“Adeus Ayacucho” Yuyachkani.
Foto: Miguel Rubio.

1998:355)), ou passar a ser bucha de canhão nas mãos das forças repressivas do Estado, ou enfrentar ativamente os avanços do *Sendero Luminoso* por meio das “rondas”⁸. O conceito de “autogestão” de grande parte da população que ficou, em muitas instâncias, presa entre dois fogos, começou a se considerar uma alternativa viável ao conflito armado e daí talvez o título da peça. Segundo o diretor Rubio, o significado do título encerra o “ir contra a corrente do pessimismo e da desesperança, a necessidade de afirmar uma utopia contrária(...), aprender a voar no sentido contrário”(2001:82).

De proporções épicas por seu alcance, *Contraleviento* ao mesmo tempo em que se refere a um massacre de camponeses perpetrado em Soccos⁹ abarca, através da odisséia de Coya, que vai em busca de sua irmã Huaco, separadas pelas circunstâncias históricas, e de uns grãos de milho que possuem poderes mágicos (“sementes da vida”), a visão cíclica do mundo incaico. É evidente, além e apesar de toda a doutrina e ideologias importadas durante os últimos quinhentos anos, que é através de sua própria história, sua própria mitologia, onde se há que buscar apoio para seguir adiante nestes momentos tão críticos de sua existência. De novo, devido à violência generalizada em todo o país, parece cumprir-se um ciclo na história desse povo que aponta para o Apocalipse, porém no qual sobrevive a esperança aliada ao pensamento utópico andino¹⁰. Segundo o já citado Salazar del Alcázar:

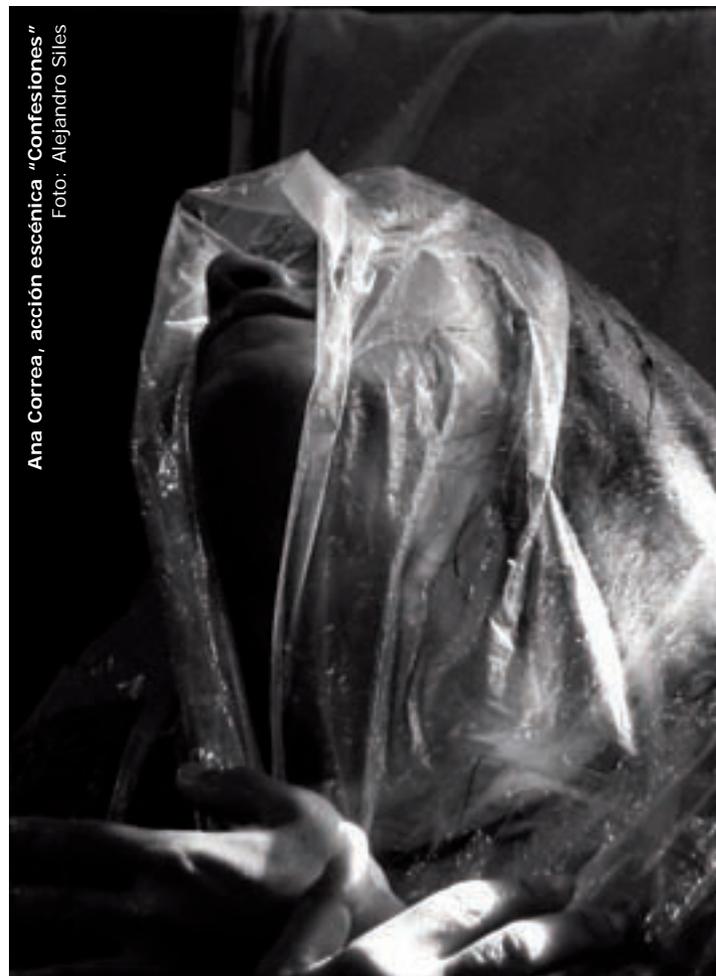
Apoiando-se na aparente inocuidade do discurso mítico arcaico de *Contraleviento*, Yuyachkani apela a um complexo jogo de equivalências onde o discurso mítico se converte em metáfora e eclipse da história presente. O combate ritual de seus heróis míticos incrusta-se no áspero presente de um país convulsionado e que, como na história teatral, aposta na utopia e na esperança. Outra vez o mito volta a fundir-se com a história.(1998:44)

Com relação à essência de Coya e Huaco, os personagens de *Contraleviento*, nos diz Rubio

“Coya” é nosso personagem que olha para dentro, a que olha para ver e se confronta com sua irmã Huaco, a que não dorme; essas oposições se complementam em um olhar com ângulos distintos, ambas necessitam do seu contrário. O olhar para dentro é como a viagem que faz a árvore através de suas raízes para crescer para fora.(2001:83)

No que diz respeito à montagem da peça, o grupo faz uma coleta de um sem número de elementos e artefatos indígenas na encenação. Magaly Muguercia nos deixa um lúcido testemunho da mesma que vale a pena reproduzir aqui:

O desenvolvimento das imagens andino-mestiças era exuberante: a China Diaba,



Ana Correa, acción escénica “Confesiones”
Foto: Alejandro Siles

os lendários vampiros andinos que bebem a gordura de suas vítimas;a Virgem, o Diabo, o Arcanjo, o “Huaco [“vasilhame da cultura mochica com forma humana e a boca escancaradamente aberta”]” como máscara. O popular “equeco” andino – uma estatueta em forma de vendedor ambulante carregado de moedas, cédulas e mantimentos – se transformou em um deus de grande volume, que perambulava pelo palco e de sua manta de retalhos fazia parte a foto de um desaparecido. (1998:60)



Chama a atenção que a protagonista seja mulher, ilustrando, como assinalaram vários pesquisadores, a presença fundamental da mulher peruana na instância bélica por que passou o país nas últimas décadas. Na verdade, apesar de ter participado sempre em quase todo conflito armado, nunca a mulher havia tido um papel tão definitivo e multifuncional para o desenvolvimento da vida política peruana (Vide Carol Cordero, 1998). Também é uma afirmação da forte presença feminina no grupo que nos dará mais adiante peças como *Antígona* (2000), interpretada por Teresa Ralli, com texto de José Watanabe, e *Rosa Cuchillo* (2002), interpretada por Ana Correa, ambas sobre a direção de Rubio, que cobrem os mesmos anos da peça que abordamos aqui. A primeira é baseada nos depoimentos orais das mesmas vítimas (sobretudo mães e irmãs dos desaparecidos) das forças de repressão do Estado, ainda mais e, em função do texto grego, a peça aponta para uma reconstrução de identidade cultural em um sítio geográfico específico e em meio a um conflito bélico, transcendendo sua especificidade para converter-se em um paradigma universal de resistência passiva¹¹. Por sua parte, o conflito de *Antígona*, devido à ordem de Creonte de deixar ao irmão da mesma, Polinício, sem enterro, requer especial significado no mundo andino pois se associa com a crença milenar segundo a qual quem fica desenterrado passa para o nível de besta, de ente não humano, pois não tem possibilidade de ressuscitar. Esta medida como castigo expiatório e exemplar, foi muito utilizada na região tanto pelos representantes das hegemonias incaicas como da colonial. A segunda peça, *Rosa Cuchillo*, é uma recriação do texto homônimo de Oscar Colchado Lucio, na qual se insere a história de Angélica Mendoza (Mama Angélica), que mesmo depois de morta segue procurando a seu

filho sequestrado e desaparecido em 1983 (Rubio 2006:71).

Neste mundo andino em que ser andarilho é uma característica dos seus habitantes, desde épocas imemoriais, os espíritos e os mortos também perambulam pela área. O mito do *Inkarri* nos fala dos esforços que fazem os mortos para recuperar seus ossos e serem enterrados inteiros para poderem renascer. Segundo a mitologia andina, a lenda *Inkarri* tem como origem a execução do último inca livre Atahualpa, em 29 de agosto de 1533, nas mãos de Francisco Pizarro. Submetido ao garrote (uma espécie de estrangulamento por meio de um garrote com correntes ou cordas), algumas versões afirmam que seu corpo foi esquartejado e sepultado em diferentes partes do país, a cabeça supostamente foi enterrada debaixo do atual palácio presidencial em

Lima, enquanto que seus braços ficaram em Cuzco e suas pernas em Ayacucho. O corpo do inca deverá ir crescendo debaixo da terra até que renasça com sua cabeça e neste dia ele regressará ao mundo dos vivos e vai impor a velha ordem interrompida pela violenta chegada dos espanhóis e a harmonia reinará sobre a terra¹². Este é um mito que evoca Julio Ortega em seu conto *Adiós Ayacucho*, adaptado e dirigido por Miguel Rubio, com o grupo Yuyackani, em 1990. Para Rubio, foi esclarecedor o impacto provocado no grupo de início pelo relato de Ortega: a narrativa de Ortega condensava um período em que as imagens da televisão e as primeiras páginas dos jornais nos saturavam com o macabro

descobrimto das tumbas clandestinas, produto das contínuas matanças produzidas pela guerra suja. Ler um texto que remexia os fundos da dor com o recurso da ironia comoveu a todos. (2006:89-90).

A peça foi montada com um só ator, Augusto Casafranca, dividido em dois personagens, o presente – ausente Alfonso Cánepa, dirigente camponês aniquilado pelas forças da ordem e um *Q'olla*, personagem de origem milenar, membro de um grupo de dançarinos mascarados “cuzquenhos que vão a Paucartambo”, e que usa uma máscara branca na qual só se veem os olhos¹³, este personagem servira de intermediário entre a história particular do camponês yacucheano e o mundo físico, espiritual e mítico que o rodeia. Ana Correa se uniu à obra enfatizando através da execução de diferentes instrumentos musicais os estados de ânimo do personagem ao tempo que



complementa como uma mulher – testemunha muda (mãe, irmã, filha, companheira...) dos acontecimentos¹⁴. Desde o início, sabemos que o protagonista Cánepa é um “desaparecido”, cujo corpo ausente representado por sua roupa rodeada de círios, está sendo velado no meio do palco. Os “velórios de roupa” dos desaparecidos são um ritual comum para os habitantes da região que “unem desta forma elementos de sua sensibilidade cultural e suas tradições com relação à morte de um ser querido” (Muñoz 1998:454). Transposto ao palco isto é de um impacto visual impressionante. Por seu lado, a investigadora Hortênsia Muñoz comenta a respeito desta tradição:

Especialmente nas zonas rurais da serra andina, depois de enterrar uma pessoa se costuma retornar ao lar e por as roupas do morto sobre uma mesa ou diretamente no chão e velar por cinco ou oito dias dependendo da região. O ritual termina ao se lavar (ou em alguns casos queimar) as roupas. (1998:466).

O caso é que Cánepa, acusado de terrorista, foi esquartejado e abandonado pela polícia em uma vala comum e alguns de seus restos mortais foram recolhidos em um saco plástico:

CÁNEPA: eu estive morrendo por muito tempo ou já devo ter morrido. Quando me cobriram de pedras e palha agreste, fiquei entretido pensando em minha condição de peruano crédulo. [...] comecei a deslizar, a esgueirar-me, a rodar um pouco e por fim me levantei próximo a uma árvore derrubada e queimada que eu encontrei no caminho. Comecei a subir devagar essa ladeira e quando cheguei lá em cima vi o povoado lá embaixo, escuro e vermelho. (2006:101-102).

Sua viagem fantasmagórica o levará primeiro a seu povoado em uma carroça de um leiteiro e depois a Lima “escondido em um caminhão

quando se dirige à *Plaza de Armas* para reclamar seus ossos e termina na Catedral defronte do cadafalso onde jazem os despojos mortais de Francisco Pizarro”. Além da vida, e através da última viagem que empreende o homem, a da morte, reencontram-se conquistador e conquistado e ainda, nessas circunstâncias, o índio parece estar em desvantagem sem seus ossos. Porém há outras razões para ele estar ali; a primeira é que segundo algumas das versões do *Inkarri* na mitologia andina, como dissemos antes, a cabeça do índio encontra-se justamente no “Palácio de Lima” e permanece viva esperando recuperar seu corpo para realizar sua ressurreição e até que isso não aconteça não há outra possibilidade de reivindicação, dando, deste modo, uma conotação de esperança aos que, todavia anseiam ver uma luz no fim do túnel. A segunda razão é entregar uma carta de desagravo ao presidente, que a essa altura sabemos não será lida, porém sem dúvida anuncia a avalanche de documentos e testemunhos que de fato virá depois. Ainda diante da relativa indiferença com que o mundo oficial recebeu os resultados da Comissão da Verdade (Walker 2007:28), o testemunho individual de Cánepa, como o de muitos outros, contará para a posteridade.

A respeito do contexto direto da peça, ou seja, a situação dos camponeses em Ayacucho, uma das comunidades mais pobres do país e lugar onde como já dissemos se inicia a ação militar do movimento guerrilheiro *Sendero Luminoso*, o destino de Cánepa não pode ser mais previsível. Quando o Estado percebe o movimento armado, de início basicamente como uma mostra da perene insurgência indígena, ataca este segmento da população pelas forças da ordem, tanto do exército como da polícia. Talvez seja demasiado dizer que não poucas vezes houve uma tendência a confundir (não apenas no Peru mais em outros países da região), as organizações e iniciativas indígenas com a subversão.

Isto possivelmente é devido à reclamação que sempre fizeram as comunidades indígenas para ter autonomia própria e que soou eternamente aos

Ana Correa em "Rosa Cuchillo" / Yuyachkani
Foto: Enrique Cúneo - Archivo Diario El Comercio,
Lima-Perú



ouvidos hegemônicos como uma ameaça à soberania nacional ainda que estas reclamações nunca se estabelecessem em termos separatistas e apenas como pedidos de reivindicação cultural territorial e econômica (Stavenhagem:1992:428). O caso é que o golpe militar contra a população indígena alcança no momento histórico da peça um de seus momentos mais ferozes. Ser camponês indígena era simplesmente ser suspeito de simpatizar com a guerrilha e muitos terminaram suas vidas de maneira trágica como o Cánepa de nossa história ou imigraram para a cidade em busca de proteção ou o anonimato da multidão. A socióloga Maria I. Remy, ativista em prol das organizações indígenas, observa essa triste característica da realidade peruana:

Um índio (e se de Ayacucho muito pior) era identificado

como um verdadeiro ou potencial membro do *Sendero Luminoso*. Neste contexto, o exército atacou e ocupou os centros de populações camponesas. O medo e a desconfiança do "outro" levava qualquer soldado ao ver um índio *puna* usando poncho a suspeitar que tinham armas escondidas por debaixo da roupa e atirava primeiro para verificar depois. (1994:124).

De outro lado, o trabalho dos atores do grupo Yuyachkani sempre se destacou por estar baseado no trabalho corporal. Aqui, uma vez mais, é através do corpo do ator Casafranca, "como suporte e instrumento da ação que objetiva a elaboração estética [...] que se faz visível os corpos ausentes de um ethos coletivo", recuperando metaforicamente "tantos rostos apagados" (Diéguez 2006:22).

Na realidade, muito próxima da "performance política", essa peça marca dessa maneira a rota que seguirá o grupo através de uma série de espetáculos que, como bem indica a supracitada pesquisadora Ileana Diéguez, "entram e saem da arte" transcendendo "a dimensão estética quando são ativados para os próprios criadores papéis de participação cidadã" (22)¹⁵.

Na década de noventa, sob o *fujimorismo* (Alberto Fujimori ocupou a cadeira presidencial de 1990 até 2000, ano em que foi obrigado a renunciar dando oportunidade à eleição de seu adversário político Alejandro Toledo (2001-2006)), acabou teoricamente a luta armada contra a subversão, em especial o *Sendero Luminoso*, ao cair o "Presidente Gonzalo" e uma grande parte dos líderes do movimento armado, mas também introduziu, ou melhor dizendo, se recrudescer, outro elemento inerente das "democracias neoliberais" que se espalharam por todo continente: a corrupção, que alcançou até os mais altos níveis governamentais, assim que se por uma parte, se reverteu relativamente a situação para muitos habitantes da serra ao possibilitar o regresso às suas comunidades originais, por outro trouxe consigo o ceticismo geral diante da impunidade com a qual se aprovavam os círculos hegemônicos, à luz dos atropelos legais, que tinham um espaço na cúpula do poder de maneira

assídua. Tanto uma perspectiva como a outra foi transposta ao teatro.

Portanto, há uma dramaturgia sobre a volta para a serra dos seus habitantes que de lá foram desalojados pela fome e pela violência. A peça do grupo *Retorno* 1996, de novo sobre direção de Rubio, ilustra esta situação. Dois homens se encontram em um cruzamento desolado, cujos únicos elementos visíveis são uma enorme cruz de madeira recostada em um dos lados e um monte de pedras no chão. Aparentemente, faz tempo que estão ali à espera de não se sabe o quê e nem de quem. As primeiras frases da peça murmuradas por um dos indivíduos: “muitas vezes estive neste caminho... agora distante tenho uma lembrança... agora só a vida vai saber se esse caminho vai ou vem...”, dá-nos a ambiguidade pautada no contexto em que se fundamenta a ação da peça. É desnecessário pensar muito para reconhecer o traço de *Esperando Godot* de Samuel Beckett.

De maneira similar ao diálogo entre o Estragon e o Vladimir beckettianos, estes dois homens jogam, debatem, defecam, espantam a “morte” com “*carajos*” bem pronunciados e se desesperam. Mas se a simbologia cristã estava evocada na obra do autor irlandês aqui com a cruz literalmente recostada se faz evidente, ainda que as alusões ao “padre” que lhes ensinou

“a caminhar”, porém “não a esperar”, possam ser associadas à essência superior divina como a carne de seus progenitores e ate à mitologia local que se nutre como vimos em algumas das peças anteriores do grupo.

Estes náufragos em plena serra que miram o ar a ver se alguma missão vem a resgatá-los, também se sentem condenados, ainda que tenham plena consciência que pelo inferno já passaram e conseguiram escapar. Por outro lado, diferentemente do citado texto europeu, o contexto histórico/social da peça se estabelece de maneira real sobretudo quando um dos personagens carregando a cruz nas costas percorre um caminho que pouco tem a ver com o Gólgota, como ele mesmo avverte:

Sinos dançando
um manto sangrando
um campo de verdade
alguém que vai e vem
homens caminhando
uma mulher que foge com
uma galinha nas costas
uma janela que se abre
uma porta que se fecha
um vidro que se quebra
helicópteros fazendo
redemoinhos
cruzes em todos os
caminhos
uma pedra que racha
cães que latem
duas plantas que
conversam
um retábulo gigante

dois salgueiros que
cantam
um pássaro que voa.

“Luis Alonso É o caminho dos fugitivos da guerra que estavam voltando, às suas comunidades, amparados por programas oficiais. “Migração ao contrário”, nos disse Magaly Muguercia, “promovida pelo governo com pragmatismo, sem levar em conta o transtorno cultural a que esse movimento de reconstituição implica (1998:63). No entanto ao final da peça, em vez de seguir esperando indefinidamente com renovada fé, como se sugere em Beckett, há aqui uma tentativa de subversão de métodos: os personagens derrubam a cruz, jogam água e finalmente tocam fogo nela. Diga-se de passagem, não existe desassossego nesta renúncia simbólica ao que foi o suporte tradicional espiritual das massas oprimidas desde que o cristianismo fez a sua aparição no continente latino americano, mais um fôlego para a iniciativa individual, como demonstram as últimas palavras na peça de um destes sobreviventes: “que importa saber se vamos ou vimos...senão o que vamos fazer quando chegarmos...”.

Outra é a leitura de *Santiago* (2000) na qual o grupo regressa à religiosidade popular e à origem do sincretismo religioso que aconteceu na Conquista, tendo em conta que por detrás das divindades cristãs e sua liturgia se camuflaram os ritos de origem

indígenas com relativo sucesso. Portanto, não se trata de um teatro em branco e preto (ou melhor dizendo, branco e indígena) mas uma visão de caráter heterogênea que dá o contraste, de passagem, com o falso conceito de uma mestiçagem homogênea. Aqui se trata da representação de uma realidade híbrida que fala de transnacionalismos e de sincretismos simbólicos que problematizam qualquer leitura simplista ou estereotipada. Em uma igreja de um povoado desolado pela violência civil estão três personagens: o mordomo de origem espanhola, sua empregada mestiça e aparente zelador do templo, um indígena, que se preparam para tirar a estátua do santo padroeiro do lugar: Santiago Apóstolo, para comemorar depois de muito tempo a festa do padroeiro. O conflito da peça está representado pela posição dos três diante do que significa, no presente, a gigantesca estátua do apóstolo, com cavalo e tudo, ao qual se credita uma intervenção divina na vitória dos espanhóis sobre os árabes na Espanha e por associação sobre todos os infiéis incluindo “índios” na América. Evidente que o grupo está reiterando comportamentos humanos em qualquer caso e neste contexto são atávicos pois, indubitavelmente, a peça representa esse passado que não termina de ir-se, o da colonização, pois não apenas faz parte da história senão o que é mais importante, de uma identidade cultural.

Por outro lado, estão reconhecendo que existe um presente indígena, que por mais desassociado que esteja de seus gloriosos antepassados, segue aí à vista de todo mundo. E, neste sentido, quem sabe não haja nada mais apropriado que as festas populares para ressaltar o papel que “a memória” – tanto a individual como a coletiva – desempenha na construção da(s) história(s) e da identidade(s).

A entrada do neoliberalismo que se identifica nas últimas décadas do século XX, como já mencionamos antes, trouxe consigo a globalização da qual nenhum país da região pode estar fora. Não há dúvida de que a confrontação entre o global e a singularidade histórica começa a produzir discursos que se, por um lado, estão sinalizando a tendência e o oposto de toda a identidade forjada desde cima, por principio como em grande parte aconteceu em todo o continente, uma cultura vai se “inserindo” na outra, com símbolos e modelos que vêm de fora, com o qual se vai tensionando o que é próprio pois é óbvio que as utopias cotidianas já não se forjam no espaço geopolítico tradicional nem em suas respectivas identidades culturais. O sentido, por exemplo, de que toda decisão política surge de um núcleo central doméstico, através de disposições nacionais, está sendo mediatizado por forças que veem de fora.

Daí que a pergunta quase retórica seria qual pode ser o verdadeiro poder que emana o setor executivo de uma nação em um mundo manipulado pelo mercado e pela globalização? Diante deste dilema se passou em grande medida a um processo de despolitização que por sua vez propicia de maneira até contraditória, uma maior participação por parte do indivíduo. “Despolitizado” não quer dizer “apolítico”; é evidente que mesmo que muitas das propostas cênicas na América Latina já não sigam o velho esquema direita-esquerda da prática política onde se situava todo o discurso contra-hegemônico, seguem sendo absolutamente questionadoras porém contra “outros” centros hegemônicos que nem necessária nem reconhecidamente estão situados dentro do território nacional; neste sentido, as mudanças efetuadas pela globalização ainda que não tenham

entrado por meios “políticos”, tendo em conta os três campos principais pelos quais se inseriu – o mercado, a informática e a mídia – tem afetado a visão política do indivíduo, na maneira como encara a vida cotidiana e sobretudo como se posiciona ele ou ela diante da invasão ou da aceitação de modelos estrangeiros. Não podemos esquecer que a “nova ordem das coisas” é uma na qual em muitas instâncias diante do assédio aos quais as culturas estão sendo submetidas, a globalização e sua reação, a regionalização (ou “localização”), são parte de um mesmo processo. Por outro lado, não há dúvidas de que ao começar um novo milênio a América Latina, em maior ou menor grau como o resto do

mundo, fez sua entrada definitiva no mercado internacional. Um habitante das grandes cidades latino americanas não difere de seus contemporâneos, de qualquer cidade do primeiro mundo com relação à sua participação no “mercado global das mensagens e símbolos cuja gramática latente pertence à hegemonia norte-americana sobre o imaginário de grande parte da humanidade”(Brunner 1995:41).

É este processo de aculturação que começa a insinuar-se na América Latina? Alguns observadores afirmam positivamente (J.J. Vasquez 1996), e é evidente que alguns grupos como o Yuyachkani responderam ao desafio que

sugere a pergunta. *Serenata* (1995), outro espetáculo de criação coletiva parece que se orienta para essa direção. Na peça, um casal utilizando duas camas como única cenografia, enfrenta a realidade de uma vida de aparências, vazia, ainda que inquietantemente cheia de imagens extraídas da cultura popular norte-americana (as séries de televisão tipo *I Love Lucy*, o cinema mudo, etc.), que vão distorcendo a sua percepção da realidade. Contudo, através também de citações textuais, de gestos, de pequenos detalhes que preenchem a vida diária se começa a filtrar outra realidade que fala de uma essência mais profunda do que a que se percebe superficialmente, na qual exercem um papel importante



Grupo Yuyachkani. Ana Correa “Confesiones”.
Foto: Miguel Rubio.

as divergências entre o domínio público e o privado. Neste sentido, *Serenata* pode ser o resultado da tensão entre esses dois domínios ou talvez da reorganização dos mesmos sobre outros campos: o do domínio público, cuja hegemonia parece residir nos discursos globalizantes dos meios de comunicação, que buscam apagar fronteiras étnicas e raciais entre outras, uniformizando gostos e expectativas, segundo os modelos impostos pelos Estados Unidos: e o do domínio privado, no qual a necessidade parece se consolidar em um pensamento crítico e até utópico, de marca própria, que vá competir com o primeiro no campo do cultural, do social e, sobretudo, no campo político.

Agora, pelo caminho da regionalização, que pode ser muito bem ser o outro lado da moeda da globalização, além do compromisso com a realidade em volta, porém com a ênfase posta no indivíduo colocado em um mundo convertido em encruzilhadas sem saída e não necessariamente como representante de uma coletividade, se sobressai a peça *No me toquem esse valse* no início da década de noventa. Os personagens, Amanda e Abelardo, regressam em espírito ao que aparentemente foi o cenário dos melhores momentos de suas vidas, um café em ruínas no qual apresentavam um repertório de canções populares inspiradas na poesia de Leon Felipe, Jorge Manrique

e Shakespeare entre outros. Através das canções, nesta “representação”, certamente estática (ela está presa a uma cadeira de rodas e ele enfiado até o peito por de trás de tambores e de uma bateria). E partindo da exclusiva capacidade cênica dos atores Rebeca Ralli e Julian Vargas, a peça se desenvolve oscilando entre o real e o irreal, o grotesco e o alucinante, criando uma atmosfera carregada de momentos mágicos que consegue envolver aos espectadores por igual. Sendo uma parábola da situação do indivíduo em meio a duas frentes de combate ou, como o próprio grupo assinala no programa da peça, “uma visão expressionista da violência, da falta de comunicação, da opressão e do mundo do que é falso”; a peça representa uma ruptura na trajetória de um discurso modernista, elaborado ao longo de vinte anos no qual participaram com o olhar na direção na luta de classes para alcançar melhorias sociais. Talvez, a chave desse novo caminho, que se abriu no trabalho coletivo do grupo, possa ser encontrada nas palavras do próprio Rubio que indicou, em uma ocasião, ao comentar a peça que “a palavra é um ato do corpo [...] o que não acontecia antes” (1993), quando o conteúdo se concentrava na ação quase épica de todos os personagens/atores em cena como veículo de uma mensagem que se tratava de transmitir.

A partir da última década se acentua um discurso mais local que vai pontuando os anais da história e aprofundando nas imagens que a comunidade criou de si mesma para refletir sobre sua particularidade com possível objetivo de resgatar aquilo que a faz diferente das demais em peças como *Hecho en el Perú: Vitricas para um Museo de la Memória* (2001) e *Sin título* (2004), ambas criações coletivas sob a direção de Rubio. Quanto ao formato das mesmas, nas duas, o grupo experimenta a ideia da história e do material histórico como exibição. O primeiro consta de cinco vitrines nas quais estão expostos, como num *Reality Show*, vários protótipos do “ser peruano” em seu “*habitat natural*”, segundo os “horizontes de expectativas” do “outro” que fica de fora. A segunda é um verdadeiro compêndio de formas teatrais na qual se faz uma revisão da história do país com a ênfase colocada na guerra do Pacífico (1879-1883) que “continua sendo uma ferida muito forte entre os peruanos” (Rubio 2006:172).

Para concluir, deter-nos-emos em uma de suas peças mais recentes com o sugestivo título de *El último ensayo*, criação coletiva sobre a direção de Rubio que tivemos a oportunidade de ver em 2008. Yuyachkani nos propõe desta vez um olhar auto-reflexivo que não tem apenas a ver com eles mesmos, no contexto da trajetória de suas próprias produções artísticas, mas também, o devir

“Feito no Peru. Vitrinas para um Museu da Memória” / Yuyachkani.
Nombre: Amiel Cayo, Vitrina “El Dorado”. Foto: Guto Muniz.



histórico no qual estão envolvidos como cidadãos do momento presente. Desde o início dessa peça vão se projetando na parede do fundo do palco uma sequência de fotografias de “líderes” começando com Che Guevara, seguidas por figuras nacionais como o mencionado Mariátegui, aos quais se sucedem personagens como Hugo Chávez e Raúl Reyes, o chefe das FARC que foi assassinado, até culminar com George Bush entre outros. Fica evidente o caráter cíclico da história que estamos “presenciando” e que logo vai se “convertendo em um pesadelo”, como dirá logo um dos personagens, se levamos em conta que todos estes “líderes” pretendiam, e alguns ainda pretendem o mesmo; ou seja, no princípio mudar o mundo “democratizando-o” (os métodos é que variam).

Uma sensação de absurdo parece que vai se apoderando também dos personagens/atores que estão representando/ensaando, aparentemente pela última vez uma obra inacabada, ou interrompida pelas pequenas batalhas cotidianas entre eles mesmos como um microcosmo desse lado de fora que em última instância, parece de maneira definitiva, eles já não podem acessar. Logo nos invade o pressentimento que a tragédia do “ser peruano” consiste nessa dicotomia que se resolve em crioulo *versus* indígena/litoral *versus* serra, com todas as suas variações de rigor que se impõem diante de qualquer representação de uma “realidade” unívoca ou que passa por ser ela. Depois de três décadas de tentar assumir essa múltipla identidade e dar-lhe abrigo, tanto no devir histórico como nos espetáculos artísticos como

temos visto no desenvolvimento deste ensaio, a esse sempiterno “outro” (o elemento indígena/cholo/serrano, ou como se queira denominar), este “último ensayo” parece chegar no predicativo do impossível da tarefa. Uma das razões é sem dúvida, por ser também já em plena era da globalização, um paradigma cultural que flui; uma imagem que se desvanece diante da representação cada vez mais fetichizada, falsificada por um olhar “progressista” oficial de caráter nacionalista ainda com fins pragmáticos, para não dizer folclorizante e até turístico. Neste sentido, a imagem, paralisada e caduca, de uma Yma Súmac, prodígio nacional do canto, trajada com um vistoso vestuário inca serve para ilustrar esse jogo duplo de ser um “outro” para já desprovido de sua condição de ser e estar, converte-se em um “parecer”. Daí à sua mitificação é um passo, o que o grupo parece dar justamente para chegar à sua desconstrução.

De fato ela não apenas aparece estratificada, assim como as imagens turísticas mais populares do Peru como as das ruínas de Machu-Picchu que a acompanham no palco refletidas também na parede, como também posta em uma jaula, revertendo o olhar do “outro”, do que está do lado de fora, com fizeram na peça já mencionada *Hecho em el Peru*, da qual esta pode ser um epílogo metafórico. Yma Súmac, nesta ocasião, carregada com seus anos e condecorada

ao máximo dá entrevistas, só que faz isso em inglês e simultaneamente é traduzida para *quéchua* (por um nativo). Nesta nossa época globalizada, na qual também, de passagem, se celebra a multiculturalidade parece que podemos prescindir de línguas “intermediárias” (leia-se o espanhol) dando preferência às “culturas” dos sempiternos polos opostos. Enquanto os atores brincam com ela no palco, desprovido-se de toda máscara para interpretarem a eles mesmos. Por outro lado a coreografia grupal pede às vezes tons de personagem coletivo.

A música como em outras peças

é um elemento fundamental – sem contar a execução ao vivo que demonstra o grau de profissionalismo que a equipe possui no uso dos vários instrumentos musicais que tocam –; e aqui se percebem ares andinos, sem faltar o clima da banda municipal tocando o hino nacional, valsas peruanas e até boleros. Para aqueles que seguem a trajetória do grupo, não apenas encontrarão

reminiscências de *Hecho em el Perú* como também de outras obras que tiveram impacto em seu momento, como a também citada *No me toquem esse valse*, precisamente pelo recurso da música como sinalização crítica. Como compêndio de todas essas peças, este *último ensayo* indica, ao que pressentimos, seja uma posição chave nesses momentos críticos da história, tal como questiona um personagem: “se pode fazer um monumento a uma cadeira de rodas?” o que não apenas indica a invalidade de todo discurso ideológico extremista como também o problema da representação nas artes cênicas de uma realidade que já sabemos de maneira inexorável não chega sequer a ser o “duplo do original senão sempre a cópia” inacabada do mesmo, como afirma outro personagem.

Não há dúvida de que o grupo Yuyachkani seguirá revolvendo genealogicamente em sua realidade e nos colocando peças nas quais seu incessante questionamento de toda premissa dada como imóvel continuará, como promete o evocativo título de sua última incursão cênica, *Com-cierto olvido* (2010), que esperamos presenciar nessa nova edição do Festival de Teatro Latino Americano da Bahia, no qual justamente se está celebrando a trajetória do pioneiro grupo peruano.



¹ Este ensaio faz parte do livro *Imaginando um continente: Utopia, democracia e neoliberalismo no teatro latino-americano* (Rizk 2010).

² Estamos conscientes que neste esquema não entra o segmento afro-peruano cujas expressões culturais, especialmente a música como também o teatro e a literatura, começam a decolar tanto a nível nacional quanto internacional como demonstra o êxito da chamada Associação Cultural Teatro do Milênio, com o espetáculo musical *Kimbañá*, já discutido em outra oportunidade. (Rizk 2008).

³ Se estima que o *quechua*, chamado por alguns “a língua geral do Peru”, é falado por cerca de dez milhões de pessoas que habitam o Peru, Equador, Bolívia, Colômbia e alguns locais no Chile, Brasil e Argentina. O Aymará, segundo os últimos censos tanto da Bolívia, Chile e Peru é falado por cerca de um milhão e seiscentas mil pessoas. Agora de acordo com os dados do Instituto Nacional de Estatísticas e Informática (INEI), “44 línguas são faladas hoje no Peru por comunidades nativas”. Abril 18, 2007. <http://www.inei.gob.pe/siscodes/LnguasMarco.htm>.

⁴ A *chicha* é um bom exemplo; sendo um “fenômeno artístico musical definido no Peru nos anos sessenta” deu “origem ao adjetivo ‘chicha’” que se utilizou e se utiliza “para identificar produtos culturais e condutas humanas de baixa qualidade” (Hurtado Suárez 1995:171-87). No âmbito teatral, foi estudado também por Luis Ramos-García (ver 1998 e 2001).

⁵ A “*Cholificação Sociológica*” é definida por Luis Ramos-García como o “processo em que a cultura *criollo-castellana* recebe, assimila e incorpora à sua noção de identidade nacional, características provenientes do setor *cholo* / indígena” (2001:lxix).

⁶ Recordemos que, segundo Mariátegui. “o espírito comunista identificava o índio” e “suas comunidades”, de dessa forma, “refletiam esse espírito” (1959:69, cit. por Marisoi de la Cadena 1998:38).

⁷ Na verdade, torna-se imprescindível mencionar aqui que *Sendero Luminoso* não foi o único grupo subversivo operando em território nacional nesse momento. Sem ir muito longe, MIRTA, o Movimento Revolucionário *Tupac Amaru*, liderado por Victor Polay Campos, inicia suas atividades em 1984, tendo

como pano de fundo de maneira preferencial o contexto citadino. Sua ação mais conhecida foi, sem dúvida, a tomada da residência do embaixador japonês, em dezembro de 1996, levantando uma ofensiva militar que terminou com a morte de vários guerrilheiros, um dos reféns e dois membros do comando especial. Bruno Ortiz León levou este fatídico episódio da história do país ao cinema, no filme *Rehenes (La toma de la embajada de Japón)*, em 2005.

⁸ As chamadas “rondas camponesas” foram grupos de vigilância que se organizaram originalmente para proteger o roubo de gado. Durante os primeiros anos de atividades da insurgência se transformaram em verdadeiros grupos para-militares, apoiados balisticamente inclusive pelo exército. Na verdade, sua intervenção foi definitiva na aparente derrota do *senderismo* (ver Starn (1999) e Yrigoyen Fajardo (2002))

⁹ “Em 1983, o povo de Soccos, enquanto se celebrava um casamento próximo, um contingente da polícia interrompeu violentamente a comemoração. As mulheres foram violentadas, depois assassinadas. Anciãos e crianças foram postos contra uma parede e logo fuzilados”, estes são alguns detalhes dos que estavam presentes nas palavras do ativista Grahame Russell que recolheu os depoimentos de alguns sobreviventes do massacre, que deixou um saldo de mais de trinta mortos. (“A Plea About Terrorism” na *Z Magazine* 15.6 (2002) <http://www.zmag.org/Zmag/articles/jun02russell.html>).

¹⁰ Estamos fazendo referência ao mito do *Pachacuti*. Segundo a cosmogonia inca, o mito tem sua origem no inca que leva o nome de Pachacutec (séc. XIV), que “virou o mundo de cabeça para baixo”. Desde essa época pode ser identificado com as catástrofes sociais, sendo a Conquista espanhola um evidente paradigma. De vez em quando, como consequência de um transtorno violento, o mundo é abalado novamente, como ocorreu, para muita gente, durante as últimas duas décadas do século passado, com o aparecimento sobretudo do mencionado grupo subversivo *Sendero Luminoso* e das represálias por parte do Estado. Se considerarmos o saldo de mais de 70.000 mortos que a Comissão para a Verdade e a Justiça trouxe à luz faz algum tempo, a maioria das vítimas proveniente do setor agrário, não lhes faltava razão (“Peru 1980-2000. O desafio da Verdade e da Justiça”. 2001).

¹¹ Rubio escreverá anos depois: “*Antígona* teve muitas motivações pensadas e acumuladas nas imagens e sensações vividas nesses anos. Agora penso que fizemos a obra para essas mulheres reais,

de carne e osso, e elas estão ali no palco, no olhar, nas mãos e nos gestos de Teresa. Um texto que poderia considerado não acessível, especialmente para um público não familiarizado com o ‘teatro universal’, encontrou, através do corpo da atriz, o nexa que permite conectá-lo com a realidade conhecida pelos espectadores sem que seja necessário fazer referências explícitas” (2006:64).

¹² Deve-se notar que no imaginário popular dos descendentes dos Incas, o mito foi revivido em cada um dos líderes indígenas que tiveram o mesmo destino que Atahualpa; sobre todo Túpac Amaru, sobrinho do anterior, que foi decapitado em 1572 pelos espanhóis e Túpac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui (1742-1781)), que terminou seus dias esquartejado por ordem dos mesmos na praça de Cuzco. Por outro lado, o investigador Frank Graziano relaciona o mito do *Inkarrí* com a poderosa metáfora da “configuração colonial de um mundo constituído em dois níveis, um acima e outro abaixo, que foram invertidos durante a conquista” (30). Não há dúvidas que por associação, dentro da cosmogonia indígena, esta metáfora é também identificada através do mito do “zorro de cima e o zorro de baixo”, popularizada por José Maria Arguedas no seu romance que leva este mesmo título

a que faz referência ao grupo Yuyachkani na obra de criação coletiva *Encuentro de zorros* (1986).

¹³ Segundo Casafranca, a ideia de Q’olla surgiu de uma história que escutou quando era criança que “dizia que os Q’ollas, em uma de suas visitas ao povoado de Paucartambo [onde nasceu sua avó], encontraram às margens do rio a cabeça da Virgem de Carmem, que é venerada nessa comunidade. Quando chegaram ao templo foi encontrada a imagem mutilada e, portanto, com a descoberta puderam completar seu corpo” (em Rubio 2006:147).

¹⁴ Ana Correa, “A não-presença: A mulher vestida de preto em *Adiós Ayacucho*” <http://yuyachkani.org/download/lamujerdenegro.doc>.

¹⁵ Referíamo-nos aqui à participação ativa do grupo nas atividades criadas pela *Comisión de la Verdad*, a partir de 2001, quando percorreram o país antecipando e apoiando com *performances* e atos públicos a participação das potenciais testemunhas (ver Rubio 2006 e A’Ness 2004:395-414).

trabalho **DEGRUPO**





Ana Correa em "Rosa Cuchillo" / Yuyachkani
Foto: Pablo Delano.

VER PARA ACREDITAR. ENTRE A EVIDÊNCIA E A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

Miguel Rubio Zapata

Na obra *La tragedia del fin de Atahualpa*, texto anônimo de origem colonial, há uma personagem que sonha e anuncia o fim da era incaica. A existência dessa personagem ilustra como entre os antigos peruanos existia a prática de sonhar para colocar em evidência o que era desconhecido, para “ver” o que era anunciado sobre o futuro ou para tentar entender o incompreensível do presente. Tratavam-se de atividades similares àquelas realizadas atualmente nas mesas xamânicas, onde podemos tentar ver a origem do que perturba ou consultar sobre as ações relacionadas com o problema trabalhado.

Este costume, cuja origem perdeu-se no tempo, está perfeitamente articulado com a nossa

cultura, tanto assim que até mesmo os arqueólogos consultam e levam em consideração as fontes de informação provenientes dos xamãs e curandeiros, vinculando-os também, do seu modo, aos lugares estudados pela arqueologia. Isto acontece, especialmente, ao norte do país, onde existem tanto *huacas*¹ assim como bruxos e xamãs.

Nós, peruanos de hoje, temos acrescentado aos meios oriundos desse passado, novos e sofisticados caminhos na procura da evidência onde a historia é confrontada com o mítico e o desconhecido.

Nossa entrada no século XXI foi acompanhada de um processo que marca o auge e a decadên-

cia da ditadura de Fujimori, isto significou processar uma série de mudanças e transformações que parecem ter modificado ou transtornado os mecanismos de percepção que tínhamos construído para elaborar a nossa realidade imediata.

Os vídeos onde ficaram registrados pactos e pagamentos para cometer delitos, assim como grosseiros atos de corrupção de funcionários, que eram gravados por ordem do assessor presidencial Vladimir Montesinos, nós, peruanos, “assistimos” com assombro até ficarmos fartos. E transmitidos pela televisão com a riqueza de detalhes com que foram registrados, colocaram em evidência incríveis atos dos quais suspeitávamos, mas que nunca imaginamos que pudéssemos assistir publicamente. Dezenas, talvez centenas de reuniões foram gravadas em vídeos num estúdio de televisão dissimuladamente instalado em algumas das salas de reunião do serviço de inteligência nacional, onde eram convocados os cúmplices de algum ato criminoso ou de corrupção para assim deixar gravado em imagens esses momentos-chave. Estes vídeos foram produzidos pelo séquito mais próximo de Vladimir Montesinos,



“Adeus Ayacucho” Yuyachkani. © Elsa Estremadoyro



o chefe de fato dos serviços de inteligência.

Esta situação, reiterada na rotina, seja pelo compromisso verbal com o delito ou pela entrega de enormes quantidades de dinheiro em espécie e a assinatura de recibos e/ou de contratos ilícitos, os peruanos assistiram na televisão até o cansaço, até que os fatos evidenciados começaram a perder o significado ou a corroer-se o seu sentido.

Derrubada a ditadura, o Serviço de Inteligência Nacional (SIN) foi desativado e tanto essas práticas televisivas como o uso deste mecanismo, quer dizer a gravação escondida, generalizaram-se em muitos setores como suporte de evidências para a chantagem e/ou registro dos mais diversos atos de corrupção, ou como arma para destruir a imagem pública do outro.

Como resultado geral, a constante recorrência ao uso da gravação clandestina como arma política, tem produzido um descrédito geral sobre os usos do sistema político formal.

Estas práticas, graças também à

difusão de meios técnicos, têm se trasladado à sociedade, à vida cotidiana da população, onde muitas gravações de atos privados e até íntimos têm passado aos meios de comunicação e à internet.

Eu me pergunto, sempre que surge um acontecimento midiático deste tipo, a partir da sociedade ou do ambiente político, de que maneira isto tem impacto no espectador e faz entrar em crise o sistema de representação da ficção?

Este último pode ser percebido pelo fracasso das tentativas de representação destes atos de corrupção, onde em seu resultado verifica-se que não existe forma de competir na ficção com a força de fatos tão graves registrados com tamanha veracidade.

No outro extremo, a Mostra Fotográfica intitulada *Yuyanapaq*, palavra *quéchua*² que em castelhano significa “para lembrar”, proposta pela comissão da verdade e da reconciliação, tem sido outro grande suporte visual da evidência à qual nos remete o relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), organizado em dez volumes que foram entregues ao presidente da república; um texto que nós, peruanos, tão inclinados ao esquecimento, deveríamos conhecer muito bem. No catálogo da exposição fotográfica, intitulada *Relato visual do conflito armado interno no Peru*, o antropólogo Carlos Ivan Degregori, integrante da CVR, fazendo referência à cultura dos índios *yawa* da nossa Amazônia,

afirma que entre eles “... o saber é aprendido primeiro pela visão. Para conhecer as coisas há que “vê-las” em sonhos ou durante um transe através do qual o xamã ingressa no mundo dos espíritos para consultar-lhes sobre os enigmas do caso que atende”.

Esse é o espírito que anima esta seleção fotográfica que é um discurso visual contundente que nos deixa perto da evidência do que foi vivido pelos peruanos durante as décadas de finais do século XX.

O refrão popular “ver para crer” nunca teve tanta vigência como nestes tempos, nos quais o registro fotográfico e o vídeo em particular têm operado como sofisticados e generalizados suportes de aproximação à evidência, ou como pontos de partida para a ficção eliminando fronteiras e criando zonas intermediárias entre o real e o simulacro.

Tenho a impressão de que o olhar até o nosso próprio contexto, a partir destas experiências, tem mantido um alto grau de confrontação com múltiplos, novos e complicados estímulos, tem enriquecido a nossa capacidade de observação e também o nosso enfoque da realidade e ainda tem sido exercitado e obtido reflexos sutis. Acordamos para uma realidade que não queríamos ver e que tem nos golpeado, nos atingido. Penso que essa nova relação com o real tem gerado mudanças na perspectiva cidadã em relação às artes visuais. Isto, certamente, afeta também aos criadores das artes cênicas.



Algo assim é evidenciado em *Adeus Ayacucho*, oportuno relato escrito por Julio Ortega, no ano 1985, no qual um camponês morto decide viajar a Lima para solicitar ao presidente da república que lhe ajude a procurar a parte que falta dos seus ossos. Assim o corpo ausente de Alfonso Cánepa, o protagonista da obra e primeira “testemunha” proveniente do território da ficção, é o corpo de um dirigente camponês torturado, massacrado, morto, mutilado e enterrado de forma incompleta, em uma vala comum. Ele viaja desde Ayacucho a Lima para recuperar as partes perdidas do seu corpo que pensa que seus assassinos levaram para a capital.

A narração de Ortega condensava um período no qual as imagens da televisão e as capas dos jornais nos saturavam com o macabro descobrimento de tumbas clandestinas, produto das contínuas matanças produzidas pela guerra suja.

O autor confessa que foi uma fotografia, publicada em uma revista local, o suporte sobre o qual construiu a sua novela. A foto era a do corpo de um camponês totalmente queimado que correspondia aos restos do dirigente

camponês Jesus Oropesa. Muito tempo depois ficamos conhecendo o caso através do relatório final da CVR.

O texto foi montado, por nós, reproduzindo o ambiente de um ritual fúnebre onde são veladas as roupas de um desaparecido no costume andino, costume que todo o Peru começou a conhecer pelo registro de imagens dos velórios simbólicos que apareciam nos meios de comunicação.

No momento de escrever estas linhas, em setembro de 2008, após cinco anos da entrega do relatório final da CVR, recebemos imagens nas quais se vê o Centro Cívico da Cidade de Huanta como cenário da exposição de peças e objetos pessoais que se encontraram nas valas comuns da comunidade de Putis após as exumações realizadas pela Equipe Peruana de Antropologia Forense (EPAF) entre os meses de maio e junho deste mesmo ano.

A exposição de peças reais, que não tem nada a ver com a simbolização cênica, teve como objetivo identificar as pessoas assassinadas em Putis há 24 anos, cuja assassínio é atribuído ao exército peruano.

Cerca de 50% das vítimas da matança foram menores de idade e 24% foram mulheres. De acordo com as conclusões do EPAF, dos 97 corpos exumados nas valas comuns de Putis, a metade pertencia a menores de idade; quer dizer, 38 eram crianças, 10 eram adolescentes e 23 mulheres adultas.

A exposição consta de mais de

250 peças de vestuário, dentre as quais roupas de crianças, camisas e calças de adultos, cintos, suéteres, sapatos, bonés, saias de mulheres e meninas. Também são exibidos numa mesa anéis, prendedores de cabelo para meninas, chaves, peças de couro, colares, etc.

Se no mundo do real estamos tão verdadeiramente estimulados, o palco se sente e ressentido de experiências singulares como esta. A percepção do espectador também mudou e me pergunto uma vez mais sobre os limites de um ofício como o nosso sustentado na ficção e na representação. Então quais são os limites de uma personagem que narra a violência frente à ação de uma testemunha da CVR?

Aqui, a meu ver, aparece com força o ponto de ruptura de uma crise de representação e representatividade. Neste ato real e simbólico em que se constituíram as audiências públicas foram outros os atores sociais que questionaram a medula da representação e da representatividade.

Uma testemunha é uma pessoa que, em primeiro lugar, sobreviveu a uma ação criminosa que ceifou a vida e sequestrou muitas vezes os corpos dos seus familiares ou amigos, vizinhos ou conterrâneos. Essa pessoa tem passado pela dor de ser sobrevivente casual de uma situação terrível como a que temos descrito. Por outro lado, a testemunha tem guardado e ruminado, em silêncio, sua dor durante anos e final-

mente aproveita a oportunidade de dizer tudo frente àqueles que queiram lhe escutar.

A ação de uma testemunha no ato de prestar contas com voz própria das atrocidades vividas com sua família e comunidade nos situa frente a um plano de questionamento profundo das formas tradicionais de operar de uma sociedade fundada na exclusão, onde também nós, os agentes democráticos, compartilhamos a distribuição de papéis, isto feito, muitas vezes, de forma arbitrária e, inclusive, assumindo representações não solicitadas.

No entanto, há que se dizer que o questionamento dos sistemas de representação já está instalado desde um bom tempo como tema entre os criadores contemporâneos, com tentativas de busca que tem nos deixado longe do teatro e do teatral propriamente dito, porque, entre outras razões, é insuficiente a recorrente busca de respostas somente na ficção ou nos meios convencionais de realização.

Por isso compartilhar a memória do criador, dar lugar à nossa experiência direta, tem sido necessário para falar com propriedade a partir da nossa legítima condição de cidadãos. É assim que se somam aos textos ficcionais documentos reais, fotografias, vídeo, instalação. O suporte multimídia, a museografia, as ações na rua, têm nos jogado em zonas híbridas, em novas fronteiras na busca da coerência. Identificarmos-nos com aqueles que procuram justiça e verdade;

têm nos aproximado até outros parâmetros de verdade cênica, dos quais temos visto crescer, multiplicar, expandir seus formatos e se converter em formas inesperadas, onde tem se reencontrado a arte com a vida.

Ainda que a voz das nossas personagens tenha se adiantado em alguns casos àquilo que ouviríamos mais, diante das próprias vozes e do pranto das vítimas diretas e dos seus familiares, desta vez participaram cumprindo uma função de acompanhamento das audiências na periferia, onde os protagonistas foram outros, as testemunhas frente à CVR.

Eu marco o início das audiências públicas, propiciadas pela CVR, como o momento de ruptura no qual, pela primeira vez, podíamos escutar com voz própria aos afetados de forma direta pela cruel violência que nós, os peruanos, vivíamos.

Como consequência deste processo, nossos procedimentos para a encenação seguem sendo afetados, comovidos e transtornados.

Recentemente, em uma experiência nossa, *Sin título, técnica mixta*, o corpo dos atores foi convertido em suporte de informação concreta e direta, em documento de consulta onde os espectadores podem acessar a informação que não figura nos meios, por exemplo, as mantas, anáguas, chapéus de uma atriz estão bordados com textos onde são documentadas informações com testemunhos de mulheres esterilizadas contra sua vontade

e nas piores condições de higiene. Os espectadores colocados em um contexto cênico do qual fazem parte devem perambular pela cena procurando com seus olhos e mãos os sinais desta evidência.

Hoje, temos necessidade de tirar o espectador da sua poltrona e colocá-lo na cena perto das evidências, para que possa vê-las, lê-las e tocá-las.

¹ N.T. Huacas quer dizer lugar alto e sagrado ou entidades divinas que tomam a forma de elementos naturais como montanhas; fazem parte do panteão das culturas incaicas e pré-incaicas peruanas.

² N.T. Quéchua – ou quichua é uma importante família de línguas indígenas da América do Sul.

UMA MOSCA VERDE E BRILHANTE OU QUANDO A MORTE VEM SOZINHA¹

Miguel Rubio Zapata

Exercício cênico para um morto com indicações para montagem, que podem ser incluídas no texto falado, que não *tem que* ser necessariamente um diálogo.

Um quarto pequeno.

Os preparativos para um funeral.

Uma cama com um cobertor gasto.

Velas acesas, uma pia.

Uma jarra com água.

Um lençol branco e uma toalha pequena.

Uma coroa de flores.

O case de um violino no chão.

Uma porta que abre e fecha.

Uma janela por onde entra um feixe de luz.

Um homem entra no quarto. Tira o chapéu, olha para a cama vazia, move suavemente o cobertor e logo abraça outro homem.

Uma canção *quéchua* que se repete.

Dois homens cheiram coca.

Uma garrafa que passa de mão em mão.

Um cigarro que é aceso.

Um grupo de homens que espera, imóveis.

Um homem conta uma piada.

Um riso contido.

(Um homem persegue uma mosca com um jornal.)

Deixa ela, não faça nada, ela vem me procurar. Logo chegarei à nova casa do meu corpo, ao lugar onde me visitarão e lembrarão de mim. Me parece estranho que os meus olhos se fechem tão tranquilamente. Hoje, pela primeira vez, sou o meu sopro, minha alma, minha sombra e sigo o meu caminho; vi uma extensa ponte suspensa e embaixo um rio profundo. A ponte está tecida com cabelos humanos, em frente um cachorro me aguarda para ajudar-me a atravessar.

Eu prefiro descer à beira do mar e aguardar um lobo marinho que me leve na garupa até à ilha dele, creio que eu venho de lá, do mar, porque meu corpo sente falta dos moluscos e das conchas em forma de leque.

Quero ter pendurado no meu pescoço um colar de corais e levar comigo um grande cristal de quartzo para fazer sinais aos outros.

Vistam-me direito, não esqueçam nenhum detalhe porque embora uma parte da minha ainda esteja, não devo ficar aqui, vou voltar só para a festa.

Ninguém deve ter pena por esta morte, tranquila, serena...

Meu violino, onde está meu violino? Não esqueçam de colocá-lo, quero levá-lo comigo.

Ninguém deve ter pena, já é tempo para começarmos a morrer de morte natural.

Meu corpo terá um lugar para quem quiser me visitar enquanto eu sigo minha longa viagem. Outros não tiveram a mesma sorte que eu e seguem por aí vagando sem rumo.

Serão almas condenadas a não ter descanso?

Que culpa teriam? Ninguém os vestiu, ninguém os lavou? Ninguém os preparou para a viagem?

Porque quando não nos lavam, o mordomo dos

defuntos não nos deixa sair deste mundo. Como esse alguém que escuto quando volta todas as noites, e fica até antes do primeiro canto do galo, depois já não sentimos sua presença. Com certeza volta ao seu lugar.

Onde será? Por onde andará?

Para que vem? Falo quando sinto que ele vem: vai descansar, volta pro seu lugar.

Agora eu vou para lá. Vistam-me direito, não esqueçam nenhum detalhe, porque embora uma parte minha ainda esteja por aí rondando não devo ficar aqui, somente vou voltar para o dia da festa.

Ninguém deve ter pena desta morte, tranquila, serena.

Isso dizem que o ouviram dizer aqueles que o escutaram. Era o primeiro homem que morria de morte natural, depois de muito tempo.

E lá fora, uma festa. Um povo que dança.

Miguel Rubio Zapata

¹Texto incluído no espetáculo Con-cierto Olvido, estreado em Lima, Peru, por Yuyachkani / 20 de maio de 2010.

trabalho **DEGRUPO**
YUYACHKANI

O ATOR NARRADOR*

Ana Cristina Colla

“Graças a ele, entendi que o mundo da escrita não dependia de Londres nem de Milão, mas girava em torno da mão que escrevia, no lugar em que ela escrevia: aqui está você – aqui é o centro do universo”

Amos Óz



“Recontar é sempre um ato de criação”

Ecléa Bosi

Tenho mania de juntar cacarecos, pequenos objetos, retalhos, pedaços de lã, diários vários, começados e nunca acabados - o parto da Manuela, sonhos, idéias de espetáculos, esboços de cenas e assim por diante. Mania da Vó Maria que não jogava nada fora e ia alinhavando, peça por peça, criando um grande cordão guardado na gaveta. “Isso um dia pode servir para alguma coisa...” Esses guardados me ajudam a criar raízes, a mapear um caminho percorrido. Olhar para eles me liberta de mim mesma porque os recrio a cada novo contato. Ao mesmo tempo, me imprimem significado: por que guardei este e não aquele? Quando remexo nesse baú, o tempo passa gota a gota, espremido, a percepção se alargando. Alguns objetos joga fora, perderam a cor, outros resistem e retornam para o seu lugar, lustro renovado e dividindo espaço com novas companhias. O mesmo faço com imagens, lembranças,

memórias vividas. Revisito-as. Depois tenho dúvidas sobre sua filiação. Eu as vivi ou tomei emprestado? De qualquer modo são minhas.

Descobri que só sei falar do que é meu. Daquilo que me perpassou. Talvez por isso guarde tanta coisa para não correr o risco de ficar muda. Tenho medo do vazio, de nele me perder, por isso o busco e dele fujo.

Encontro Larrosa¹ que me fala sobre o “saber da experiência” e sinto um novo estralo, “é sobre isso que quero narrar!”. Desse lugar miúdo, “miguilim”, que quero lançar o olhar e alargar, alargar, expandir. E assim chegar ao outro e provocar. Quero falar do que me é próximo, próprio, que dele só eu mesma sei e desse lugar ninguém mais pode olhar.

Olha, agora!

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma clareza, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas.

Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA, 1984:139-140).

O ator como um narrador de experiências. Um misto de “camponês sedentário” e “marinheiro comerciante”. O primeiro, sem sair do país, conhece suas histórias e tradições; o segundo, viajante por profissão, tem muito a contar sobre suas andanças. Ambos têm experiência, seja o vivido em profundidade, de raiz forte, seja a pluralidade, vivida em goles dispersos. O fato narrado transformando-se em saber adquirido, fruto da experiência. O vivido como formador das histórias narradas. Experiência, narração e informação. Imagem e memória. O ator que se propõe a escrever sai da cena para integrar outros papéis, o de narrador



de uma experiência particular e única, do qual é parte integrante. Qual é a narrativa possível?

A briga constante com a “imaterialidade” do sensível, da arte teatral, do caminho percorrido. Como organizar procedimentos de maneira a auxiliar sua visualização, análise e avaliação bem como sua transmissão, mantendo o princípio do frescor da experiência? Elaborar uma narrativa, também ela, capaz de provocar uma experiência em quem a recebe. Organizar uma experiência singular de maneira a ser plural. “As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras” (LARROSA, 2001: 21).

O ator narra através das imagens que cria e corporifica, através da palavra, voz, pele, ossos, suor. Ambiciona transpor territórios, encantar, envolver, encantar-se,

envolver-se, transportar-se. O que é, para ele, experiência? Principalmente quando o seu saber está impresso no corpo.

Experiência e percepção.

Quando entramos numa sala de trabalho, no caso do ator, nunca sabemos o que aquele dia nos reserva. Entre quatro paredes, solitários ou acompanhados, nos propomos a construir uma experiência. Muitas vezes, as “paredes” são simbólicas, vamos para a rua, para espaços ligados ao tema de interesse, para a chuva, o viaduto, o escuro da noite. Investigamos diferentes pontos de partida para que essa vivência intensa aconteça: exercícios físicos diversos, música, silêncio, imagens poéticas, textos, objetos, a solidão, o outro. Muitas vezes não encontramos nada por tanto procurar. (Nada? Talvez esse também seja um encontro.) Lidamos, cotidianamente, com um estado de suspensão de nós

mesmos e de nossas expectativas, que nos obriga a lidar com o tempo e com a percepção de maneira diversa da maioria das pessoas. Quatro horas entre essas paredes pode significar uma viagem de anos. Quem já se propôs a executar uma simples ação, como a de sentar-se no chão em uma hora? Ou levar mais meia hora para deslocar seu corpo da posição sentada para a deitada? Eu já. Ou ficar equilibrando-se em uma perna só durante cinquenta minutos? Eu já. E aí, sou melhor atriz por isso? Seguramente não. Seguramente não é o fato de me equilibrar em uma perna só ou sentar-me lentamente, que definirá minha qualidade de atuação, mas sim a proposição para a realização dessa experiência. E aos extremos que essa proposição me proporciona enquanto experiência intensa.

A primeira proposição é a suspensão do tempo externo e a instalação de um tempo outro, a ser descoberto, que me exige esforço

para sua manutenção. Aqui paro para pensar em ação, para es- cutar o movimento, rompo com os automatismos cotidianos, cultivo a atenção e me delicio com a len- tidão. Redescubro minha respira- ção, o limite de cada feixe mus- cular que sustenta meu corpo e o peso imenso que ele parece pos- suir agora. Tento esvaziar o pens- amento, muito pensando, “puta merda, que idéia essa minha!”, “será que ainda falta muito tem- po”, até que os excessos vão passando, a ansiedade vai dando espaço para uma percepção mais sutil, permeada por imagens volá- teis, sensações, pequenos praz- eres. Como segunda proposição, suspendo o juízo e a vontade, sim, porque, do contrário, iria me sentir estúpida por suar em bicas e suportar dores musculares para a execução de uma ação que eu poderia realizar em segundos e sem esforço, e me abro para ser afetada pela experiência a que me propus. E talvez a premissa mais importante para provocar essa vivência seja a construção

de um processo investigativo que permita colocar-me em situa- ção de risco. Por risco, entendo permitir-se estar vulnerável, ultra- passar limites, experiência ligada à exposição, à prova, ao perigo. Ir além do confortável, conhecido, mastigado. E nem precisamos ir muito longe, às vezes, só o fato de nos colocarmos olho no olho, de frente para um espectador, sem ações prévias programadas, apenas para olhar e ser olhado, já temos a sensação de palpitação, de vulnerabilidade, riso besta no rosto, mãos tagarelas, perna que balança.

Experiência enquanto uma travessia que envolve perigo, porque ambiciona romper fron- teiras, situar-se no espaço vul- nerável e ir além, até o fim, no limite possível, para que a trans- formação aconteça. Vida e morte, como possibilidade de renasci- mento.

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo

nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba, nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e nos sub- metendo a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGEER IN LAR- ROSA, 2001: 27).

O que NOS acontece. O que NOS transforma. O que NOS in- terpela. Somos esse território de passagem, essa zona de con- fluência onde distintas forças se interpelam, espaço onde as coisas acontecem, lugar da experiência.



Demonstração Carlos Simioni/2010. Foto: Arquivo Lume.

Movidos pela paixão, submetidos ao objeto de desejo eleito. Paixão que nos liberta e aprisiona, expande horizontes, nos apresenta o mundo, mas mantendo-nos sempre cativos, circulando em profundidade sobre os mesmos fascínios. Nesse território, da experiência viva, nada permanece, tudo é passagem. Sair de si, da posse de si mesmo e submeter-se ao desejo, sempre inatingível. Sempre há algo mais. Um novo passo. Um novo desafio.

E como captar essa experiência, senão através de um olhar sobre si mesmo, e a como respondemos e reagimos ao que nos acontece, em busca de um sentido. O saber fruto da experiência é “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece” (LARROSA, 2001: 27). Não em busca da verdade, mas de dar um sentido, ou sentidos ou não sentidos, ao que nos atravessa. Não se trata de um saber intelectual, advindo da informação, mas de algo adquirido no decorrer de distintas vivências.

Por isso a experiência é única e sempre singular, “não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (LARROSA, 2001: 27). Não temos como usufruir a experiência do outro a não ser tornando-a própria. Como ser singular, em fluxo contínuo, reconstruímo-nos o tempo todo, a partir de referências pessoais. Sendo a experiência algo que nos acontece e não o acontecimento em si, cada indivíduo terá uma vivência particular mesmo compartilhando de um mesmo acontecimento. Em um processo de criação ou treinamento coletivo, isso é bastante evidente. Partindo dos mesmos estímulos, sejam eles objetivos

ou não, a resposta é sempre singular e impossível de ser repetida. Esse saber adquirido, via experiência, é algo inerente àquele indivíduo, colado à sua pessoa, configurando sua maneira de estar no mundo, seja como ser social ou através de sua criação artística.

O mesmo ocorre com a narração dessa experiência. Recontar é sempre um ato de criação, pois envolve a memória e seu fluxo circular e contínuo, em constante atualização. Toda narrativa se desenvolve no tempo, fala do tempo e no tempo. Ou em outras palavras, “explicar é sempre uma reformulação da experiência que se explica” (MATURANA, 2001: 42). E essa reformulação ou recriação é intimamente relacionada com quem a formula e ao momento em que a formula. Explicar uma experiência é uma experiência distinta da experiência que se pretende explicar.

Quando nos propomos a uma narrativa escrita sobre um processo de criação de um espetáculo teatral e os procedimentos que envolvem essa investigação e a apresentação cênica resultante desse processo, nossa narrativa da cena, circulamos entre duas narrativas distintas, cujos receptores também possuem diferentes expectativas: os que acessam através da escrita, esperam encontrar “viabilidade”, comprovação, verossimilhança, nos procedimentos aplicados e o receptor da poética pretende ser encantado. Racional e sensível. Como unir as duas vias na narração escrita, sendo também ela uma criação poética capaz de seduzir, conduzindo o leitor aos meandros da criação, associando a ela a informação, compreensível em si?

Origem e originalidade.

Quando se faz parte, tantos anos, de um grupo com a força do LUME, chega-se a

um momento em que você se pergunta quem é e qual sua contribuição dentro desse todo. Pergunta besta, a resposta talvez não modifique em nada o seu fazer artístico, afinal ele é fruto desse todo, mas essa inquietação passa a rondar, correndo paralelo. Não se trata de uma angústia, ou sentimento de perda de identidade, é apenas desejo, mais um desafio a ser transposto.

Acredito que a originalidade está na singularidade do olhar e no prosseguimento de um caminho iniciado muito antes da minha chegada e hoje compartilhado com meus parceiros de pesquisa. A assimilação de ensinamentos aprendidos e sua continuidade, naturalmente originaram desdobramentos, e não pretendo negar-lhes as origens e sim reafirmá-las.

Nada mais próprio para revelar e determinar as características novas, originais e peculiares de um artista do que seu desenvolvimento em ambiente natural, sua formação por meio da aceitação e prolongamento da lição alheia e sua diferenciação do mestre e dos companheiros emergindo exatamente no ato de continuar o primeiro e assemelhar-se aos outros (PAREYSON, 2005: 34).

Isto se partirmos do pressuposto de que técnica é uma compilação de procedimentos e elementos organizados de maneira particular. E que a experimentação e desenvolvimento desses elementos só pode ser assimilada individualmente, para assim tornar-se própria. E que nunca uma pessoa fará igual à outra, porque os sujeitos são diferentes entre si e sua relação com os procedimentos é particular. Podemos, assim, considerar que a organização pessoal de procedimentos experienciados pode ser denominada de uma técnica pessoal, individual, mesmo que ela possua pontos de contato com outros.

*Introdução extraída da tese de doutorado “Caminhante, não há caminho. Só rastros”, de Ana Cristina Colla, defendida em fevereiro de 2010, pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

¹BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência, 2001.

trabalho **DEGRUPO**



DA BATATA COM DENDÊ À ANTROPOLOGIA AUTORAL

Leonardo Sebiane-Serrano



Batata! à baiana

No percurso de mais de 12 anos, o Dimenti vem trabalhando com cânones e assuntos da dramaturgia universal e brasileira. Há muito tempo que o grupo tinha Nelson Rodrigues na mira, porém não uma obra específica, senão a amplitude do universo rodrigueano: sua dramaturgia e suas recorrências. As recorrências são um dos focos de atenção do grupo. No universo desse dramaturgo isso é distinto das típicas recorrências das telenovelas, televisão ou universo infantil. Em Nelson Rodrigues,

elas são repetições revisitadas, transformadas e retomadas de uma maneira insistentemente obsessiva.

Sendo as recorrências foco de pesquisa no Dimenti, foi para eles um prazer se deixar mergulhar no universo de Nelson Rodrigues, situação que ficou clara na concreção da trilogia: *O Poste*, *A Mulher* e *O Bambu*, *Sensações Contrárias* e *Batata!* Esses são trabalhos que fazem uma leitura das obras do autor, pesquisando elementos recorrentes de seus personagens, como por exemplo - a confissão; uma confissão de um desejo que pode ser sexual

ou ânsias de poder.

Batata! tem, como pilares, textos inéditos de autores baianos, como pretexto para se aproximar de maneira mediadora de Nelson Rodrigues, contribuindo com outro olhar do autor, situado num ambiente baiano. Bairros da cidade, praia, negritude e racismo são elementos retomados tanto no autor, como na cidade capital do estado da Bahia.

Foi assim que surgiram *Maldita Infecção*, de Adelice Souza, *Confissão do Irmão Incestuoso*, de Cláudia Barral, *Espeto!!!*, de Elísio Lopes Jr., *Anjos Pardos*, de Fábio Rios, *O Escorpião Ama-*



relo, de Kátia Borges, *Dedo de Moça e Céu de Anfetamina*, ambos textos de Paula Lice. Os autores conseguiram com seus textos dar outro ponto de vista sobre o caráter confessional; o mistério e as metáforas foram ligados por fios dramáticos instáveis e tenso re-significados no Amor e na Morte, presentes em cada um deles, que entrecruzados pela pesquisa do universo de Nelson Rodrigues feita pelo grupo deram como resultado: *Batata!*.

Desde o processo de *O Poste*, passando por *Sensações Contrárias*, o grupo confessou suas intenções de fazer um espetáculo com textos inéditos, referenciando-se na Bahia, em seus corpos e suas informações culturais.

Um exemplo dessa recorrência é como Nelson Rodrigues mantém elementos que são presentes e repetitivos em seu universo, como certa heterossexualidade compulsória, relatos baseados na classe rica e a invisibilidade do pobre. Aqui, o clichê se transforma num elemento repetitivo em constante reconstrução.

Em *Batata!*, assim como em *O Poste*, as rubricas se dão como pistas interessantes de ação corporal, algumas vezes absurdas,

metafóricas ou impalpáveis, que modificam os ritmos da cena e o pulso do espetáculo. É como se o mesmo Nelson Rodrigues retomasse e comandasse certas ações dando uma ordem, já que as rubricas são comandos (que podem ser atendidos ou não).

Neste espetáculo podemos mergulhar no universo de Nelson Rodrigues, da Bahia e do Dimenti. Para o espectador oferece-se uma série de petiscos gostosos, em suas partes, e uma delicada fusão, na totalidade. Um espetáculo feito por baianos e com estreia na Bahia, tendo este elemento uma grande influência na pesquisa atual do grupo, pois a Bahia consegue se inscrever nos corpos dos intérpretes sem chegar a ser exposta de maneira folclórica, senão de uma maneira crítica.

Processo Criativo

O grupo começou a explorar situações a partir das leituras de Nelson, onde eles encontravam elementos recorrentes como, por exemplo, a confissão e outros universos que não fazem parte da edição final, ou aparecem muito pouco.

Foi um processo de improvisação bastante rico que, em *Batata!*, não aparece no “produto final”. O grupo participou de aulas de dança do ventre, as quais ajudaram a explorar certa sensualidade que eu relatei com uma sensualidade articulada na cena. Apesar de ser explícita e desconstruída em várias ocasiões, a sensualidade destas danças está presente em vários momentos da peça. O processo criativo foi muito intenso, percorrendo vários lugares, onde cada um dos intérpretes conseguiu criar partituras de improvisação e cada um dos colegas conseguia experimentar a proposta do outro. Depois de ter vários rastros e trajetórias criativas, foi importante registrar em vídeo e, num momento posterior, poder agrupar as sequências. Quando os textos chegaram foi pertinente editar as imagens e foi com a análise dos textos que foram discriminadas cenas, improvisações e caminhos.

A chegada dos textos incrementou a criação e, de certa maneira, se organizou um pouco o caos criativo. Assim, deu-se o primeiro recorte de material ao tentar unir textos, imagens e improvisações, de onde teriam material para vári-

os espetáculos.

Para o Dimenti, a imagem, o texto e o movimento têm o mesmo valor, já que ideias textuais podem se transformar em imagens, metáforas em movimento, ideias em metáforas, num jogo de várias possibilidades.

Estas eleições partem do intérprete-criador que é, neste momento, mais criador, estudando, analisando e pesquisando sobre sua proposta de um texto escolhido, de suas várias improvisações e de seu universo pessoal. Um bom exemplo é como imagens físicas de percepção se materializam e de metáfora passaram a ser matéria, uma matéria metafórica.

As relações coletivas e individuais, juntamente com ingredientes criativos, informações e lógicas instantâneas das improvisações com seus respectivos *links* levaram, novamente, para múltiplos caminhos.

O processo criativo de *Batata!*, possui aspectos corporais que remontam à encenação de *O Alienista*. Apresentam variações abruptas de estados e situações corporais, o descolamento corporal entre vivenciar uma ação e narrá-la, demonstrá-la. É evidente também que existe uma qualidade descontinuada, fragmentada e intertextual com citações a técnicas corporais pontuais, como a dança do ventre e o mambo.

Em "*Batata!*" dois aspectos ficaram claros: 1) a necessidade de afirmar uma con-

strução corporal de um personagem que se mantém ao longo da peça, ainda que seja apresentado por meio de fragmentos; 2) o uso de metáfora e de movimento para resolver questões dramáticas como na cena de abertura das cabeças, o dueto "aos pés", o desequilíbrio da cadeira de Márcio, a cena do mambo, entre outras. Esses dois aspectos estão presentes em trabalhos como "Chá de Cogumelo", "Tombé" e "A Novela do Murro", mas de certa forma em todos os outros. Mesmo que nem sempre tratemos com "personagens", lidamos com construção de estados que elaboram variações artificiais ou hiper-reais dos próprios intérpretes (ALENCAR, 2008).

A paixão que leva um homem a andar entre os pés do outro e mãos soltas que se confessam na

luz de uma delegacia de polícia são umas das tantas metáforas em movimento, ingredientes importantes na criação, como asseguram os intérpretes, pois a partir delas seus universos se misturavam e davam um tom pessoal às leituras desse universo. Ademais, ajudaram a resolver questões na dramaturgia do espetáculo.

O fato de termos estudado a obra de Nelson Rodrigues, abarcando outros projetos além de *Batata!*, facilitou a compreensão do seu universo, sobretudo, no entendimento de como iríamos lidar com ele.

Um dos critérios de escolha da participação das pessoas na obra, foi experimentar um registro diferente do que vinha fazendo nas outras peças do "Dimenti". Dessa forma, as corporalidades trabalhadas tiveram que apresentar novas soluções não confortáveis: o lirismo trabalhado por Már-



cio, a densidade/austeridade de Daniel, a tragicidade em Paula, o escracho no tipo de humor em minhas cenas. Normalmente eu apresentava uma presença mais solene em minhas atuações no “Dimenti”. Já em “*Batata!*” experimentei um tom melodramático que não vinha trabalhando muito no grupo (ALENCAR, 2008).

Na criação coletiva e cooperativa, após um longo processo de análise das pesquisas corporais e improvisações, os ingredientes, em muitas ocasiões, foram modificados pelos integrantes do Dimenti. Para isso, vou dispor alguns exemplos, colocando alguns dos depoimentos dos intérpretes sobre o processo criativo. A partir deste olhar interno, podemos entender melhor como se deu este processo.

Paula Lice:

Batata! vem reafirmando o trabalho colaborativo do grupo. As proposições partem de Jorge e de nós, dessa forma, podemos nos apropriar mais do que é levado para cena. Jorge funciona como um grande editor e vamos negociando as costuras. O espetáculo mantém e recria, ao mesmo tempo, a geometria das montagens anteriores. As cenas são alinhavadas com os corpos e os objetos cênicos que vão se reconfigurando a cada cena: quadros de giz, copos, flores e o próprio giz. Os corpos dos intérpretes se

mostram entre a elegância dos trajes que os vestem e a violência de determinadas movimentações: quebradiças, pesadas, em quedas, embates e lutas corporais.

O foco central atual do grupo é como trazer para o corpo os problemas que nos propomos a realizar cenicamente. Desde *O poste, a mulher e o bambu*, passando por *Sensações Contrárias* e chegando a *Batata!*, sinto que temos nos debatido (literalmente) entre a confissão, como recorte temático do universo de Nelson Rodrigues, e as questões propriamente relacionadas ao desejo, temas como amor e morte, na obra do autor. O corpo, nesses últimos trabalhos, vem marcado pela noção de borrão, que Jorge vem pesquisando e desenvolvendo. Um corpo que se debate e descansa, se solta dentro de um controle, explode e se recolhe. Explorações criativas e diferenciadas dos antigos padrões da dança têm surgido a partir daí – uma beleza quebradiça.

Lia Lordelo:

O processo de *Batata!* se assemelhou mais ao de *Chuá*. Um período extenso de improvisações e propostas de cena e de texto, seguido de uma costura e montagem e, depois, uma fase de “aparar” as pontas e ter uma noção de todo. A diferença é que a primeira parte desse processo veio a se integrar com

um conjunto grande de textos, já que a proposta era apresentar dramaturgos e seus olhares sobre Nelson Rodrigues. Fizemos muitas improvisações sobre temas e textos que não eram os finais, mas concluímos que isso só facilitou o processo final de montagem de cenas. Embora o processo de criação tenha sido longo, tivemos muito pouco tempo para montar o espetáculo, por conta de agendas incompatíveis.

Se analisarmos seus depoimentos, percebe-se haver muitos fatores que se entrecruzam como é a análise dos textos de Nelson Rodrigues ou o tipo de corporeidade, a improvisação como meio de criação de ingredientes, algumas dificuldades próprias do processo e uma confiança na dramaturgia e na imagem deste diretor-editor que tranquiliza os integrantes do grupo.

Papel do Diretor-Editor ou antropólogo autoral.

O Dimenti é um grupo que trabalha na criação coletiva e de maneira colaborativa, porém, com a figura de diretor artístico que, segundo o mesmo Alencar e colegas de grupo, tem uma função mais voltada ao trabalho de um editor, que sabe o que é pertinente para a encenação.

A proposta de Alencar como diretor é dar autonomia de proposição; ele não leva nada pronto, mas deixa as informações fluírem nos corpos e nas impro-

visações. Uma vez tentou levar um mapa de ações, mas o grupo não consegue lidar com esta diretriz. No momento criativo surgem as informações, que vão se modificando com o tempo, sem uma indicação prévia. Cada um dos intérpretes criadores estuda suas ações e procura metáforas, assim como a maneira de lidar com o texto é pessoal, com alguma mediação do grupo.

O grupo se conhece e tem uma lógica de dramaturgia onde cada um sabe o que é ou não pertinente: os integrantes vão se legitimando na criação. A direção tem o papel de provocar autonomia e de retomar eventos importantes das improvisações do cotidiano dos intérpretes, como, por exemplo, comentar a festa do sábado, uma coisa aparentemente banal das quais se deduz outro universo de informações, jogos e estratégias.

As estratégias e comandos são partes da dramaturgia, em *Batata!*. Há, por exemplo, muitos objetos na cena: copos, flores, quadros etc., que adquirem sentido na hora da escrita cênica, pois um dos comandos tem a ver em como estes elementos vão sair e entrar na cena, com sentido, a partir da dramaturgia

das ações.

Para Alencar, tudo começa com um processo de liberdade, autonomia, criação de ingredientes, para chegar no momento do pertinente, de editar as tantas questões colocadas pelos colegas. De certa maneira, ele separa o trabalho criativo em duas etapas: uma parte inicial, onde esta autonomia cria um caos, para, depois, lidar com a imagem do diretor-editor. Além dos ensaios, ele observa o desenvolvimento do caos na sala e pode saber quais destes materiais precisam de uma escritura final. Assim, propõe diretrizes, as quais são debatidas também pelo grupo.

Segundo Alencar, a parte da edição provoca-lhe um “prazer erótico”, prazer que, como um espectro, se apodera do editor e consegue, através do caos, ver mais além. No caso de *Batata!*, surpreendeu-me o dia em que Alencar chegou com um esquema do espetáculo todo, o qual foi discutido, mas ficou muito da proposta inicial dele.

Indaguei a Alencar, como foi esse processo de dramaturgia, pois o descobrir cenas a partir

de um suposto caos me atraiu bastante. Ele assegura que o método é o agrupamento ou fluxo de associações. Elas são ideias que saltam e produzem encadeamentos, em alguns materiais se vislumbram certas relações ou critérios, tais como: similitude, contraste, conteúdo, complementaridade e outros que, coincidentemente, sem acordo prévio vão gerando do caos uma ordem na escrita da cena.

Este é um ponto importante a analisar dentro do Dimenti: os corpos são diferentes. Assim, também a compreensão de certos conceitos, já que a maioria deles foi formado no próprio grupo, como intérpretes, criadores, coreógrafos, diretores, produtores e gestores.

Destaque-se, ainda, a importância de um diretor-editor em reconhecer um corpo que sabe o que pode fazer. Alencar, na sua função de pesquisador do corpo, conhece e reconhece possibilidades tanto técnicas, compositivas, criativas e críticas dos corpos com as quais trabalha, seja no Dimenti ou fora dele, convertendo-se em um antropófago autoral por excelência, reinventando



dramaturgias a partir dos textos, dos corpos e das improvisações, criando assim novos textos que serão re-visitados e re-significados inúmeras vezes.

Batata!

A vida cotidiana, na cidade de Salvador, tem certas particularidades: ladeiras, carnaval, festa, praia, pagode e arrocha. Uma pessoa que cresce neste lugar traz uma série de informações em seus corpos refletindo muitos aspectos dessa cultura. Muitas vezes este referencial de uma cultura popular causa certo incômodo para alguns. No Dimenti não houve resistência em querer dialogar com uma “baianidade” – até mesmo com seus estereótipos - marcada por uma cultura popular forte, por certa “carnavalidade”, tentando falar da urbanidade soteropolitana.

Para o Dimenti, a vida soteropolitana está no seu agir diário, nos corpos que diariamente transitam nas ladeiras e estão imersos em certo tom que flui pela cidade. Na atualidade, cada vez mais, em suas várias viagens pelos estados do Brasil, o público identifica no grupo um jeito, um humor e um corpo baiano. Estas referências culturais da cotidianidade, da festa e do carnaval estão em seus corpos, são seus vizinhos e estão arraigados a esta cultura urbano-popular da capital baiana.

O ambiente cultural funciona como mediador nos processos de consciência dos indivíduos, é um dos tantos fatores que influenciam a criação e que está diretamente relacionada com o corpo, em uma relação simbiótica. O ser criativo tem por imaginário o que está em si, no ambiente. Daqui, abarco o corpo-cultura, que é um corpo imerso e produtor de cultura, é um corpo criativo, arquivo vivo de experiências inscritas desde o DNA.

Esse corpo é como um sítio arqueológico,

concordando com Bellini que assegura ser o corpo o portador do biológico e dos textos da cultura, lembrando, assim, a importância dos processos culturais nas modificações, adaptações, apropriações do corpo, ou melhor dizer, um corpo-cultura, já que na complexidade de suas relações é impossível separar.

A cultura da América Latina, entendida em sua complexidade de “mosaico movível inacabado”, como a denomina e afirma o professor Amalio Pinheiro, é um lugar de conflito, de incorporação da variação, de fragmentos, de línguas onomatopéicas, de profanação do sacro e sacralização do profano e, desde o início, um lugar de troca e antropofagia.

Essa cultura latino-americana incorpora as retículas de suas camadas dos processos culturais inerentes a toda sua história de troca e mestiçagem, uma verdadeira inter/cultura, que foi, e é, uma rede de complexidades inscritas nos corpos mestiços de seus habitantes.

É na complexidade desse corpo mestiço que o psíquico, o emocional, o cognitivo e suas identificações individuais conformam o corpo. Entendendo que estes fatores influenciam diretamente nosso agir na cotidianidade e, explicitamente nas artes cênicas, onde trabalhamos com o corpo como sujeito de criação, vejo um corpo-cultura que é o objeto desta pesquisa, corpografias mestiças de sujeitos nos processos criativos nas artes cênicas.

É assim com a pesquisa em artes, atualmente, que desempenha um papel importantíssimo de afirmação destes processos para o reconhecimento de nosso potencial e do potencial dos que trabalham nas artes da cena. Assim, poderemos nos distanciar e olhar não somente a flor, mas a árvore que a sustenta, bem como a textura da terra e a cor do céu.

Os corpos dos integrantes de Dimenti

são plurais, suas fronteiras são borradas e poderíamos falar de corpos múltiplos, tanto em suas capacidades como no potencial criativo. Foi muito interessante olhar esses corpos e poder agrupá-los por setores, mas, em setores que são e devem ser compatíveis, não são estanques. Estes corpos enriquecem a cena, dando amplitude nas possíveis leituras colocadas.

São corpos que transitam nas fronteiras entre o que poderíamos chamar de uma “baianidade” e uma urbanidade soteropolitana. A cidade, suas ladeiras e seu dia a dia entram na psique dos seus moradores provocando muitas ações e atitudes comportamentais.

Nos processos criativos do Dimentí, pode-se distinguir uma visível liberdade nas propostas por parte dos intérpretes-criadores ou na composição de partituras corporais e de movimento.

Assim como na elaboração de ações, tendo como ponto de referência eles mesmos, apoiando-se nas suas experiências e informações adquiridas através das técnicas, do tempo, do grupo e mesmo da vida.

A utilização do referencial pessoal na criação, partindo das improvisações e pesquisas corporais, cria um ambiente de profusão criativa. A não imposição de padrões e estruturas confere-lhes uma liberdade tal que possibilita a já mencionada acumulação, sendo que ao final dos processos existem vários espetáculos, aumentando o potencial criativo dos



intérpretes.

Estas experiências têm um paralelo com o que Ostrower denomina de potencial criativo, o qual, segundo ela, “elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida” (OSTROWER, 1987, p 27). Mas é a um nível inconsciente - segundo minha experiência - que as múltiplas informações corporais se desenvolvem na hora em que o intérprete as aciona, como uma bagagem para uma viagem. Dentro da mala temos várias possibilidades de roupa, e mesmo não sabendo disso, conscientemente, essas possibilidades nos dão liberdade no agir.

Dentro, justamente, desta liberdade cria-se um caos, do qual o diretor se aproveita para se deleitar na elaboração de uma nova peça através da edição. Nesta edição acontece o processo de configuração da obra. Um trabalho que não é fácil, pois o diretor deve conhecer bem os corpos

com os quais está trabalhando, as intenções e objetivos da criação.

Para o Dimentí, a distribuição de tarefas, de cenas e argumentos está diretamente relacionada aos seus intérpretes, onde até para retomar uma peça de repertório o personagem sofre modificações que, por sua vez, modificam consequentemente as peças, gerando uma renovação constante no trabalho e, por conseguinte, uma re-leitura.

Para Barba, existe, entre outros princípios da dramaturgia, o princípio da subversão, ou seja, misturando dados e comportamentos conhecidos, provoca-se a subversão, da qual ele se utiliza na criação dramática.

Para mim, como diretor, o melhor aliado para enrolar as situações óbvias são as restrições que vêm do externo, tanto dos atores como das circunstâncias, o também do acaso, da mistura de situações limitantes ou desconcertantes que impõem situações imprevisíveis. Situações im-

previsíveis não quer dizer invenções originais, senão o estabelecimento de nexos, nós e de uma aproximação diferente das persistentes, imaginadas e não imagináveis até o momento (BARBA *apud* ÁVILA e KORISH, 2008, p 13).

A dramaturgia, no Dimenti, é construída a partir de associações e recorrências que são pesquisadas teoricamente pelo grupo que, no momento criativo, aponta, muitas vezes, para essa subversão de situações ou elementos críticos.

A criação de nexos nos processos criativos gera, no caso do Dimenti, a associação de recorrências, conforme mencionado por Alencar anteriormente. Desta maneira, as situações propostas ou elementos críticos, mesclando dados e comportamentos conhecidos, são utilizados para subverter a realidade conhecida, como possibilidade para criar uma dramaturgia.

No caso de *Batata!*, o Dimenti mergulhou no universo de Nelson Rodrigues elaborando, em seu processo criativo, várias imagens e sequências que estão na memória dos intérpretes, mas não na obra final. Meu olhar perante o processo deixa-me distinguir, de certa maneira, o rastro criativo que expõe Salles, com essa “imagem atrás”. É assim que o caminho criativo através das improvisações e criação de ingredientes levou a uma edição que definiu por onde ir. Mas *Batata!*, indiscutivelmente, tem um rastro de *O Poste, a Mulher e o Bambu e de Sensações Contrárias*, onde observam-se, de maneira sutil, a presença de conceitos pesquisados pelo grupo que deram força a um corpo borrado, que vem borrando fronteiras e conceitos a partir de *Chuá*, no caso do Dimenti, e a partir de *A Lupa*, no caso de Alencar.

Considerando estas diferentes percepções e referências, o Dimenti é um exemplo de grupo que está criando e pesquisando através da sabedoria dos corpos e da capacidade criativa de seus intérpretes, elaborando um corpo borrado que confunde fronteiras e territórios.

O reconhecimento destes sujeitos na coletividade criativa é uma possibilidade de se criar a partir de intérpretes-criadores, o que Bonfitto chama de teatro do Ator-Compositor, aquele capaz de compor e de

criar a partir dele mesmo.

No percurso de seus anos, junto ao Dimenti, o diretor-editor criou uma série de dispositivos para acumular, em uma mostra cênica, sua pesquisa e a multiplicidade de elementos obtidos nos processos criativos; essa é a imagem do diretor-editor. Esse personagem que encarna Alencar tem a função antropofágica de criar uma dramaturgia corporal. Essa imagem é a encarregada de organizar a cena, os corpos e os produtos dos processos criativos.

A figura deste diretor-editor suscita, na criação, uma série de fatores provocadores para os intérpretes, ajudando, assim, a guia de um produto depurado para o espectador poder viajar nas possíveis interpretações a partir de seu olhar.

O reconhecimento, por parte do diretor-editor, destas informações pessoais pode ajudar como ferramenta na pedagogia artística, na criação de espetáculos e na procura de linguagens cênicas, como foi no caso do Dimenti a pesquisa do C+C e do *nonsense*, que levaram à estruturação e justificação de um corpo quebradiço, um corpo sem foco, nomeado como o corpo borrado.

Esse reconhecimento gerou, em *Batata!*, um clímax, seja na encenação como no processo. A pesquisa foi realizada a partir de anos de aprofundamento no universo de Nelson Rodrigues, na aplicação de conceitos “rodriguanos” aos corpos, na elaboração de textos de escritores baianos sobre o universo de Nelson, no entendimento das bases de Nelson na sociedade brasileira e baiana, na reelaboração do texto de *Batata!* a partir dos textos e nas improvisações dadas nas pesquisas corporais e teóricas.

A mobilidade do inacabado e da constante antropofagia latina levam a criações como *Batata!*, em que o prazer de acompanhar os corpos, os processos e a encenação é um potencial de análise dos caminhos, tendências, rastros e das transformações que as artes cênicas atuais incorporaram e incorporarão no seu percurso.

Esse potencial reside, justamente, na relação corpo-cultura na mescla desses corpos, no acaso estruturado dos fragmentos e retículas que compõem a existência humana num (in)acabamento.

Referências.

AVILA, Tatiana e KORISH, David. *Dramaturgia Invisible*. Heredia: EUNA, 2008.

BONFITTO, Mateo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELLINI, Magda. *Dança e diferença: duas visões, Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/d: *Lições de dança*, n.º 3, p. 211, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PINHEIRO, Amalio. *Introdução em Comunicação e Cultura: Barroco e mestiçagem*. Campo Grande: Ed. Uniderp, 2006.

Entrevista:

ALENCAR, Jorge. *Entrevista realizada no Café do TCA*. Salvador, BA, Brasil, 2008.

trabalho**DEGRUPO**



"Realejo" / Bagaceira. Foto: Rafael Martins

10 ANOS DO GRUPO BAGACEIRA

Há uma década, surgia, em Fortaleza, um grupo teatral de grande expressividade. Inicialmente dedicado aos esquetes, o Bagaceira já começou ganhando festivais. Seus diversos experimentos curtos geraram os primeiros espetáculos, antes da estreia de *Lesados*, em 2004. Esta peça de longa duração iria incluir o grupo no circuito dos grandes festivais brasileiros, alcançando a marca de 21 premiações.

O *Realejo*, no ano seguinte, também foi um sucesso de reconhecimento de público e crítica, tendo participado do Palco Giratório e da III Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, em 2008, promovida pela Cooperativa Paulista de Teatro. As plateias nacionais se encantaram com sua história de atmosfera mítica e poética – uma proposta bem diferente do irônico *Lesados*, que trabalhava na perspectiva do *non sense*.

Em 2006, numa parceria com o grupo Pesquisa, de Ricardo Guilherme, é encenado *Meire Love*, com texto de Suzy Élide. A peça segue carreira com várias temporadas, enquanto *PornoGráficos*, espetáculo polêmico por suas referências à sexualidade, estreia em 2007. A grande influência do universo das histórias em quadrinhos – perceptível em diversos trabalhos do grupo, mas realmente marcante em *PornoGráficos* – também aparece em *Tá namorando! Tá namorando!*, de 2008, voltada para o público infantil.

Apesar das singularidades de cada um dos títulos de seu repertório, é possível identificar o estilo do grupo Bagaceira. Ao longo da carreira, seus artistas criaram marcas próprias, enraizadas em aspectos de luz, figurino, texto ou atuação – mas isso jamais significou conformismo. Amadurecer um estilo não implica congelar-se em fórmulas, esquemas fáceis. Ao contrário, os trabalhos do Grupo Bagaceira sempre arriscaram, estiveram na linha fronteira das sensações complexas – seja com humor ou melancolia, erotismo ou efeito lúdico.

A sua estética concentra-se na busca, seja através do diálogo com elementos plásticos, gráficos ou

literários, seja através do próprio movimento das experiências pessoais. Nesse sentido, a vida de cada um dos participantes do grupo é um motor de inspiração e argumentos, aspecto bem visível no mais recente espetáculo. *InCerto*, que estreou em 2010, é uma confissão do processo contínuo – e nunca completo – do fazer artístico. Porém, suas reflexões transcendem o veio metalinguístico de onde nascem, ao celebrar a truncagem, os fragmentos dinâmicos das relações entre as pessoas, os picos e abismos da geografia interna de cada um.

Ao questionar as fronteiras entre ofício e paixão, carreira e prazer, *InCerto* celebra os dez anos do Bagaceira sem, entretanto, fechar um ciclo. Afinal, um gesto saudável é este, o de abrir-se para as possibilidades sem encerrar-se nas conchas de nenhuma solução rígida. E em arte, isso se chama ser sempre criativo.

Tércia Montenegro*

* TÉRCIA MONTENEGRO tem graduação em Letras, mestrado em Letras e doutorado em Linguística pela Universidade Federal do Ceará, onde é professora adjunta. Publicou os livros de contos *O Vendedor de Judas* (prêmio Funarte 1997/ seleção do PNBE 2008), *Linha Férrea* (Prêmio Biblioteca Nacional 1999 e Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira - Revista Cult, 2000) e *O resto de teu corpo no aquário* (Prêmio Secult, 2004). Escreveu também o ensaio biográfico *Oliveira Paiva* e participou das antologias nacionais *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, *Contos Cruéis*, *Contos de agora*, *Quartas Histórias* e *Capitu mandou flores*. Sua bibliografia ainda conta com diversos livros infantis e juvenis, tais como *Vítor cabeça-de-vento* (Prêmio BNB de Cultura, 2007) e *Instruções para beijar* (Prêmio Secult, 2008). Seu livro inédito de contos, *O tempo em estado sólido*, foi vencedor, em 2010, do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura.

INTERAÇÕES COM CASSANDRA DE CHRISTA WOLF

Introdução

Por: Angela Reis

A ideia de publicar este dossiê sobre *Cassandra*, de Christa Wolf, tem origem no Curso de Metodologia da Pesquisa no Mestrado em Teatro do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNI-RIO, em 1997. Instada pela Professora Doutora Beti Rabetti a refletir sobre a obra da autora alemã como uma possibilidade de metodologia para pesquisa em artes, senti-me “fulminada” - como Christa Wolf em relação à personagem - e debrucei-me apaixonadamente sobre a novela, sendo o primeiro ensaio que se segue fruto desta reflexão.

Embora escrito há 13 anos e em uma etapa inicial de minha formação na pós-graduação, creio que o texto destaca elementos importantes no trajeto de qualquer pesquisador em artes cênicas: o percurso e o conflito entre a nebulosidade e a lucidez (e convoco aqui o belo texto de Angela Materno, *O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro*¹, no qual o ato de ver é definido como “uma luta”, e a teoria como “a inquietação do olhar”); a capacidade de ver e ao mesmo tempo se observar neste ato; o esforço constante de reflexão.

Anos depois, tendo terminado meu Doutorado e encontrando-me novamente, desta vez como docente, com a disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas das Escolas de Teatro/Dança da Universidade Federal da Bahia, ofereci *Cassandra* aos alunos, estando intacta minha paixão. As reações ao texto mostram como a personagem Cassandra e a obra de Christa Wolf atingem os leitores sempre de modo muito intenso e, o mais importante, a partir de diferentes pontos de vista. O trabalho do mestrando Matias Maldonado, escrito em junho de 2010, traça instigantes paralelos entre Tróia e a Colômbia, seu

país natal, a partir da guerra vivida por ambas, e entre Cassandra e a artista plástica Doris Salcedo – tendo como objetivo honrar a voz e a história dos vencidos.

Por fim, julguei importante apresentar, neste dossiê, uma obra teatral inspirada na novela de Christa Wolf: a montagem *Kassandra em process: aos que virão depois de nós*, da Tribo dos Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz. Um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros, o coletivo surgiu em 1978, no Rio Grande do Sul, com uma proposta de renovação radical da linguagem cênica; suas três principais vertentes de trabalho são o teatro de rua; o teatro de Vivência (no sentido de experiência partilhada, em que o espectador torna-se participante da cena) e o trabalho artístico pedagógico, desenvolvido em sua sede, em Porto Alegre, junto à comunidade local.

A pesquisa sobre a Guerra de Tróia, que originou a estréia do espetáculo em 2001, na Terreira da Tribo, com o título *Kassandra em process: Gênese*, foi concluída um ano depois com *Aos que Virão Depois de Nós, Kassandra in Process*, adaptação da novela de Christa Wolf e fragmentos de outros autores. A montagem (que entre 2003 e 2007 circulou com muito sucesso pelo Brasil) nos é apresentada pela Professora Doutora Antonia Pereira (atual coordenadora do PPPGAC da UFBA), que gentilmente cedeu para esta publicação a crítica escrita sobre *Kassandra in Process* no Festival Internacional de São José do Rio Preto (São Paulo), em 2007.

Os três textos, escritos em momentos e a partir de motivações diferentes entre si, têm em comum a expressão do impacto causado pela personagem Cassandra e pela obra de Christa Wolf. Espero que sua leitura estimule o leitor a conhecê-las.

¹ In: *Sala Preta*, São Paulo, ECA/USP.2003, n.3, p. 31-41.

UM ENSAIO SOBRE O LIVRO *CASSANDRA*, DE CHRISTA WOLF E UMA METODOLOGIA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Angela Reis (1997)

Na introdução de seu livro, Christa Wolf declara: “não tenho nenhuma poética”. No entanto, ao final da leitura de *Cassandra*¹, percebemos sua poética: a construção de uma “trama narrativa” não linear, que se opõe ao pensamento racionalista e objetivo da cultura ocidental, durante milênios dominada pelos homens. Por esse motivo o livro é construído em cinco partes: a autora tece sua obra através de pedaços que, ao final, compõem um todo - que, no entanto, não aparece de uma forma objetiva. Sua construção é fragmentada, subjetiva, circular e nebulosa, caleidoscópica - tal como as visões da profetisa Cassandra.

Christa Wolf é alemã, e *Cassandra* foi publicado em 1983; duas das cinco partes que compõem o livro foram escritas em 1980, e duas em 1981. Nesse momento, estourava a Guerra do Iraque; também a possibilidade da eclosão uma guerra atômica assustava os europeus, vítimas iminentes e principais atingidos caso se efetivasse o conflito.

Em quatro das conferências (dois relatos de viagem, um diário de trabalho e uma carta a uma amiga, também

escritora, sendo a quinta a novela) a autora se pergunta: que forças culturais levam uma sociedade a este ponto de agressão e irracionalidade? Quais as origens desse mundo masculino de força e violência? Quando a cultura feminina foi substituída pela masculina? Essas questões ocasionam seu interesse pelas civilizações antigas, matriarcais, onde não havia a opressão feminina; por sua vez, o interesse pela história corrobora sua crença na literatura como única possibilidade de manutenção da memória; além disso, surgem também indagações acerca do papel do artista que a utiliza como meio de criação, dentro do contexto do *logos* da civilização ocidental.

Todas essas questões estão presentes na criação da novela quando, então, Christa se faz Cassandra. É muito interessante perceber como a personagem expressa as preocupações da autora, que tem com Cassandra uma profunda identificação. A novela, independente de qualquer outro texto, já seria muito bonita; no entanto, após a leitura das outras quatro conferências, seu sentido se aclara, e então percebemos o modo pelo qual a autora alcançou

seu objetivo de fugir de um pensamento linear, e realmente construiu um tecido narrativo.

Sobre a novela *Cassandra*

Cassandra é escrita na primeira pessoa: a princesa troiana narra, em seu último dia de vida, as mudanças ocorridas em sua vida e em Tróia, a partir da guerra de 10 anos travada com os gregos, por causa do rapto de Helena por seu irmão Páris. Cassandra teve sua vidência concedida pelo deus Apolo, que em troca quis possuí-la. Pela sua negativa, a jovem foi condenada pelo deus a ter suas profecias desacreditadas por todos.

Absorvida pela vida no palácio, Cassandra tem a vida e sua visão do que a cerca modificadas pela guerra contra os gregos. A partir desse acontecimento, a personagem começa a enxergar a si mesma e o que a circunda por outro prisma:

Mantida pela consideração dos troianos, eu vivia fundamentalmente das aparências. Lembro-me de como minha vida se consumia. (...) Não via nada. Tão requisitada pelo dom da profecia, estava

cega. Via apenas o que ali havia, ou seja, nada. Minha vida era determinada pelo ciclo anual do deus, e pelas exigências do palácio. Também se poderia dizer, consumida. Eu não conhecia outra. Vivendo de acontecimento em acontecimento, do que aparentemente parecia resumir a história da casa real. Acontecimentos que tornavam necessários sempre outros novos acontecimentos e finalmente a guerra. Creio que essa foi a primeira coisa que percebi. (p.36-37)

A visão de Cassandra surge dentro da nebulosidade; ela não é linear ou totalmente objetiva, “cartesiana”. Ao contrário, sua narração é subjetiva, circular, aos pedaços - uma forma diferente da habitual em uma novela. Levei algum tempo para entender quem eram determinados personagens, ou qual sua verdadeira ligação com

a narradora; por exemplo, só ao final compreendi exatamente o nascimento dos gêmeos, filhos de Cassandra, aos quais ela se refere já na primeira página. No entanto, essa “confusão” (a qual, no entanto, se torna absolutamente fascinante a partir do momento em que abandonamos a necessidade de uma compreensão linear) é claramente um recurso formal utilizado por Christa Wolf, uma vez que a nebulosidade (corroborada também pelos diálogos que, não sendo diferenciados graficamente ou precedidos por nenhum sinal, como travessões ou aspas, tornam-se diluídos dentro do relato) vai aos poucos cedendo lugar a uma narração que se torna cada vez mais clara; a autora faz com que nós, como Cassandra, passemos a enxergar cada vez melhor.

E isso é primordial na novela, pois o sentido da visão é o fundamento de todo o texto:

Durante muito tempo fui incapaz de compreender isso: que nem todos podiam ver o que eu via. (p.50)

(...) agora posso ver o que não é, como foi duro aprendê-lo. (p. 37)

Precisei de muito tempo. Entre mim e uma lúcida visão dos fatos, interpunham-se meus privilégios, assim como minhas relações pessoais, independentes destes privilégios. (p. 62)

Jamais algum membro de nossa família falara desse modo. Porém só eu, eu apenas, vi. (p.67)

A importância da visão é expressa também na referência recorrente às imagens - sempre comparadas às palavras, em detrimento destas: “Sempre me afeiçoei mais às imagens do que às palavras (...); as palavras morrem diante das imagens”. (p.31) “As imagens se sucedem loucamente rápidas na minha cabeça, as palavras não podem alcançá-las” (p. 52).

No entanto, a mais importante consequência da visão de Cassandra é sua lucidez. A personagem passa a ver lucidamente não apenas



Foto de arquivo.

os acontecimentos e as pessoas que a circundam, mas, principalmente, a si mesma. Essa é uma das características mais interessantes da novela: a capacidade de Cassandra de se enxergar, mesmo que muitas vezes tal ato seja extremamente difícil ou doloroso.

O exemplo mais impactante dessa capacidade é uma das cenas em que a profetisa **descreve** sua própria loucura (p.67-70). Essa cena sintetiza uma forma utilizada pela autora em toda a novela, que é a divisão de Cassandra entre ser sujeito e objeto da narração. Em alguns momentos, a profetisa fala como quem “sente” a loucura ou a dor; na maioria das vezes, no entanto, ela é observadora de acontecimentos que sucedem a si mesma:

Dentro de mim havia uma luta, eu o percebia claramente. Dois adversários de vida e morte haviam escolhido a paisagem morta da minha alma para campo de batalha. Só a loucura me defendia da dor insuportável, que de outra forma teriam me infligido. Assim, eu me agarrava à loucura e ela a mim. Mas no meu interior mais profundo, lá onde ela não alcançava, mantinha-se a consciência dos golpes e contragolpes que eu, “lá em cima”, me permitia: um toque de humor presente em toda loucura. (p.68)

Tentando equilibrar os opostos dentro de si, Cassandra é uma personagem que transita sempre entre dois lados, duas dimensões, duas realidades: entre o que sente e o que vê; entre sua imagem no mundo - o que esperam dela - e sua verdade interna - o que ela de fato é -; entre a vida hierarquizada do Palácio Real, calcada no poder e nas aparências, e a comunidade do Escamandro, onde, junto a Anquises, todos viviam em harmonia:

Anos mais tarde, Arisbe me contou que de início elas não sabiam ao certo o que seria de mim. Em que deveriam apostar: na minha disposição de adaptar-me aos poderosos, ou na minha ânsia de saber. (p.70)

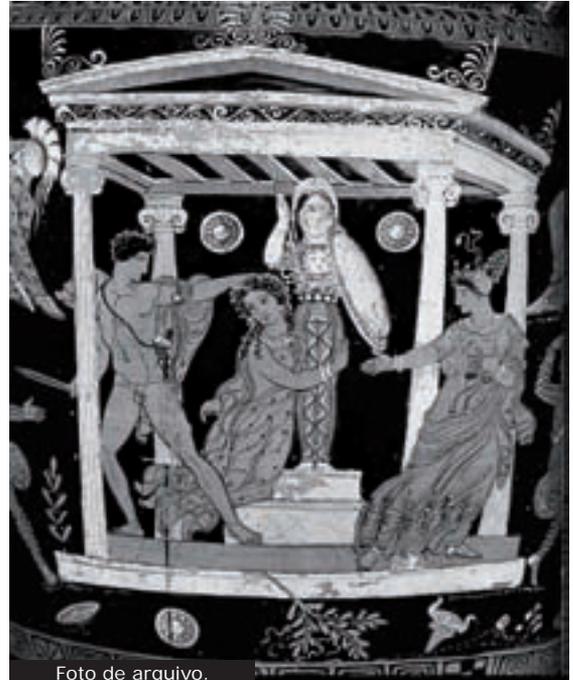


Foto de arquivo.

Realmente, tudo se tornava mais fácil junto a Anquises, pois, à medida em que me distanciava do território da figueira, tudo se tornava mais difícil, pelo menos assim me parecia. Meu lado alegre, amável e descontraído ficava lá, fora da cidadela, entre “eles”. “Eles”, era assim que eu chamava o pessoal de Anquises, já que não me permitia ainda dizer “nós”. E quando usava esse “nós”, ele era hesitante, fraco, difuso. Ele incluía meu pai, mas será que ainda me incluía? (p. 102)

Essa divisão interna é exemplificada também na cena da loucura, citada na página anterior, em que a dicotomia de que seu corpo é presa atinge não apenas sua visão, mas também sua fala; Cassandra é atravessada por sua voz, que se torna autônoma:

Até que aquela tortura pavorosa, em forma de voz, me atravessou e me dilacerou abrindo seu caminho, libertando-se. Uma finíssima voz sibilina, no registro mais agudo, que me deixava sem sangue e me arrepiava os cabelos(...). Ela se erguia sobre mim e gritava, gritava, gritava. Desgraça, gritava, desgraça, desgraça! Não deixe o navio partir! (p.67)

É muito forte esse momento, em que a dualidade que aprisiona Cassandra se torna física: ela sente medo de sua voz, como se esta não pertencesse a si mesma. Ao mesmo tempo, terá a capacidade de transformar a loucura em libertação. Com a ajuda de Arisbe, Cassandra mobiliza suas forças e toma consciência da dor que sentia - bem como os motivos de sua existência - podendo, assim, se libertar. A busca da consciência é fortíssima na personagem, e é só através dela que Cassandra consegue ultrapassar a dor pelas perdas que sofreu:

Ela [Arisbe] parecia acreditar que dependia de mim livrar-me daquela loucura. Por isso xinguei-a. Ela segurou minha mão, que pretendia esbofeteá-la, e disse com rispidez: Chega de autocompaixão.

(...) Volte à tona, Cassandra, disse. Abra seu olhar interior. Examine-se.

(..) Mas olhei. Não imediatamente. (...) Enone. Ela não se comportara bem comigo. Roubara de mim o amado irmão, Páris (...). Doía tal coisa? Sim, doía. Remontei mais um pouquinho à tona, para examinar a dor. Gemendo, deixei que ela viesse. Afundei minhas unhas no cobertor, agarrei-me a ele, para que a dor não me atirasse longe. Hécuba, Príamo, Panto: tantos nomes sinônimos de engano, injustiça, incompreensão. Como eu os odiava e queria demonstrar meus sentimentos.

Muito bem, disse Arisbe, que novamente estava ali. E quanto a você?

Como, por que eu? A quem fizera mal? Eu, tão fraca, diante de gente tão mais forte do que eu? Por que você deixou que eles se tornassem tão fortes?

Não compreendi a pergunta. A parte de mim que novamente comia e bebia e novamente se denominava “eu”, não compreendia a pergunta. Aquela outra parte, que havia dominado durante a loucura e agora se submetia ao “eu”, não era mais perguntada. (p. 69- 70)

Assim, Cassandra narra a história de uma

transformação - e de uma libertação: “Parece-me que, no fundo, o que faço é traçar a história do meu medo. Ou melhor, da sua abertura, ou melhor ainda, da sua libertação” (p. 44); “Não foi por nascimento, mas através das histórias ouvidas nos pátios internos, que me tornei troiana” (p. 43); “Jamais estive tão viva quanto agora, na hora da minha morte” (p. 30).

Sobre as conferências

Além da novela, são quatro as conferências que compõem *Cassandra*. Na primeira, “Relato de viagem sobre a casual aparição e progressiva construção de um personagem”, Christa Wolf narra sua viagem à Grécia e seu encontro com a personagem; na segunda, “Continuação do relato de viagem, na busca de um indício”, prossegue a narrativa da viagem; na terceira, “Um diário de trabalho sobre a matéria de que são feitos a vida e o sonho”, a autora, na Alemanha, relata seus estudos para criação da novela e as questões sobre as quais refletia naquele momento; na quarta, “Uma carta sobre a inequivocidade, sobre a determinação e a indeterminação; sobre circunstâncias muito antigas e novas óticas; sobre a objetividade”, escreve para uma amiga, também escritora, refletindo sobre a função da literatura e sobre a estética.

Na edição que li, a novela - que, segundo o prefácio, seria a última parte do livro - veio em primeiro lugar. Assim, para mim, a construção do livro e da metodologia da autora se deu de uma forma diferente. Originalmente, a leitura anterior das quatro conferências possivelmente faria o leitor perceber, durante a leitura da novela, os elementos reunidos pela autora para sua construção. Assim, o texto “ficcional” (ao final, tomamos conhecimento, pelo diário de trabalho da autora, de suas incontáveis leituras sobre arqueologia, história, religiões da antiguidade e antropologia, entre outras) seria visto como o depositário final das questões envolvidas em sua elaboração. No meu caso, o percurso foi outro. Li primeiro a novela, e a leitura posterior dos outros textos me deu uma visão retroativa dessas questões.

Assim, pude ir retirando, dos relatos de Christa Wolf, as origens do que eu já havia conhecido como resultado na novela, e constatando a comovente identificação da autora com a personagem – tanta, que o texto, embora escrito inteiramente na primeira pessoa, inicia-se e termina com palavras de Christa: “Foi aqui. Esses leões a contemplaram. Na luz cambiante, parecem se mover” (p.145).

O encontro da autora com a personagem se deu “em uma viagem descompromissada à Grécia”, quando o acaso faz Christa Wolf perder o avião; em Berlim, durante a espera de um novo voo, começa a ler a *Oréstia*, de Ésquilo, quando então fica “fulminada” por Cassandra. É muito interessante a ênfase da autora no acaso - ao qual se refere novamente na página 154 -, pois este será um dado importante no entendimento de sua metodologia

de criação. Embora Christa Wolf declare diversas vezes seu enredamento no sistema de pensamento ocidental (“A centralização em torno do logos, a palavra como encantamento - talvez a mais profunda das superstições do Ocidente, em todo caso àquela a que estou visceralmente presa”. p.168), desde o início fica patente sua busca de um caminho que não seja exclusivamente intelectual, mas que inclua também o acaso, a intuição, a sensibilidade, a emoção.

Assim, Christa Wolf fica inteiramente absorvida pela personagem. Esse interesse é demonstrado não apenas pelo que a autora conta (“Dou-me conta de que Cassandra me aprisionou, me enfeitiçou. Não terei como me libertar desse sortilégio?” p.159), mas também pelo modo como

conta; em alguns momentos, misturam-se, no mesmo parágrafo, impressões acerca da realidade que a cerca com seus pensamentos sobre Cassandra:

Fasten seats belts please. No smoking. O último pelotão de sírias se comprime em direção às poltonas, sem que os maridos lhes facilitem minimamente a passagem. A professora alemã visitará o pintor em sua ilhota deserta. Mas o transporte marítimo é muito precário, ele esclarece. Cassandra desce do carro de Agamenon, que trazia o butim de guerra, e se dirige “à porta do Hades”. (p. 160)



Foto de arquivo.

Cassandra catalisa e expressa questões que absorvem a autora: a reflexão sobre sua própria cultura, que produz tantas guerras; o questionamento sobre sua própria atividade, a literatura, e a força das palavras;

sua condição de sujeito pensante, inserida numa civilização baseada na racionalidade; sua condição feminina e o exercício de uma função iminentemente masculina. Como Cassandra, Christa sente e se vê sentindo, num processo constante de auto-observação; vê o mundo que a cerca e reflete sobre ele; e, acima de tudo, narra suas reflexões e sentimentos, criando um todo a partir de fragmentos que têm muitas formas.

Christa Wolf quer preservar a memória dos fatos para os que virão e, realiza, como a personagem, seu desejo de narrar o vivido, como testemunha dos fatos presenciados. Ela não quer apenas falar do que pensou ou estudou; ela quer falar do que viveu e sentiu. “Contar é dar sentido” (p.180): na novela, Cassandra dá, em seu último

dia de vida, o testemunho do que presenciou; *Cassandra*, o livro, é o testemunho das reflexões e emoções da autora. Identificada com a personagem, ela termina a novela referindo-se à luz que viu em sua viagem à Grécia:

Ergui os olhos e vi a luz (...).

Talvez tenha sido uma luminosidade como esta, caso o navio dos aqueus tenha partido de Tróia ao entardecer, que as prisioneiras troianas comprimidas na proa tenham visto pela última vez as ruínas de sua cidade e do litoral natal. Essa visão deve ter aumentado sua dor e ao mesmo tempo ancorado esse amor do qual necessitariam para viver no estrangeiro. Mas entre os narradores que escreveram sobre

elas e que não foram testemunhas pessoais desses acontecimentos, nenhum mencionou essa luz. (p.186)

Christa Wolf não se contentou em ler dezenas de livros sobre arqueologia, antropologia, história antiga, feminismo; para realizar uma criação que se baseasse também na sensibilidade, era preciso ser testemunha pessoal dos acontecimentos vividos pela personagem, usando as impressões do próprio corpo. Desse modo, sua narração é fruto não apenas do conhecimento, mas principalmente da sua vivência.

¹ WOLF,Christa. *Cassandra*. São Paulo: Estação Liberdade. 1990.

A VOZ DOS VENCIDOS: ENSAIO SOBRE CASSANDRA, DE CHRISTA WOLF

Matias Maldonado (2010)

Ao receber o Prêmio Velásquez de Artes Plásticas, no Museu do Prado de Madrid, a colombiana Doris Salcedo afirmou que sua obra “gira em torno da experiência daqueles que habitam na periferia da vida, no epicentro das catástrofes”¹ (*El País*, 14/06/2010). Ouvindo-a, associei suas palavras com as de Christa Wolf (1990) quando situa Cassandra, a personagem mítica, entre duas catástrofes: a erupção do vulcão da ilha Thera / Santorini por volta de 1500 a.C e a invasão dos Dórios em 1200 a.C. e “entre essas duas, sua catástrofe pessoal, a queda de Tróia” (1990, p.251). A tentação de associar a artista com a figura de Cassandra vai além de uma coincidência nas palavras: Colômbia, como Tróia, vive uma guerra interminável e degradante. E embora neste momento Salcedo seja quicá a artista colombiana mais reconhecida no plano mundial, sua obra é quase ignorada e, às vezes depreciada, no seu país. Parece que ali, como em Tróia, ninguém quis escutar o que essas duas mulheres querem nos dizer. Porém, meu objetivo não é estudar Doris Salcedo como uma Cassandra contemporânea. A razão desta estranha comparação é entender a figura de Cassandra a partir do que falou Salcedo numa entrevista recente: “meu objetivo é honrar a história dos derrotados”² (*El País*, 02/06/2010). Nesse sentido, objetivo entender a Cassandra de Christa Wolf como uma decidida reivindicação da voz dos vencidos.

Porque temos nos acostumado - e parece impossível que fosse de outro jeito - ao fato de que a história seja patrimônio dos vencedores e de que vencer é ao mesmo tempo impor uma voz e uma história. Porque assim o mundo vai acumulando cicatrizes sem sanar feridas que terão de se abrir uma e outra vez transformadas em eternos gritos de guerra. Porque se aspiramos, pelo menos na Colômbia, a uma paz duradoura, é preciso finalmente escutar àqueles que rotulamos como derrotados.

MITO E HISTÓRIA

Embora não seja seu objetivo declarado, o trabalho de Christa Wolf faz uma subversão completa no mito de Cassandra. Resta pouco daquela desgraçada mulher com o “dom” da profecia e a maldição de que ninguém acreditaria nela. É a própria Cassandra do romance que desmente seu mito: “foi o inimigo quem divulgou a história de que eu dizia ‘a verdade’ e que vocês [os troianos] não me queriam crer” (1990, p. 114). Mas subverter o mito é só outro viés da busca de historicidade da personagem.

Várias vezes, Wolf refere-se à pretensão de descobrir uma Cassandra anterior às criações míticas: “Quem foi Cassandra, antes que alguém escrevesse sobre ela?” (1990, p. 278). Eis que existe uma crença na possibilidade de encontrar uma Cassandra histórica e “real”. A

*Ó Deus, Horácio,
que nome execrado
Viverá depois de
mim,
Se as coisas
ficarem assim
ignoradas!
Se jamais me
tiveste em teu
coração
Renuncia ainda
um tempo à bem-
aventurança,
E mantém teu
sopro de vida
neste mundo de
dor
Pra contar
minha história.
(Hamlet. Ato V,
Cena 2)*

*La derrota tiene
una dignidad
que la ruidosa
victoria no
merece. (Jorge
Luis Borges)*

escritora alemã é ciente das diferenças entre mito e história; sabe que à margem de sua existência, Cassandra é, antes de mais nada, uma criação da mente humana: “ela é uma criação dos poetas, que fala só através deles e só por intermédio da visão deles chega até nos” (1990, p. 290). Situar com precisão a guerra de Tróia entre os anos 1194 e 1184 a.C. parece-lhe “surpreendente e suspeito” (1990, p. 236). No entanto, ela também não questiona a ilusão dos arqueólogos de encontrar “verdades históricas” por trás dos mitos. O exemplo de Schliemann (que, tomando ao pé da letra a epopéia homérica, descobriu junto ao rio Escamandro as ruínas de uma série de fortificações, entre as quais a de Príamo), é para ela uma amostra de que “a história antiga grega não era nenhum mito, ou, mais exatamente, que o mito refletia a ‘verdade’” (1990, p. 264). Citando Walter Benjamin, ao receber o prêmio Doris Salcedo afirmou que a história se constrói a partir do presente do historiador ou do artista que observa o passado; que o passado não é algo dado, mas se constrói no instante de sua narração:

*Esta perspectiva a partir do presente permite que a memória esquecida, a memória reprimida, surja como uma imagem, outorgando assim uma oportunidade a tudo o que no passado foi esmagado, desdenhado e abandonado.*³ (El País, 02/06/2010)

Assim, segundo Benjamin e também Salcedo, os vencidos podem construir sua própria história. Nessa dimensão, o livro de Christa Wolf pode ser entendido como um esforço por construir uma história de Tróia a partir da perspectiva de Cassandra. Porém, teríamos que discutir o termo “memória”. Doris Salcedo trabalha com depoimentos e lembranças das vítimas reais. Christa Wolf só tem acesso ao mito e seus desdobramentos concretos: obras literárias, pinturas, ruínas... Não possui uma memória “objetiva” dos eventos. Seu trabalho só pode ser especulativo: a partir do mito, supõe uma história possível. Porém, se aceitamos que a história é uma construção, também podemos conceber o mito já não de modo estático e fechado, mas como algo que

se atualiza constantemente a partir do presente da narração: cada época realiza sua própria leitura dos mitos. A pesquisa proporciona a Wolf ferramentas para entender uma situação política e social e intuir elementos da personalidade de Cassandra. Porém, a profundidade da personagem só pode vir da observação que a autora faz de si mesma e do seu entorno. Em outras palavras: misturando mito e pesquisa histórica, a partir do seu presente, Christa Wolf projeta uma história possível de Cassandra, a voz absoluta dos derrotados.

É essa leitura do mito “a partir do presente” que comove o leitor, ao ver Wolf, como a sacerdotisa troiana, se lamentando em vão dos problemas do seu tempo. Sua esperança de poder “influenciar em algo” confronta-se com a angústia de não encontrar quem a escute: “quem poderia mudar isso? À noite, a loucura me sufoca” (1990, p. 245). As superpotências globais continuam produzindo armas atômicas. Três ou quatro anos é o prazo que a autora estipula até que aconteça uma catástrofe. Para nossos olhos essa angústia parece exagerada, porém a ameaça continua. Num artigo recente, Fidel Castro assinala, a propósito da crise do Irã que “Israel não vai se abster de ativar e usar o considerável poder nuclear criado pelos Estados Unidos nesse país. Pensar outra coisa é ignorar a realidade”⁴ (*Cubadebate*, 17/6/2010). Diante dessas reiteradas visões apocalípticas surgem perguntas aterradoras, as mesmas que, como Cassandra, poderia ter quem reconhece de modo antecipado a derrota iniludível, não de uma ou outra força, mas a derrota completa do ser humano: “Para que o fogão elétrico, se pode não haver mais energia, nada para cozinhar e ninguém para comer? De que serve a beleza, se ela já foi condenada?” (1990, p. 257)

HUMANIZAR O MITO

Voltemos para Tróia, para Cassandra e para a tentativa de Wolf de humanizar a sua personagem. Wolf parte do mito e chega à pessoa humana. Ela descreve muito bem essa evolução na Terceira Conferência:

A personagem vai se modificando continuamente, à medida que vou elaborando o material: o ar solene vai desaparecendo, assim como o lado heróico e trágico. [...] Vejo-a mais objetivamente, até com ironia e humor. Penetro no seu âmago. (1990, p. 267)

A Cassandra de Wolf é uma personagem completamente humana. Um ser de carne e osso e ao mesmo tempo uma metáfora de outros seres. E, sobretudo, de uma atitude humana: a da vontade absoluta de saber, a de entender até o fundo os fenômenos que a rodeiam, mesmo se esse conhecimento pode ferir àquela que o procura.

O processo de humanização da personagem pode se referir, em particular, ao “dom” profético de Cassandra, tanto nas origens como na sua natureza. Wolf refere as duas versões que explicam esse “dom”, a de um castigo de Apolo e a das serpentes que lambem as suas orelhas. No entanto, nem sequer a própria Cassandra parece acreditar nessas origens. A expressão “dom profético” não se ajusta com a realidade. Cassandra não recebe o conhecimento como algo dado, nunca experimenta uma iluminação na qual a “verdade” lhe fosse revelada. Sua natureza não é a de quem sabe tudo, mas daquela que procura sabê-lo. Suas “visões” não se produzem sem um esforço rigoroso e prévio de observação crítica.

Muitas vezes vemo-la averiguando o que já todos sabem. Quando no Palácio todos sabem que Proteu, o rei dos egípcios, ficou com Helena e que Páris chegou só a Tróia, Cassandra é a última a sabê-lo. A descoberta tardia dessa terrível verdade é também seu primeiro desacordo radical com os poderosos. É o próprio Paris quem lhe abre os olhos: “Acorde, irmã: ela [Helena] não existe” (1990, p. 76). É só então que Cassandra entende que os troianos estão perdidos e não têm salvação: “Daí em diante, eu já sabia o que ocorreria” (1990, p. 76), diz-nos. Não é preciso ter poderes especiais para saber algo assim: basta ir fundo na observação, se despojar de tudo o que limita a nossa visão e “aprender” a ver. Qualquer um que, como ela, soubesse ver, chegaria à mesma conclusão: “quem fosse capaz de ver, veria desde

o primeiro dia: nós perderíamos a guerra” (1990, p. 80)

Do mesmo jeito que o conhecimento não é o resultado de um dom, mas sim do esforço consciente de reflexão, também não é o futuro o que ela quer entender. Suas observações estão sempre focadas no presente. Pensar o futuro não é mais uma adivinhação para se tornar um exercício intelectual de projeção a partir da análise dos fenômenos do presente. Na Terceira Conferência, Crista Wolf elimina qualquer dúvida: “ela “vê” o futuro, porque tem a coragem de ver a verdadeira situação do presente” (1990, p. 243). Se Cassandra conhece o que lhe está destinado em sua chegada a Micenas, não é por tê-lo sonhado ou adivinhado. São os olhos de Clitemnestra que a fazem entender. Ela profetisa graças à observação das condições políticas e sociais do mundo e da psicologia das pessoas. Ela nem sequer julga Clitemnestra: entende que noutras circunstâncias ambas até poderiam ser amigas.

Cassandra, e com ela Christa Wolf, afasta-se do que poderíamos chamar uma visão “trágica” da história. São as condições materiais e concretas, que podem ser entendidas e explicadas de maneira consciente e racional, que determinam as condutas humanas. Não um destino implacável e cego do qual é impossível escapar; não são as *Moiras* que ditam o percurso dos acontecimentos. De acordo com esta visão, nada está previamente fixado. As ações humanas determinam o seu próprio desenlace. Se Cassandra acha inevitável a catástrofe não é porque um deus assim o determinou. Eis por que ela entende as causas objetivas - uma luta de poder pela posse do acesso ao Dardanelo - e subjetivas do conflito: a guerra cega os homens. Mesmo assim, Cassandra acredita que a verdade - e sua missão é descobri-la e revelá-la ao mundo - pode impedir a catástrofe:

Eu ainda acreditava que, com um pouco de amor à verdade, com um pouco de coragem, fosse possível desfazer todo o mal-entendido. Chamar de verdade o que era verdade e de falso o que não era verdadeiro. (1990, p. 92)

Eis o extremo no processo de humanização e o seu outro viés de desmistificação. Se o destino pode ser modificado pelo homem, como pensar uma personagem cuja essência é predizer o futuro e não ser escutada? A própria Cassandra reconhece os limites do seu conhecimento: “ninguém sabia, nem eu, como tudo isso iria terminar” (1990, p. 69) Como a ave Fênix, das cinzas do mito surge a pessoa de Cassandra.

SABER E PODER

Assim que recebeu o prêmio, Salcedo começou o seu discurso cumprimentando “às pessoas presentes, todas por igual”⁵ (*El País*, 14/06/2010). Segundo o jornal espanhol, aquilo foi entendido por setores fieis ao protocolo da realeza como “uma falta de educação, estando presentes os Príncipes”⁶ (*El País*, 14/06/2010). Inimiga dos formalismos e hierarquias, Salcedo não estava lá para congregar-se com ninguém.

Chegamos assim a outro ponto em comum com a personagem criada por Wolf: sua independência perante o poder. Cassandra nasceu com privilégios, está no topo da pirâmide social. Ela não só faz parte da família real como é sacerdotisa de Apolo. Seus oráculos, pelo menos no começo, são consultados e escutados. Não fosse pela origem nobre, ela não teria a dignidade suficiente para virar uma personagem de tragédia, sendo “a importante altura da queda” uma das características fundamentais na trajetória do herói trágico, segundo Albin Lesky. Mas, além da origem aristocrática e da sua proximidade perante o poder, o que nos interessa é assinalar sua atitude dual nesse respeito. Cassandra necessita estar numa posição importante para que

suas visões tenham repercussão; ela quer o poder para se opor aos poderosos. É essa dualidade que criticam Arisbe e as mulheres da caverna na qual ela irá se “exilar”. Elas censuram seu intento de conciliar o seu apego ao poder e o seu desejo de conhecer e revelar a verdade. É difícil para Cassandra aceitar a verdade das suas motivações: “Tornar-me sacerdotisa para obter mais poder? Deuses! Precisei chegar a este ponto extremo, para me extorquir uma frase tão simples.” (1990, p. 59)

No entanto, ela tem a inteligência de entender que seus privilégios são um obstáculo e que ela terá que se afastar do poder e se isolar do mundo: “entre mim e uma lúcida visão dos fatos interpunham-se meus privilégios, assim como minhas relações pessoais” (1990, p. 62). A partir das Conferências, Christa Wolf tem clareza sobre a trajetória da protagonista, a sua progressiva marginalização. Uma Cassandra solitária e em oposição à opinião geral; a mesma que nos é apresentada por Schiller no poema dedicado à desgraçada troiana: “Sem alegria em meio à alegria geral, / solitária, separada de todos” (1990, p. 292). Porém, que seja Wolf quem descreva a trajetória de isolamento progressivo:

Cassandra entra em ligação com as minorias. Com isso conscientemente se coloca à margem, renuncia a seus privilégios, provoca suspeitas, escárnios e perseguições: o preço de sua independência. (1990, p. 244).

Por petição da artista Doris Salcedo, nenhum delegado da Embaixada Colombiana em Madrid foi convidado à cerimônia da entrega do prêmio. Já em

Londres, na exposição organizada pela Tate Modern Art Gallery, a artista pediu ao Embaixador que “abandonasse o ato de inauguração porque ia dizer coisas que não eram contra ele como pessoa, mas sim como representante diplomático e político de um governo irrepresentável”.⁷ (*El País*, 2/6/2010). Mais uma vez, uma atitude de independência diante do poder. Porém, se uso de novo o exemplo de Salcedo é para me referir ao que acontece a Cassandra no seu caminho de olhar lucidamente à realidade (e de denunciá-lo, pois sabe como Wolf que nada estimula mais a guerra que a autocensura): afastada do poder, Cassandra passa a adotar a condição de apátrida.

Uma das especulações mais arriscadas e também mais ricas que Wolf faz diante do mito é a de imaginar uma relação afetiva entre Cassandra e Enéias. O fato da sacerdotisa se sentir atraída pelo filho de Anquises contribui não só para sua humanização: faz dela um ser mais lúcido, mais puro, mais radical. Ela pode escapar com Enéias e salvar a sua pele. Porém decide ficar e partilhar a destruição com o seu povo. Próxima à hora da morte, Cassandra se pergunta o porquê dessa decisão, por que ainda ela está viva. A resposta é ao mesmo tempo uma pergunta: “para experimentar aquilo que só se experimenta com a morte?” (1990, p. 104-5). Seguindo uma idéia socrática, a própria morte seria o ponto máximo na busca do saber. No entanto, essa renuncia em acompanhar Enéias simboliza para nossos olhos outra coisa.

Na medida em que a embriaguez da guerra nubla o entendimento do seu povo, Cassandra isola-se cada vez mais dos seus. Seu objetivo de convencer Eumelo -falcão da guerra- “de que para nos salvarmos, não precisávamos nos tornar iguais a Aquiles”, (1990, p.109) se torna cada vez mais inalcançável. Ser igual a Aquiles, “o animal”, equivale para Cassandra a deixar de ser humana, a se transformar em uma besta que desconhece “o amor, a vida, os sonhos [e tudo aquilo] que faz dos seres humanos seres humanos” (1990, p. 120). Um preço caro demais a pagar pela vitória. No entanto, seus argumentos são ignorados por Eumelo. No final do romance, Cassandra

compreende finalmente a sentença divina segundo a qual diria a verdade, mas, ninguém acreditaria nela. É Eumelo “o ninguém que deveria me crer; que não foi capaz de crê-lo, porque não acreditava em nada. Um ninguém incapaz de crer” (1990, p.143) Eis uma incredulidade de natureza diferente à de Cassandra, que a entende como uma aliada do seu “olhar lúcido”. Ao contrário, a de Eumelo e os que ele simboliza, é uma incredulidade no ser humano, na sua capacidade de resolver as coisas pacificamente, em tudo o que não seja a destruição e a guerra. Para Cassandra, a incredulidade se traduz num ceticismo que é princípio epistemológico; para Eumelo é só a prova do seu niilismo.

Cassandra, que já tinha dificuldades para se considerar parte de uma pátria regida pela lógica guerreira, reconhece que “quando eu usava esse “nós”, ele era hesitante, fraco, difuso. “Ele incluía meu pai, mas será que ainda me incluía?”” (1990, p. 102). Assim que ela sabe que os troianos têm renunciado aos últimos princípios com a esperança de ganhar a guerra, decide se opor a seu pai e renunciar ao conforto de pertencer a uma pátria: ela não pode se identificar com o que tanto despreza. Só ao descobrir que a derrota é certa, volta a sentir-se parte de Tróia.

De jeito nenhum ela poderia unir seu destino ao de um herói chamado a seguir lutando para fundar uma nova pátria e uma nova civilização. Como Brecht, sabe que uma pátria que necessita de heróis é uma pátria desgraçada. Ela amava Enéias, o homem, não ao herói da Eneida: “Eu não poderia amar um herói. Não queria assistir à sua metamorfose em monumento público” (1990, p. 144). Por isso, ao rejeitar o convite de Enéias o que Cassandra faz é assumir plenamente, na derrota, sua condição de troiana: “Finalmente eu pertencia a um ‘nós’” (1990, p. 131), disse. Porque a única pátria possível para Cassandra é a pátria dos vencidos.

Por solicitação da Comissão de Reparação às Vítimas do conflito armado colombiano, um colega e eu recebemos a encomenda de escrever uma peça

de teatro sobre o Massacre de Trujillo, um dos episódios mais sangrentos da história recente da Colômbia. Como eixo central, decidimos utilizar o depoimento de um dos responsáveis que, arrependido, confessou tudo à justiça para ser logo, também ele, desaparecido, torturado e assassinado. Num dos trechos mais arrepiantes do documento judicial, ele refere o que um grupo de militares, narcotraficantes e paramilitares fez a uns camponeses julgados como “colaboradores” da guerrilha:

Quando acabavam de torturá-los, cortavam-lhes as cabeças com uma serra elétrica, e cortavam-lhes os dedos com os alicates e o martelo, e os queimavam com o maçarico de gasolina. Os castraram e os deixavam sangrando para jogá-los à noite no rio. (2008, p.55)⁸

Esta horrenda descrição exemplifica a terrível conclusão à qual chega Cassandra quando olha a terrível degradação que produz uma guerra prolongada: “Se havíamos acreditado que o horror atingira o auge, fomos obrigados a reconhecer que não há limites para a crueldade que os homens podem exercer uns sobre os outros” (1990, p. 126)

Há várias décadas a Colômbia, meu país, vive uma guerra que, pouco a pouco tem nos insensibilizado ao horror e à desgraça humana. Embora a dor das vítimas e de suas famílias nunca possa ser reparada; nós artistas, temos a tarefa de pelo menos contar a magnitude de sua tragédia, de fazer nossa a sua voz.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. Nota para un cuento fantástico. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1981.
- CASTRO RUZ, Fidel. La contienda inevitable. In: **Cubadebate**, La Habana, 17 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.kaosenlared.net/noticia/la-contienda-inevitable>>.
- DORADO, Humberto; MALDONADO, Matías. **El Deber de Fenster**. 2008 (Peça de teatro em processo de encenação)
- GARCÍA, Angeles. Entrevista Doris Salcedo: Premio Velázquez de Artes Plásticas. **El País**, Madrid, 2 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/objetivo/honrar/historia/derrotados/elpepucul/20100602elpepicul/5/Tes>>.
- GARCÍA, Angeles. Doris Salcedo recuerda a las víctimas al recibir el Premio Velásquez. **El País**, Madrid, 14 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Doris/Salcedo/recuerda/victimas/recibir/premio/Velazquez/elpepucul/20100614elpepucul/6/Tes>>.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009
- WOLF, Christa. **Cassandra**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

¹ “Sua obra rota alrededor de la experiencia de aquellos que habitan en la periferia de la vida, en el epicentro de las catástrofes”. (As traduções são minhas)

² “mi objetivo es honrar la historia de los derrotados”.

³ “Esta perspectiva desde el presente permite que la memoria olvidada, la memoria reprimida, surja como una imagen, otorgando así una oportunidad a todo lo que en el pasado fue aplastado, desdeñado y abandonado”.

⁴ “Israel no se abstendrá de activar y usar el considerable poder nuclear creado por Estados Unidos en ese país. Pensar en otra cosa es ignorar la realidad”.

⁵ “a las personas aquí presentes, a todas por igual”.

⁶ “una falta de educación, estando presentes los Príncipes”.

⁷ “abandonara el acto de inauguración porque iba a decir cosas que no iban contra él como persona, pero sí como representante diplomático y político de un Gobierno impresentable”.

⁸ “Cuando acababan de torturarlos les mochaban la cabeza con la motosierra y les mochaban los dedos con las tenazas y el martillo, y con el soplete de gasolina los quemaban. Los caparon y los dejaban desangrando para botarlos por la noche al Río.”

INTERACÕES

O SILÊNCIO, A MÚSICA, A PARTITURA E O CAFÉ

Jacyan Castilho

Desejo falar, neste breve texto, de uma forma muito peculiar de contribuição do ator, intérprete, bailarino, à composição da cena. Refiro-me à montagem de atrações que ele executa com seu corpo.

É um assunto que me interessa no momento, e tem interessado a tanta gente boa, que penso que vale a pena mapearmos algumas questões a respeito.

Em contextos diferentes e por diferentes autores, essa *montagem de ator* recebeu denominações diversas: fraseado expressivo; desenho de movimento; partitura corporal; partitura de ator. Todas as expressões similares traduzem uma busca pela autonomia de pesquisa do trabalho atorial que tem polarizado as investigações cênicas desde a virada dos séculos XIX/XX. Elas dizem respeito a uma responsabilidade criativa que assumem os atores a partir do advento da Modernidade no teatro – reforçada nas linguagens contemporâneas – quando incorporam aos seus repertórios artísticos um cada vez mais vasto vocabulário de procedimentos e metodologias criativas que por sua vez, os dotam da capacidade cada vez

maior de contribuir com voz autoral ao espetáculo cênico. De intérprete, no passado, cuja principal função seria a de dar voz e corpo à essência do texto dramático, o ator contemporâneo tornou-se gradativamente autor do texto/tecido teatral em pé de igualdade com os demais autores, como o autor dramático e o encenador. A noção de *partitura de ator* se implantou como uma escrita pessoal do ator, que impõe uma criação autoral delimitada pelo mesmo rigor, e tão conceitual quanto os demais signos que permeiam o espetáculo.

Contudo, em seu bojo, a noção de *partitura de ator* também trouxe consigo algumas questões interessantes e quiçá problemáticas. Levantarei aqui rapidamente três delas: a primeira é a própria delimitação do conceito, já que, no teatro, esta noção pode diferir ligeiramente do termo original na teoria musical, por exemplo. A segunda é superar a idéia primeira de limitação, de engessamento, que o termo pode suscitar nos desavisados. A terceira é incutir, na construção da partitura, a presença da não-ação, isto é, da pausa.

Da partitura

Na música, *strictu sensu* falando, a partitura consiste num sistema de notação, que permite **reproduzir** melodia, harmonia e ritmo da composição, através de símbolos gráficos que indicam tonalidade, duração, pausa, timbre, expressão, andamento,

acentos, etc. A dança e o teatro sempre se confrontaram com a dificuldade de encontrar um meio de notação similar, que pudesse dar conta também da presença, frequência e intensidade de todos os elementos do acontecimento cênico-corporal. O texto dramático, frequentemente o único “documento” que subsiste à encenação teatral, constitui uma partitura restrita, que indica predominantemente a sucessão de eventos que se desenrolam, as relações nexo-causais entre eles (quando existem) e os diálogos resultantes destas relações (quando existem). As didascálias são iniciativas do autor dramático em pontuar os climas, ritmos e disposições espaço-temporais da encenação. Tentativas que nem sempre logram êxito na encenação, diga-se de passagem, uma vez que novos dramaturgos (encenador, atores, etc.) vão remodelar o texto dramático. É certo, entretanto, que a estrutura formal do texto, sua sintaxe e pontuação, que incluem tanto as réplicas quanto didascálias, indicam uma partitura de respirações, impulsos e retrocessos no movimento e na fala, sugerida pelo autor.

Desde o texto clássico, em verso, até o teatro contemporâneo, onde é possível identificar de forma ainda mais evidente o trabalho de autores que empreendem um esforço específico de notação dramática (donde os exemplos mais contundentes são os europeus Muller, Koltés, Beckett, entre outros), podem ser percebidas

as tentativas – e estou falando aqui em sugestões – de explicitação de pausas e encadeamentos, cadências, ligações, tempos rápidos ou lentos, espaços amplos ou restritos, etc.

Entretanto, ainda parece ser pouco factível um sistema de notação que dê conta das inúmeras vozes que ecoam no espetáculo, cada uma delas com discurso próprio. A Semiologia do Teatro vem dedicando seus esforços para analisar o fenômeno teatral na decupagem de suas *unidades de linguagem*. Entretanto, a não ser por esparsas iniciativas, não me parece ser propósito deste campo de estudo empreender um projeto de criação de uma *grafia* do espetáculo, projeto que, sob meu ponto de vista, continuaria soando como ingênua tentativa de apreensão de um fenômeno, por natureza, irrepetível.

O fato é que, diferentemente da música, no teatro o termo partitura tem sido usado muito mais para designar o procedimento de composição da cena, em si, do que visando sua posterior reprodução por outro intérprete. Stanislavski usa a expressão quando se refere à sequência exata, detalhada, de ações físicas que o ator executa na consecução dos objetivos da personagem. Na fase final de sua vida, em que investigava um método de interpretação baseado nas ações físicas, a delimitação dessa partitura de gestos, pausas, micro e macro ações, movimentos e até palavras (a princípio improvisadas, depois as do texto) ainda obedecia à lógica do enre-



“Canteiros de Rosa” foto: Carol Garcia

do. É com Grotowski que o termo vai alcançar maior abrangência, pois, partindo da premissa das ações físicas stanislavskianas, Grotowski atribui a este trabalho de composição do ator uma importância axial na montagem dramática – à qual ele incorpora o trabalho sobre materiais diversos como memória, associações mentais, improvisação e rigorosos exercícios psicofísicos de despojamento de entraves e autolimites (FREITAS, 2004).

A partir da colaboração com o diretor polonês, Eugenio Barba adota esse viés de trabalho com seus atores nos primórdios do *Odin Teatret*. Em sua experiência relatada no livro *A Canoa de Papel* (1994), ele problematizara a questão, definindo as implicações do termo *partitura*, seu procedimento de trabalho, comparando-o aos de outros encenadores – dos quais o russo Meyerhold é um de seus exemplos mais citados – e rebatendo o temor de que a composição desta partitura represente risco de “congelar” o

ator em estruturas que, uma vez fixadas, tornar-se-iam definitivas. O próprio Meyerhold, entretanto, assegurava com convicção de que a assimilação de certo número de regras, como em todo jogo, libera a imaginação e convida o ator a aproveitar a abertura mínima dessa margem de liberdade. “A assimilação das regras lhe dá, enfim e, sobretudo, talvez a possibilidade de transgredi-las”, diz Béatrice Picon-Vallin (1989:64), a respeito do ator meyerholdiano. É essa oscilação entre “a utopia da improvisação e a do rigor científico”, no dizer de Picon-Vallin (p.47), que consiste a perfeita associação, para o encenador, do ideal de habilidade do novo ator biomecânico.

A questão interessa profundamente aos pesquisadores da ISTA1, que partem da premissa de que a composição de partituras psicofísicas é a base para a confecção do *texto de ator*, como chama Luis Otávio Burnier (BURNIER, 2001), o qual por sua vez contribuirá decisivamente na

composição da partitura cênica final do espetáculo. “A alma, a inteligência, a sinceridade e o calor do ator não existem sem a precisão forjada pela partitura”, reitera Barba (1994:182).

O trabalho de modelagem sobre a partitura

Barba formula que o termo partitura implica que, a partir de uma “forma geral da ação, isto é, seu ritmo em linhas gerais, com início, meio e fim determinado” (1994:174), pode-se especular (e especular, nesse caso, implica em experimentar, cambiar e abandonar caminhos) sobre o *dínamo-ritmo* (expressão que ele usa para conjugar qualidades de intensidade e ritmo) de cada segmento. É o trabalho sobre as velocidades, intensidades e amplitudes das ações, que estabelece sua dinâmica de acentuações, partes fortes e fracas, sua métrica. A formulação final da partitura implica também na precisão dos detalhes já fixados – mudanças de direção, variações na velocidade, diferentes qualidades de energia, segmentos do corpo usados; e implica na orquestração entre diferentes partes do corpo, que podem atuar em *consonância* (onde todas as partes concorrem para compor uma única ação físico-vocal), em *complementaridade* (a forma geral tem uma característica expressiva, e uma parte do corpo atua com discrição numa qualidade contrária) ou ainda em

contraste (profunda divergência de qualidade entre as partes do corpo ou entre corpo / voz).

O que pode nos interessar aqui é o conceito de que a partitura de ações, além de ser um conceito psicofísico que engloba o impulso interno aliado ao movimento externo, supõe um trabalho consciente de manipulação, de modelagem das qualidades expressivas do movimento. Poderíamos considerar, como o faz Patrice Pavis (2003), que nesse caso também o ator se torna o realizador de uma *montagem*, no sentido fílmico, mesmo, do termo. Trabalhando conscientemente sobre a sua partitura,

[...] ele compõe seu papel a partir de fragmentos: [podem ser] índices psicológicos e comportamentos para a atuação naturalista, que acaba por produzir, apesar de tudo, a ilusão da totalidade; [podem ser] momentos singulares de uma improvisação ou de uma seqüência gestual incessantemente reelaboradas, laminadas, cortadas e coladas para uma montagem de ações físicas, em Meyerhold, Grotovski ou Barba. (p.57)

Neste sentido, a partitura passa, então, de produto de criação para uma ferramenta de recriação, e, conseqüentemente, de possibilidade de registro e repetição da célula de movimentos (acompanhados de suas respectivas pulsões

internas). Ou seja, aproxima-se finalmente do conceito de partitura musical.

A pausa que preenche a partitura

José Miguel Wisnik tem um jeito poético de discorrer sobre a complexidade da onda sonora, no capítulo “Física e metafísica do som” de seu livro *O Som e o Sentido* (2004): sabendo que o som é onda, compreendemos que ele é o produto de uma seqüência rapidíssima e geralmente imperceptível de impulsões (que representam a ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos – os momentos de repouso, seguidos de sua periódica reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, ao que Wisnik associa o princípio do Tao oriental, que em si contém o ímpeto *yang* e o repouso *yin*, ambos coexistindo na totalidade de todas as coisas. “A onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal”, comenta o autor (2004:18). Não há som sem pausa, até porque o tímpano auditivo entraria em espasmo se assim o fosse. O som é ao mesmo tempo presença e ausência e, conseqüentemente, está, ainda que de forma imperceptível, permeado de silêncios.

A onda sonora pode ser tomada como metáfora para os quadros

cíclicos de pulsão e repouso da partitura de ator, e até do perfil rítmico do espetáculo como um todo.

De maneira análoga à descrição de Wisnik, Meyerhold enfatizava que “a pausa não é ausência nem cessação de movimento, mas, como em música, ela guarda em si mesma um elemento de movimento” (in SANTOS,2000) . Essa importância é capital para entendermos não somente os momentos em que a imobilidade e a pausa estática deram o tom de suas montagens, como nas encenações simbolistas das peças de Maeterlink, mas também no conceito de *freamento do ritmo* que dominava a técnica de movimentos de seus atores instruídos na Biomecânica.

Pausas-em-vida:
freado os ritmos

O *freamento do ritmo* é um termo cunhado pelo próprio Meyerhold, e dizia respeito à capacidade de manipulação do tempo da atuação, pelos intérpretes, de forma a moldar uma cena não-naturalista e calcada na precisão. O *freamento* seria uma técnica de autolimitação da energia, no tempo e no espaço, da ação física do ator, que condensaria, num átimo de duração temporal, toda sua energia potencial, antes da

realização da ação, em si. Para Meyerhold, essa condensação da energia muscular e afetiva do ator também toma a forma de uma contenção da ação externa, de um momento em que a ação física, ou melhor, psicofísica, é retida, por brevíssimos instantes, antes que sua energia seja liberada.

No treinamento biomecânico, os



“Canteiros de Rosa” foto: Danilo Canguçu

atores são instruídos a, conscientemente, responder a cada estímulo dado na cena com uma ação física, que envolva a totalidade do corpo, mas que seja segmentada em uma série de fases bem delimitadas, com princípio e fim demarcados. Cada fase passa, necessariamente, por três momentos distintos: 1. **A preparação** (ou **intenção**), momento

em que a tarefa é assimilada intelectualmente, e se ativa o grau de energia física necessária, condensando-a. 2. A efetiva *realização* (de todo um ciclo de reflexos volitivos, miméticos e vocais) da ação física; e 3. A *reação*, momento de atenuação dos reflexos que, uma vez realizados, se arrefecem e já esperam o próximo estímulo, funcionando como

transição para a próxima ação (MEYERHOLD, 1992). Para o pedagogo do teatro, o momento mais crucial no exercício biomecânico é o da preparação: com um *dactyle* (neste caso uma batida das mãos, acompanhada por um rápido movimento do corpo que ascende e descende, “tomando impulso”), o ator condensa sua energia, prepara-se para a realização da ação e avisa a seu parceiro de sua intenção. Semelhante ao “hop” das artes circenses, ou mesmo do levantar da

batuta do regente de orquestra, é a chamada de concentração da equipe para um único, preciso e necessariamente infalível momento de união na execução de uma iniciativa.

Outro tipo de preparação dinâmica e energética acontece, na Biomecânica, sob a forma de um movimento de recusa – de negação – da ação principal, que se

realizará em seguida. O princípio é simples: tal qual uma mola, que saltará mais longe e com mais força quanto mais for comprimida antes, o ator que direcionar sua atenção, seu movimento e sua vontade numa direção *contrária* à da realização vai efetuar o gesto com mais vigor, precisão e controle. É o princípio do *otkaz*, termo também originado da música. Nos exercícios, traduz-se como um gesto na direção contrária – o braço que retesa o arco antes de disparar a flecha; os joelhos que dobram antes do salto; o pé que apoia atrás antes de começar a correr. O encadeamento dessas “recusas” em ações sucessivas acaba criando um sistema de “freamento” não só energético, mas essencialmente rítmico – pensemos o quão é não-natural que um movimento seja desenvolvido a partir de uma sucessão de rupturas, de recuos, de preparações para o impulso. Isso cria no sentido cinestésico do espectador – aquele sentido que nos faz “acompanhar” muscularmente um movimento observado – uma espécie também de “dança”, mínima, imperceptível, que gera energia cinética também em que assiste.

O sats

No *Dicionário de Antropologia Teatral* (1995), Savarese e Barba elaboram estreita associação entre os conceitos de ritmo e energia, entendendo o primeiro como a capacidade de dilatar ou retesar a segunda; esta última

seria, por sua vez, o grau potencial de realização da ação física em situação de representação.

O ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo. Concretamente: ele esculpe o tempo em ritmo, dilatando ou contraindo suas ações. [...] Durante a representação, o ator ou dançarino sensorializa o fluxo de tempo que na vida cotidiana é experimentado subjetivamente (e medido por relógios e calendários). [...] Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida. (p.211, grifos dos autores)

Neste pequeno trecho estão embutidos vários núcleos ideológicos do pensamento de Barba, na época à frente da pesquisa sobre Antropologia Teatral. A começar pelo conceito de tempo-em-vida, que supõe uma vida (bios) cênica, só existente em situação espetacular, diferente, portanto, seja na concisão, seja na dilatação, do tempo da vida cotidiana (ibid). O tempo-em-vida, um tempo extracotidiano, é um tempo cênico, esculpido diligentemente pelo ator-bailarino. O ato de esculpir o tempo não molda apenas o tempo que está transcorrendo ali, naquele instante-já frente ao espectador: ele também articula caminhos futuros, cria expectativas para o instante-que-virá.

Os autores fundamentam seu olhar sobre os princípios pré-expressivos da atuação justamente na capacidade

do espectador em não só acompanhar e até antecipar, em nível fisiológico e muscular, os movimentos do ator; como também pela possibilidade de ser modificado interiormente, inclusive a nível psíquico, pela cena. Pois a cinestesia (propriedade de percepção que nossos corpos têm do movimento, peso e posição dos ossos e músculos) tem dupla função: além de “informar” continuamente ao cérebro nosso atual estado corporal, ela também auxilia a perceber a qualidade de tensão em outra pessoa. O nível cinestésico de interação entre a platéia e os atores diz respeito à comunicação entre os corpos desse estado de tensão, em nível pré-consciente; diz respeito também à resposta fisiológica do espectador a uma impressão causada pelo ator-bailarino em cena. A dança conhece muito bem, e opera todo o tempo, com este impacto da cinestesia, pois sabe que o espectador “dança” com o bailarino. Assim, cabe ao ator-dançarino a responsabilidade por conduzir e provocar estados de ânimo, tensão ou relaxamento no espectador, que cinestesicamente “pulsa” com ele, não só em termos musculares, mas também e principalmente em termos emocionais. Essa condução se dá através de sua arte de modelar o tempo e o espaço: tomar um fluxo contínuo e inserir nele períodos de duração, que se repetem, variam, se repetem...

Sob este viés, falar de ritmo mais uma vez equivale a falar de silêncios e pausas. Elas formam

a rede de sustentação sobre a qual o ritmo se desenvolve. “O ator torna-se ‘ritmo’ não apenas por meio de movimento, mas por meio de uma alternância de movimentos e repousos, por meio de harmonizações de impulsos do corpo, retenções e apoios, no tempo e no espaço” (BARBA,1995:212). Com os atores de seu grupo Odin Teatret, residente na Dinamarca, foi praticado durante anos o treinamento de “absorção da ação”, chamado por eles de sats. O sats teria como fundamento o mesmo princípio de “preparação da ação”, o instante em que a ação física é modelada, de forma tangível, externa, visível e audível, para sua próxima execução. Não necessariamente um movi-

mento de recusa, o sats é sempre um momento de passagem, a passagem de uma “temperatura” a outra. São essas diferenças de temperatura a que Barba dá o nome de energia. “Constatamos, então, que o que chamamos de “energia” são, na realidade, saltos de energia. Estes saltos são variações em uma série de detalhes que, montados sabiamente em sequência, serão chamados “ações físicas”, “desenho de movimentos”, “partitura” ou “kata”, pelas diversas linguagens de trabalho” (p.105, grifos do autor).

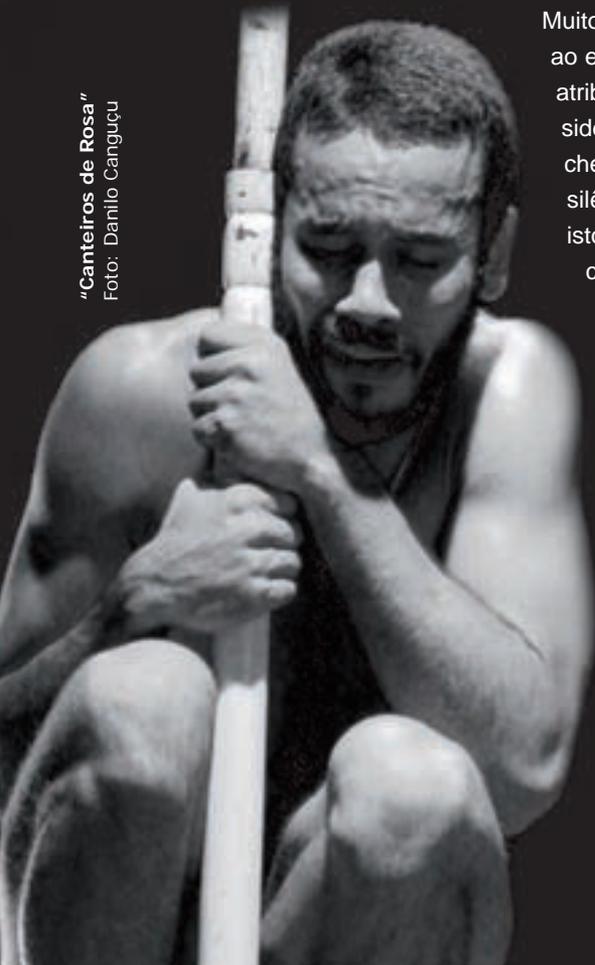
O vazio impossível

Podemos concluir então que, se transparecem significados, não há vazio. O silêncio, sabemos, é também mensagem. Muitos lingüistas dedicaram-se ao estudo da pausa no discurso, atribuindo-lhe um número considerável de funções, até chegar a considerar que o silêncio é sempre eloqüente, isto é, evoca, implicitamente, comunicação, mesmo quando objetiva renegá-la ou rejeitá-la (BACALARSKI, 1991:37). O discurso artístico apropriou-se como nenhum outro meio dessa prerrogativa, abarcando o silêncio como signo. Susan Sontag explica porque o silêncio é, conceitualmente, impossível na arte: mesmo quando pretende falar do vazio, do vácuo, ou quando pretende apenas

criar a sensação de vácuo (que são intenções diferentes), a obra sempre e ainda produz um discurso (SONTAG,1987).

São notórios os dramaturgos que trabalham com o silêncio como uma matéria moldável, fazendo dele veículo de valorização dos sentidos ocultos: Tchekhov, O’Neill, Strindbergh... A obra de Beckett, para tomar apenas o exemplo mais comentado, é uma modelar construção de sentidos baseada no uso das pausas, tanto quanto no uso da simetria da estrutura rítmica, dos tempos circulares. Os silêncios de Beckett ainda que atendam ao princípio do autor “de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum desejo de expressar” (BECKETT, 2002:10-11), constituem uma atitude, eloqüente e volitiva. Mesmo uma peça como *Atos sem Palavras*, que como o próprio nome indica, não contém falas, não é uma peça “em silêncio”. Como não o é *O Pupilo Quer Ser Tutor*, de Peter Handke, igualmente sem falas. Em ambas, um ruidoso universo de monólogos interiores, e subtextos se “faz ouvir”, só que através de ações físicas desprovidas de fala – ou ações que amplificam os pequenos barulhos do nada, como o de uma tesourinha cortando unha (Handke), alguém mastigando um pão (Beckett).

O estudo da música nos ensina que os tempos “vazios” da pausa são tão carregados de sentido quanto os tempos preenchidos pelo som. O teatro, da mesma forma, nunca se fez em silêncio,



mesmo onde não há palavras: no corpo do clown que efetua um número de pantomima, desde o bufão da Idade Média até Buster Keaton, há um discurso articulado, convencional e codificado – seu corpo, mesmo parado, é linguagem. Na imobilidade mais aparente, no vazio de uma cena vazia, uma respiração pulsa sempre.

Freando o ritmo, imbuído pelo monólogo interno, instante de preparação da ação ou discurso eloquente, o silêncio tem múltiplas funções no teatro. É até fácil percebê-lo como pausa. Mas há ainda o silêncio contido na fala, naquele limbo onde jaz o não-dito, o interdito, o que não se pode ou não se quer dizer, mas que se deixa revelar por expressões enganosas, duplos sentidos, reticências. Nesse caso, o silêncio vale ouro – não por guardar segredos, mas por revelá-los da maneira mais engenhosa. Basta ter em mente o diálogo entre Otelo e Iago, na tragédia de Shakespeare, onde as entrelinhas do discurso de Iago insinuam – e influenciam seu interlocutor – mais do que as próprias palavras.

Eis, por fim, os dois equívocos para os quais eu gostaria de chamar atenção: em primeiro lugar, uma cena sem palavra não significa uma cena silenciosa, já que as mensagens continuam sendo emitidas. Outro é que a ausência de palavras, e mesmo de ação externa, não deve ser confundida, muito menos temida, como um momento vazio, inexpressivo – porque esse momento só existe na iminência da falta de coerência na cena. Esse equívoco acaba criando por vezes uma necessidade, reconhecível em certas encenações, da hiperoferta da palavra, como se sua falta fosse suscitar apatia no espectador. A pausa é encarada com desconfiança no teatro verborrágico; é indesejada no teatro de comédia – a não ser aquela micropausa

que antecede e prepara a piada – e nos espetáculos de caráter mais, digamos, “digestivo”. E acaba sendo associada, o mais das vezes, a um momento denso, sério, da narrativa, pertinente a um teatro “de estados d’alma”. Afinal, o silêncio é frequentemente empregado como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas (como nos métodos educacionais infantis, ou nos votos punitivos de silêncio em instituições de todo o tipo), como expressão de luto em diversas culturas, como sinal de respeito e reverência em umas tantas outras. Como dissociá-lo desse sentido “ascético”, “solene”, na cena?

Silêncio decifrável (o que revela os aspectos psicológicos da fala recalcada), silêncio metafísico (que revela a impossibilidade congênita de se comunicar), silêncio de suspensão (o instante da preparação do discurso ou ação), o silêncio permanece matéria de difícil análise e apreensão, sujeito a perigos em sua utilização. Já que implica num significado que não pode ou não deseja ser explicitamente revelado, o silêncio pode tornar-se um “mistério insondável – portanto de difícil comunicação – ou um procedimento vistoso demais, portanto rapidamente cansativo” (PAVIS, 2003:360). O que é forçoso reconhecer é que o silêncio faz parte da linguagem, e na linguagem da cena ele tem peso ainda maior, porque se constitui em instante de suspensão, em tempo cheio do compasso. Reconhecer isso é o mesmo que reconhecer que, como na literatura, o silêncio não remete a um tempo vazio, mas ao momento de ocorrência do indizível, do que não pode ser dito, sob pena de fazer ruir todo o discurso.

(À espera da) conclusão

Em nossas composições cênicas, desde

Canteiros de Rosa, em que o escritor Guimarães era o homenageado, até *A Canoa* e *A Cela*, últimas produções de nosso *Groove Estúdio Teatral*, o silêncio marca presença como sentido, elucubração, eloqüência. Ele nos interessa como possibilidade, como potência, como devir, tanto quanto como suspensão, momento de recuperação. Não à toa, nosso protagonista em *A Canoa* prepara, ao vivo e em

silêncio, uma refeição matinal para o pai ausente. O aroma do café fresco e da massa de cuscuz caseiro revelam, pela recorrência, e sem que seja preciso nenhuma verborragia, uma ausência repetida, um cotidiano de falta. Não é preciso dizer muito quando a ação fala. E, ali onde ambas – palavra e ação – calam, um mundo de potência se faz ouvir.

REFERÊNCIAS

- BACALARSKI, Mary Cecília. Algumas funções do silêncio na comunicação humana. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, USP, 1991.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo/Campinas, Hucitec/UNICAMP, 1995.
- _____. *A canoa de papel*. São Paulo, Hucitec, 1994.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo, Atelier, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- FREITAS, Jeane Doucas. *O que o ator revela em sua ação? Das Ações Físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO – CLA, 2004.
- MEYERHOLD, V. *Textos teóricos. Seleção, estudos, notas e bibliografia de J. A. Hormigón*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *Meyerhold e a cena contemporânea*. In: _____. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006. (Folhetim Ensaios).
- SANTOS, Maria Thais Lima. *Meierhold, o encenador pedagogo*. (Tese de Doutorado). São Paulo, ECA-USP, 2002.
- SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. In _____. *A vontade radical*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

BECKETT, LÁGRIMA E RESSECAMENTO: O TRABALHO DO ATOR NA ENCENAÇÃO DE COMÉDIA DO FIM

Luiz Marfuz



“Comédia do fim” de Luiz Marfuz foto: Adenor Gondim

Quando fui convidado para dirigir a QIX montagem do Núcleo do Teatro Castro Alves¹, em 2003 – que resultou no espetáculo *Comédia do Fim*, composto de 5 peças curtas de Samuel Beckett - sabia que estava diante de uma provocação, que colocava em xeque as formas usuais de trabalhar com atores; mas, ao mesmo tempo, abria-se um campo de possibilidades para explorar a poética beckettiana e escapar das armadilhas da atuação naturalista. Afinal, tratava-se de uma montagem realizada na Bahia, com 8 atores que, em sua grande maioria, não tinham experienciado a prática dos textos do dramaturgo irlandês. Estavam juntas e num mesmo grau, as inquietações, incertezas e vontade de experimentar de encenador e elenco; ambos no fio da navalha que é enveredar-se pelos trançados da cena beckettiana.

Integram o espetáculo *Comédia do Fim* as peças *Eu não*, *Improviso de Ohio*, *Fragments de teatro I*, *Comédia* e *Catástrofe*, todas traduzidas pela dramaturga e escritora Cleise Mendes. O processo iniciou-se em julho de 2003, com o *workshop Experimentando Beckett*, realizado com 24 atores profissionais, selecionados entre 330 inscritos, junto a uma equipe composta por: Rafael Morais (técnicas de *clown*), Hebe Alves (preparação vocal) e Walter Rozádilla (assistência de direção). A montagem estreou em 05 de novembro, permanecendo um ano em cartaz; teve ainda cinco indicações ao Prêmio Braskem de Teatro, que destaca os espetáculos do ano na Bahia: atriz (Frieda Gutmann e Hebe Alves), direção, cenografia (Moacyr Gramacho) e espetáculo, obtendo premiação nas duas últimas categorias.

O processo de construção de *Comédia do fim* durou quatro meses, dividido nas seguintes fases interdependentes: (i) aulas de *clown* e de preparação vocal para descondicionamento dos atores e ampliação de repertório expressivo; (ii) turbilhão psicofísico (fase denominada “vale de lágrimas” pelos atores); (iii) introdução ao universo beckettiano, com exercícios vinculados aos procedimentos da montagem, especialmente o desconforto físico, a imobilidade e a contração; (iv) pesquisa da musicalidade dos textos; (v) construção da atuação pelas vias da decomposição, da fisicalização do texto e das partituras de movimento; (vi) montagem das cenas; (vii) confronto e interação dos atores com os dispositivos técnicos da montagem (cenografia, figurino, luz, som, maquiagem e adereços); (viii) Ensaios abertos ao público; (ix) estréia e (x) ajustes, temporadas e circulação.²

O CARRETEL INVISÍVEL.

A opção pelos ‘dramaticulos’ – termo criado por Beckett para denominar as peças curtas - como eixo da encenação de *Comédia do fim* residia na certeza de que ali estão inculcados procedimentos radicais do autor: discursos paralelos, profunda imobilidade, depuração da palavra, fragmentação do corpo, ação decomposta e outros que consolidam um paradoxo no teatro de Beckett: é “puro

teatro” e arte de fronteira, que dialoga com cinema, televisão, rádio e romance. Cleise Mendes lembra que, mesmo antes dos dramaticulos, Beckett “[...] já havia minado os alicerces da dramaturgia realista, sobretudo, no ‘terremoto’ a que submete a idéia de personagem; da fala, os rangidos; do corpo, as ruínas.”¹

Via de regra, os dramaticulos são apresentados cenicamente de forma autônoma, com pequenos intervalos entre um e outro, o que assegura não só a identidade de cada um, mas contribui para solucionar mudanças técnicas exigidas nos textos ou propostas pelas encenações. No caso de *Comédia do fim*, procurei traçar um fio condutor do espetáculo, rejeitando a solução peça a peça, embora com a intenção de assegurar a autonomia de cada uma delas. Isto converge com a metáfora do “carretel invisível”, utilizada por Peter Brook, quando trata do discurso da encenação:

Quando a primeira palavra é dita, um carretel invisível começa a desenrolar-se, e a estrutura do discurso e silêncio deve então fluir inexoravelmente até o fim da última fala. Não importando o modo pela qual é representada – nem mesmo quando a ordem das cenas é reorganizada ou o texto é drasticamente cortado – essa pulsação precisa estar presente, pois uma

arte da representação é a vida com a frouxidão removida².

Inicialmente, tentei criar uma estrutura que organizasse um caminho para a encenação; por exemplo, começar com os textos de Beckett que apresentavam situações mais familiares ao espectador até chegar aos procedimentos radicais; ou fracionar as peças, criando entreatos e quadros interpostos. No entanto, as tentativas de fragmentar as peças ou lhes dar um sentido unitário no conjunto do espetáculo fracassaram, pois desmontavam - sem nada acrescentar - a complexa urdidura cênica e dramática de cada uma delas; seria como jogar explosivos num lugar já abalado por forte terremoto.

Durante algum tempo, perdurei a idéia da caixa cênica enquanto metáfora da caixa craniana, como se as imagens das peças se sucedessem na cabeça de uma “personagem”, no caso o Ouvinte³, que permanecia em cena durante todo o espetáculo. A metáfora do crânio vai se conformando enquanto conceito, mas se esvazia no percurso, dadas às interferências de outros componentes, especialmente os que apontam para a impossibilidade de estabelecer uma significação fechada, que ligasse todas as cinco peças. Ainda assim, rastros desta idéia deixam faíscas no espetáculo, interferindo na composição da encenação.

Em resumo: a montagem dos cinco dramátículos num mesmo espetáculo trouxe questões que exigiam investigação e escolhas: como dispor os cinco textos numa ordem enquanto plataforma única para todas as peças, sem feri-las na constituição interna? Como estabelecer o jogo texto-encenação, de forma a equacionar partitura dramática e liberdade da encenação; que estratégias de atuação adotar para dialogar com a experiência e a criatividade dos atores e as exigências da cena beckettiana? Estas e outras perguntas foram uma recorrência no processo.

Na verdade, o espetáculo direcionou-se para estabelecer e solucionar problemas concretos da representação, especialmente a construção do jogo encenação-texto, tempo-ritmo e ator-cenotecnia. Em outras palavras: desenrolar o carretel invisível e articular o jogo de pulsações do espetáculo significava passar necessariamente pela solução das questões técnicas e sua inter-relação com o trabalho do ator. Isto ficou claro quando da definição da cenografia: um conjunto articulado de tapadeiras pretas deslizantes que se moviam para estabelecer o espaço de cada uma das peças e que ora ocultavam, ora revelavam os atores. De fato, a ordem das cenas se definiu pelos ditames do tempo-ritmo da montagem, das soluções técnicas e dos jogos complexos entre fracionamento e totalidade. O sentido vem depois⁴.

É o que diz Bim, em *What where*: “Dê sentido quem puder. Eu desligo.”³

Ao final, este foi o itinerário cênico-dramático escolhido para a montagem: o silêncio inaugural do Ouvinte, compelido a escutar palavras lançadas pela Boca, no dramático *Eu não*; a fala do Leitor que consola o Ouvinte, contando-lhe, repetidamente, uma mesma história em *Improviso de Ohio*; a relação marcada pela aproximação e recusa entre um cego e um aleijado em *Fragments de teatro I*; as palavras mortas e esvaziadas de sentido em *Comédia*; a imobilidade e a manipulação do corpo de um ator pelo diretor em *Catástrofe*; e, antes do final, o Ouvinte que escuta sua própria voz, em *off*, separada do corpo, e tenta inutilmente compreendê-la e dar-lhe significado.

LÁGRIMA, RESSECAMENTO E MUSICALIDADE.

O caminho da encenação pautou-se pela desfiguração e pelo fragmento, a partir da idéia de que as “personagens” beckettianas são restos, pedaços, construtos; o drama chegou a um ponto em que estes não se reconhecem mais. Daí ter optado por uma distribuição de papéis que ignorava a biotipologia, descartando, inclusive, convergência de gêneros, e apostando no trabalho que privilegiava a geometria do corpo

e as modulações da voz do ator. Desta forma, a composição do elenco não se submeteu ao critério de tipo físico para escolha dos papéis, o que foi acentuado, inclusive, pelo perfil heterogêneo dos atores, com matizes de formações variadas.

A preparação do elenco é pontuada, inicialmente, por uma nítida polaridade, que se traduz em duas palavras-chave: lágrima e ressecamento. A primeira denota a verticalidade do mergulho nas emoções primárias do ator, assumindo o primado da subjetividade nesta fase do processo de construção do papel - *via-do-pôr*. A segunda centra-se na destilação dos conteúdos emocionais em direção a uma cena filtrada, seca, despossuída de significados, marcada pela construção de uma sintaxe musical na *performance* do ator ou na geografia de distribuição dos movimentos espaciais mínimos - *via do tirar*.

A esse propósito, veja-se o que Beckett escreve num de seus últimos trabalhos: “Quando muito o mínimo dos mínimos. Maximamente menos que o mínimo dos mínimos.”⁴ Este caminho da maximização para a minimização é essencial para dar escoamento à linha subjetiva de interpretação, advinda da formação do elenco. Em decorrência, estratégias foram desenvolvidas para que os atores destilassem emoções, no limite do insuportável, mirando-se o seguinte alvo: encharcar e depois ressecar. Com isso,

situações-limite de ordem física ou psicológica são propostas, fazendo os atores maximizarem aquilo que lhes seria subtraído depois: a emoção. O objetivo era confrontá-los na região da psicologia dos sentimentos e fazê-los imaginar que isto seria a matéria prima para “construção da personagem”, quando, na verdade, o objetivo era abandonar a ilusão de que interpretariam alguma personagem. Isto fica claro na segunda fase do processo, em que se faz um tratamento direto da musicalidade do texto e da sintaxe espacial.

Esta opção converge, por um viés muito particular na montagem de *Comédia do fim*, com o pensamento e prática de um dos diretores-assistentes de Beckett, Walter Asmus, que não hesita em fazer uma aproximação realista entre as situações da peça e a dos atores, enquanto estratégia inicial do processo de construção da montagem, para depois abandoná-la. Ainda que a obra de Beckett se abra a inúmeras leituras, há um ponto medial no hemisfério de possibilidades cênicas de *performance* que se traduz na busca de um “equilíbrio delicado” entre dois pólos, como pontua Pierre Chabert, igualmente diretor-assistente de Beckett:

O estilo de interpretação [para o teatro de Beckett] reside num equilíbrio instável entre um aspecto mais realista, mais

‘verdadeiro’, e um outro mais distanciado, mais abstrato, mais formal ou musical, podendo ir até o expressionismo ou ao clownesco; eis aqui um domínio essencial em que o encenador, em conjunto com o ator, pode manifestar suas escolhas, sua sensibilidade, imprimir sua marca, afirmar sua visão.⁵

De fato, o “aspecto mais realista” instala-se na primeira etapa do processo de *Comédia do fim*, pois a segunda se distingue pelo domínio do formal e do musical. Nesse sentido, o trabalho do *clown* – conduzido por Rafael Morais - dá o ponto de sustentação para a perda da referencialidade e suporte ao esvaziamento da necessidade de racionalização, como acentua Schneider: “Se o encenador constrói frases sobre a significação filosófica de uma peça, pode até impressionar seus atores, mas não irá aportar

nada de prático. Como, após tudo isso, [o ator] interpretar ‘o fim da história’ ou ‘o declínio da cultura ocidental’?”⁶ De modo que, sem poder amparar-se numa plataforma filosófica ou psicologizante, o ator, em *Comédia do Fim*, obriga-se a enfrentar situações concretas como o ato de andar, falar, ler, tocar violão, sentar, levantar, sem que lhe sejam dadas tábuas para racionalização ou justificações psicológicas.

Nesta direção, a técnica do *clown* é empregada mais no processo do que no resultado; não só pela caracterização formal, mas pela desnaturalização que norteia o trabalho do palhaço, que se articula com o desaparego do ator às convenções ilusionistas de criação de um papel. Assim, o *clown* traz para a *performance* os seguintes elementos: contrição de gestos, acentuação da relação imobilidade-movimento, rigor disciplinar e um humor ingênuo e cruel; é um trabalho que contribui para a desreferencialização

“Comedia do fim” de Luiz Marfuz foto: Adenor Gondim



da interpretação subjetiva, mas, promove resistências, irritabilidade e aceitação, como assinala a atriz Zeca de Abreu: “A disciplina e a resistência têm muito a ver com Beckett. A gente tem de usar isso a nosso favor. Chegar ao fim para recomeçar.”⁵ Era necessário descondicionar, perder as referências conquistadas.

Na verdade, descondicionamento e perda de referências são uma constante no processo. Uma das estratégias desenvolvidas é a implosão de aspectos da formação subjetiva do elenco, cuja implicação e resultados notam-se nos depoimentos dos atores, ao final do processo: “Foi necessário fragmentar-me para me compreender por inteiro” (Luiz Pepeu); “Tive de queimar todas as convenções passadas e começar tudo do nada” (Frieda Gutmann); “A ordem é o caos. E a única forma de sobreviver a ele é mergulhando o mais fundo possível até que o oxigênio acabe” (Ipojucan Dias); “Um André morreu, outro nasceu” (André Tavares); “Desista! Não há conforto possível!” (Urias Lima); “Se existe alguma chave mais imediata, o autor a escondeu” (Marcos Machado).

Por outro lado, há a necessidade de preparar o elenco para enfrentar o universo inóspito de Beckett pela assunção de papéis fora do convencionalismo, pois as fórmulas prontas não funcionariam. Esse aspecto é assimilado pelos atores. No entanto, reiterações práticas

da vertente psicológica - necessidade de compreensão lógica da personagem ou identificação emocional, via composição stanislavskiana -, frequentemente, incidiam na performance do intérprete, opondo-se, assim, à idéia da *personagem-tornada-coisa* – uma das chaves de compreensão do processo de atuação.

Ora, não se pode desconhecer esta contradição, já que é imperativo trazer para o corpo do ator as linhas de força que sustentam o espetáculo, sem as quais se instalaria uma dissociação entre concepção do encenador e performance do elenco. Por isto, as intervenções objetivavam redirecionar os atores para os princípios da montagem, como acentuei numa fase do processo: “Se vocês observarem que algo não está funcionando, não caiam na tentação do método realista de composição: fazer gênese de personagem, criar subtexto, memória emotiva etc e tal. A palavra-mestra desta fase é subtrair.” O depoimento de André Tavares, após a estréia, sintetiza bem as nervuras deste impasse: “Era muito engraçado que às vezes eu ia pra cena e queria fazer uma voz toda empostada e puxava a emoção pra vir.” E, adiante, conclui: “Em vez de me preocupar em interpretar ou representar, ou seja lá o que for, eu vou me ater no que eu tenho pra fazer aqui.”

Na cena beckettiana, certezas caem. Para o encenador paulista Rubens Rushe, uma das

referências da cena beckettiana no Brasil, o processo de ensaio é “o esgotamento de todas as possibilidades, para descobrir o que está à frente”. Segundo ele, “não adianta sentar-se numa mesa e discutir Dante, Schopenhauer [...]”, pois a sensação é a de que nada se sabe, uma vez que o desconforto e a desorientação se apossam do encenador diante da obra de Beckett⁷. Quando o diretor Walter Asmus tenta repetir o caminho de Beckett, na montagem de *Esperando Godot*, em 1979, em Nova York, e reconhece que falha, obriga-se a encontrar o próprio método⁸. Isto expressa o estado de desconcerto que toma conta do encenador diante das peças do dramaturgo irlandês, mesmo quando se conhece minuciosamente suas estratégias de montagem. O contexto é outro, os atores também. Na arte, o método é um leme para se navegar em tempestades, mas estas não são iguais. Em alto mar, nunca se sabe o desconhecido que se aproxima do barco.

PEÇA A PEÇA: O TRABALHO COM O ATOR.

Já nos primeiros contatos com atores, técnicos e criadores (cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, diretor musical), foram definidas as palavras-chave do processo: precisão e subtração, que significava rigor na construção das cenas, na movimentação da cenografia, na marcação cênica,

na interpretação, no desenho da luz e nos deslocamentos espaciais em direção a uma cena mínima. Para cada dramático, havia uma estratégia particular de abordagem, mas ecos e ressonâncias de princípios comuns rebatem em toda a encenação, tais como: contração corporal, geometria espacial rigorosa, imobilidade física, subtração de movimentos, desconforto e construção de sintaxes musicais, assegurando um direcionamento geral no trabalho com o ator.

No entanto, nada disto impediu que houvesse intercorrências no processo, ajudando a engrossar a teia de fios nervosos do trabalho de construção das cenas. De antemão, sabia que não era possível encontrar um único caminho que perpassasse todas as peças, incrustando uma espécie de consciência unificadora na montagem. Ainda que haja um fio condutor, cada peça é um segmento autônomo com tessitura e padrão rítmico particulares. Também não seria possível imprimir a mesma sintaxe musical em todos os dramáticos. Como resultado, a partitura geral da montagem é composta pelos ritmos sucessivos internos e diferenciados de cada uma das peças, ao lado da fragmentação que radica no espetáculo.

O jogo entre ordenação da partitura e fragmentação põe a ordem no interior do caos e vice-versa. Por isso, a estrutura

do texto se torna estratégia para se chegar à musicalidade, sem passar pela via psicológica, como observei numa das etapas dos ensaios: “Na decomposição da personagem, a gente vai trabalhar com a fragmentação. Começamos hoje com a palavra. O corpo, o ambiente, a cultura influenciam a forma de dizer de cada ator. Esta é uma boa técnica para *des-significar* a palavra; abrir-se à musicalidade, à sonoridade, ao ritmo. Esquecer os significados”. E assim cada peça recebe um tratamento diverso nos ensaios.

Em *Improviso de Ohio*, optei por decompor o alfabeto, letra a letra, escandindo as palavras para reorganizar a gramática do texto no eixo corpo-voz dos atores. Defendia, assim, o pressuposto de que aquelas frases, lidas, ditas e reditas pelo Leitor a um Ouvinte, esvaziavam-se de significados, deixando as palavras em uma possível “forma pura”. Num dos ensaios de “reaprendizado lexical”, após exaustivo trabalho de escansão das réplicas, pude dar o seguinte retorno ao ator André Tavares (o Leitor):

Você tem facilidade de usar várias caixas de ressonância. É uma qualidade, mas isto pode impedi-lo de trabalhar as palavras de forma cristalina. O domínio da técnica de escansão é essencial para depois relacioná-las com as caixas de ressonância. Temos de chegar ao osso,

à depuração da palavra.

Já em *Fragments de teatro I*, escolhi inicialmente, o caminho do desordenamento da linguagem, por uma via oposta à experimentada em *Improviso de Ohio*: trabalhar, de forma aleatória, pedaços do texto, deslocados do contexto, com os dois atores que fariam o Cego (Luiz Pepeu) e o Aleijado (Marcos Machado) - este último em cadeira de rodas. O objetivo era começar com letras, sílabas ou palavras de qualquer parte da peça, operando-se movimentos para frente e para trás, sem observar a sintaxe gramatical, colocando na prática a técnica do fragmento; ou seja: começar a cena por “unidades mínimas”, no caso a consoante, retirada de qualquer lugar do texto.

Este método, embora eficaz enquanto descondicionamento da *performance* subjetiva e foco na circularidade do texto, revelou-se inadequado para a construção da cena, traçando excessiva mecanização da vocalidade e da movimentação do ator. Em outros termos: a estratégia assegurava a relação do ator com o texto, mas não imprimia caminho seguro ao conjunto: movimento, posicionamento, relação com objetos, contracenação. O que estava em jogo era descobrir e viabilizar uma forma de trabalhar o binômio movimento-imobilidade, deixando os dois com suas características e em estado de tensão.

É o que ocorre em *Eu não*, em que a atriz que faz a personagem Boca (Hebe Alves), oculta e comprimida pelo aparato técnico, e com a boca rigorosamente recortada pela luz do refletor, deve dizer o texto em ritmo rápido em contraste com a situação de imobilidade. Numa clara compreensão desta bifurcação corpo-linguagem, a atriz Hebe Alves expõe a dualidade do processo, ao reconhecer, em seu trabalho, o binômio anulação-presença e a partitura das vozes e ritmos justapostos nos interstícios do texto/encenação:

Meu corpo foi me guiando para fazer a Boca. Engraçado, para o público só aparece a boca, mas meu corpo está lá inteiro. [...] O trabalho foi centrado, entre outras coisas, em descobrir no texto os momentos em que ela está sendo discursiva, em que há uma narração ou quando a Boca está se dirigindo diretamente ao público. Era preciso situar todas as vozes que ela emitia. E, ainda, harmonizar com a velocidade proposta pelo diretor.

A partitura da voz da atriz se sujeita às tensões impressas entre imobilidade corporal e movimentação excessiva dos lábios para imprimir a velocidade proposta pela encenação. Na plataforma construída para elevação da sua figura, a três metros do chão do palco, ocultada do público, exibem-se as linhas agitadas da disjunção corpo-voz. Além do mais, o trânsito nervoso entre os ritmos da fala e os do pensamento justapunha-se à interferência das múltiplas narrativas cravadas no texto: “Eu comecei a focalizar isso. E descobri que, por mais rápido que eu vá, o pensamento é ainda mais rápido”, diz Hebe.

O que está em curso é um princípio muito comum na dramaturgia e cena beckettianas: a personagem não age, é agida. E por assim o ser, é produto da linguagem que se mistura entre signos e dispositivos técnicos do espetáculo. Não por acaso, a partitura vocal deste dramático só se conclui após a estréia, quando se ajustam os diversos tempos-ritmos do espetáculo, do texto, da movimentação do aparato cenográfico e luminotécnico e,

principalmente, o da atriz; este último ainda precisa ser desdobrado em sub-partituras, como se vê nesta indicação:

Há um elemento no texto muito presente que é a repetição. Assim como há frases que ditas seguidamente ganham um efeito poético, mas ainda estão passando despercebidas. Algumas delas podem ser feitas com rapidez, num tom um pouco mais baixo do que o habitual, a exemplo desta passagem: “... aquela manhã de primavera... enquanto olhava subitamente...” e aí depois entra o zumbido que perturba a recordação. Na verdade, não é você quem controla o zumbido; é o zumbido que a controla.

De igual modo, em *Comédia*, há articulação entre velocidade e repouso. A imobilização dos atores (Ipojucan Dias, Marcos Machado, Luiz Pepeu) dada pelo texto requer exaustivo trabalho de contração e isolamento dos movimentos do corpo para fazer sobressair o jogo rítmico das palavras, regido pela batuta do refletor, que determina entrada e saída das falas. Neste dramático, os três “personagens” estão imobilizados em urnas funerárias, apenas com a cabeça à mostra. Eles contam sua própria história de adultério, mas há uma indicação clara do dramaturgo: eles só falam quando a luz de um refletor (o quarto personagem) incidir sobre o rosto de cada um. Desta forma, o triângulo amoroso, eixo da história, é esfacelado pela interpenetração das faixas de ação e interferência dos dispositivos técnicos⁶. Os fios da trama são



cortados pela lâmina do refletor.

Por conta disso, optei por acentuar o padrão sonoro do texto: reação imediata à luz, vozes quase sem entonação, ritmo rápido durante todo o tempo. O desafio era construir um discurso polifônico, que dissolvesse as vozes numa monofonia, ao tempo em que se imprimia um ritmo *presto*. Este ritmo é acelerado durante os ensaios, intensificando o caos na enunciação das palavras, retirando os significados da lógica da história amorosa. Na observação de Brian Knave, diretor musical do espetáculo, esta opção cria a imagem de uma “máquina da morte” que dispara palavras, diferente do tempo-ritmo que ele imaginava para a cena, desde quando leu a peça pela primeira vez:

Aquilo tudo já era uma coisa difícil de digerir e Marfuz botou uma pedra dentro do que você vai comer e isso empurrou a peça mais para o caos; um

princípio de Beckett acentuado pela leitura do diretor. Não sei se é uma boa analogia, mas é como ele tivesse enfiado a comida na boca da criança e ela fosse obrigada a comer sem saber direito o que estava engolindo⁹.

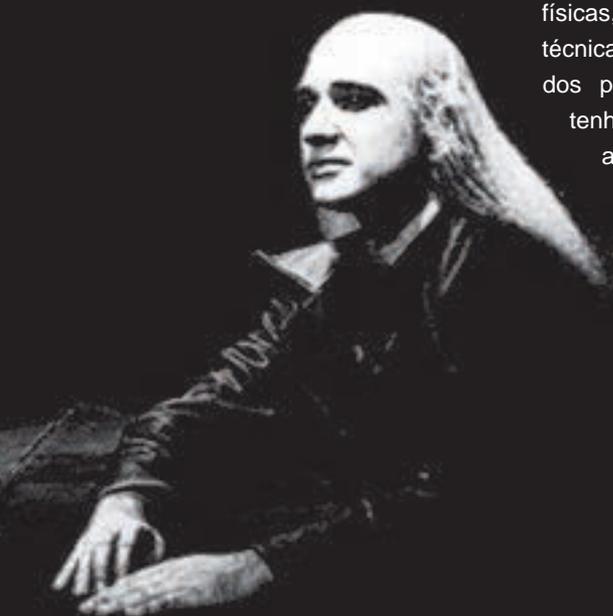
Para garantir o padrão rítmico e o ricocheteio caótico disparado pela máquina da linguagem, um metrônomo é peça-chave nos ensaios, alternando tempo, alturas de voz e velocidades como forma de experimentação, domínio do texto e aquisição da musicalidade centrada em um só *leitmotiv*. Além disso, ensaios são conduzidos com os atores comprimidos em caixas de madeira que cobrem todo o corpo, uso de pescoceiras e cordas, com luz forte e espelho sobre os rostos, provocando imobilidade, desconforto e privação de alguns sentidos.

Em certo momento, os atores descrevem reações físicas, derivadas do efeito das técnicas: “[...] não sinto os dedos dos pés, estou suando muito, tenho rouquidão, meu pescoço aperta, estou num bloco de cimento, não posso dobrar nada em meu corpo, as cordas atrapalham a respiração, não consigo dizer o texto [...]” Ao final, a atriz Zeca de

Abreu, que iria fazer inicialmente uma das mulheres neste dramático, sintetiza estas reações, trazendo uma réplica do texto, numa clara ironia ao processo: “Por outro lado as coisas podem piorar.”

Com efeito, a contração do corpo do ator, já imobilizado nas urnas funerárias – transformadas pelo cenógrafo em caixas de cimento - intensifica o desconforto e, conseqüentemente, fazem ressoar a palavra. O que ocorre é que não cabia ao “personagem” decidir quando vai falar ou parar de falar. Esta é uma decisão da luz que deixa a frase interrompida. Na época, chamava a atenção para que o ator mantivesse o ar em suspensão, quando a luz não mais incidisse sobre o rosto, de forma que a respiração era essencial para assegurar o princípio: “Quando o ritmo é rápido, há uma tendência a se acelerar no começo, como se o ator quisesse acertar o tempo da luz. Não é para ter esta variação. O ritmo é um só. E ele tem de ser cortado pelo refletor.”

Estas e outras estratégias de trabalho com o ator foram desenvolvidas em processo, partindo-se do pressuposto de que cada ator e cada dramático requeriam procedimentos diversos, mas que alguns princípios geradores estavam presentes em todo o processo a exemplo das relações nem sempre harmoniosas dos binômios: imobilidade-movimento, fala-ação, tempo-ritmo, texto-significado, entre



outros; princípios que integram o que denominei poética da implosão da cena no teatro de Beckett. Não se trata mais de uma cena explodida, em pedaços como se deu nas vanguardas européias, mas de um teatro rigorosamente calculado; como o efeito da implosão em que pequenos explosivos se articulam para promover uma demolição planejada e intencional, cujo alvo central é o próprio teatro enquanto linguagem.

“Comédia do fim” de Luiz Marfuz foto: Adenor Gondim



CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Hoje, distante quase sete anos do processo, vejo Beckett sob outros e novos prismas, além dos já desenvolvidos. Provavelmente, seguiria caminhos diferentes se fosse montar outras de suas peças, embora mantivesse muitos dos procedimentos adotados. O descondicionamento feito no início do processo, decerto, seria preservado, secundado pelo amparo das técnicas de *clown*, caso os atores tivessem formações similares aos que integraram o elenco de *Comédia do fim*. No entanto, reduziria o rigor no uso dos princípios, que se mostrou uma nota acima em algumas fases do processo e, por certo, tornou algumas passagens do espetáculo reféns de um formalismo involuntário. Transigi-los, não mutilaria a membrana de vozes, imagens e matérias da encenação.

De certo modo, os procedimentos cênicos

desenvolvidos se prestam a abrir portas para a direção de atores e o enfrentamento da região espinhosa do texto beckettiano, mas podem tornar-se grilhões se usados em excesso, criando armadilhas que desafiam o jogo entre rigor e criatividade, como anuncia Pareyson, justapondo lei e invenção no fazer artístico:

De uma parte, a atividade artística é invenção, criação originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável [...]¹⁰.

Reconheço que esta tensão foi permanente no processo e o resultado é fruto deste equilíbrio agitado. O rigor garante a precisão necessária à encenação e ao trabalho com os atores, principalmente no cerco à desnaturalização da atuação, na geometria da distribuição espacial e no uso do cromatismo frio das luzes; mas, fica em aberto uma aura de dependência formal de alguns princípios, que, talvez, se não aplicados em sua extensão e rigor, pudessem abrir outros rasgões e clareiras singulares no espetáculo. É uma reflexão que converge, pelo menos em seu princípio, com pensamento e prática de muitos encenadores, incluindo Beckett, cujos processos criativos de trabalho mudam de uma montagem para outra. O exemplo de Albee, enquanto encenador, é caracterizador deste modo de proceder na cena beckettiana: ora trabalha numa montagem com o método do *Actor's Studio*, ora com os princípios da musicalidade e da pintura.

Toda esta discussão repousa sobre um fundo de clareza e obscuridade, que é o confronto entre a experiência artística e a insuficiência da linguagem em traduzi-la na sua completude. Cada obra é um fenômeno singular. E os princípios de uma encenação são norteadores da ação do diretor e não

regras absolutas, pois estas dialogam com inúmeros campos sígnicos que remetem a variantes corporais, físicas, sonoras e visuais e que constroem o caráter irrepetível e original da obra de arte.

Nesse sentido, uma das tarefas do encenador é dialogar e confrontar-se com a complexidade da obra beckettiana. Se as chaves da sensibilidade e do intelecto e as experiências e estratégias de encenação construídas ao longo de décadas podem ajudar nessa tarefa, então que se possa usá-las ao menos para se aproximar das portas de uma das raras certezas pronunciadas por Beckett: “A palavra-chave em minhas peças é talvez.”⁷ E enquanto este momento não chega, movemo-nos todos no espaço que resta no drama de nosso tempo, entre o horror e a beleza, a arquitetura e as ruínas. As questões se multiplicam, as respostas não bastam. “O fim está no começo e entanto continua-se.”⁸

Salvador, 05 de julho de 2010.

Luiz Marfuz

NOTAS E REFERÊNCIAS

- 1 MENDES, Cleise. PROGRAMA DE COMÉDIA DO FIM, Salvador, Bahia, Teatro Castro Alves, nov. 2003.
- 2 BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 182.
- 3 BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986. p. 476.
- 4 BECKETT, Samuel. *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: O Independente; Assírio & Alvim, 1996, p.9.
- 5 CHABERT, Pierre. Singularité de Samuel Beckett. *Théâtre Aujourd'hui*. Paris, CNDP, n. 3, p. 22, 1994 [Edição dedicada ao universo cênico de Samuel Beckett].
- 6 SCHNEIDER, Alan. Comme il vous plaira. Travailleurs avec Samuel Beckett. In: CAHIER DE L'HERNE. *Samuel Beckett*. Éditions de l'Herne, [S. l], 1976, p. 87.
- 7 RUSHE, Rubens. *Rubens Rushe*: depoimento. [jun. 2002]. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 03 fitas cassetes (180 min), estéreo. [Entrevista concedida para elaboração da tese de doutorado do autor deste artigo].
- 8 ASMUS, Walter. Walter Asmus. In: OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett* Michigan: The University of Michigan Press, 1997, p. 42.
- 9 KNAVE, Brian. *Brian Knave*: depoimento. [ago. 2004]. Salvador, 2004, 01 CD . Entrevista concedida a Daniel Rabelo, bolsista do Programa de Iniciação Científica - PIBIC-UFBA, sob orientação do autor deste trabalho.
- 10 PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.183.

¹ A primeira montagem do Núcleo de Teatro do TCA foi em 1995, com *Otelo*, de Shakespeare, direção de Carmem Paternostro. A esta se seguiram: *O Sonho*, de Strindberg, direção Gabriel Villela; *Medéia*, de Eurípedes, direção Hans Ulrich-Becker; Roberto Zucco, de Koltés, direção Nehle Franke; *Lábaro Estrelado*, de Cleise Mendes, direção Possi Neto; *Volpone*, de Ben Jonson, direção Fernando Guerreiro; *A Vida de Galileu*, de Brecht, direção Elisa Mendes; *Os Iks*, baseada em *O povo da montanha*, de Collin Turnbull, direção Francisco Medeiros; *Baile de Máscaras*, texto e direção de Harold Weiss; *Hamlet*, de Shakespeare, direção Harildo Déda e Mestre Haroldo e seus meninos, de Athol Fugard, direção Ewald Hackler.

² Comédia do fim realizou 05 temporadas, no biênio 2003/2004, sendo quatro na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, uma no Teatro Jorge Amado, ambas em Salvador; além disso, representou a Bahia no VII Festival Recife do Teatro Nacional, em 2004, em Recife, Pernambuco.

³ A encenação optou por colocar em cena a figura do Ouvinte (Urias Lima). Durante todo o espetáculo, ele não emitia nenhuma palavra (a boca oculta como se fosse uma extensão da pele do rosto) e apenas ouvia e olhava o que se passava na ação das cinco peças; ao final, ouvia sua própria voz gravada e quedava-se impotente.

⁴ Veja-se, a propósito, o comentário do crítico teatral Macksen Luiz, ao dizer que existe uma "...solidez teórica e sensibilidade cênica na escolha dos textos, que se harmonizam num conjunto de pulsões teatrais que distendem e contraem a encenação, em

oscilantes fragmentações. Há uma inteireza nesse fracionamento, capaz de permitir que os cinco textos condensem um universo complexo. [...] Esses jogos sem fim, de corpos seccionados, sentidos comprometidos, falas compulsivas, estabelecem rituais cênicos que deixam à mostra antinarrativas." MACKSEN, Luiz. *Beckett chega a Salvador*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2004, Caderno B, p.3.

⁵ Estes e todos os outros depoimentos de atores, equipe técnica e diretor foram retirados dos *DIÁRIOS DA MONTAGEM DE COMÉDIA DE FIM*, escritos entre 2003-2004, em três volumes, totalizando 1040 páginas. Quando os depoimentos não derivam desta fonte, faz-se a identificação.

⁶ No texto original, as personagens são duas mulheres um homem. A opção em "narrar" a história com três atores nesta montagem deveu-se à sonoridade e à musicalidade que eram extraídas das vozes masculinas, compondo a partitura geral do espetáculo.

⁷ BECKETT, Samuel. *Interviews with Beckett*. In: GRAVER, Lawrence; FEDERMAN, Raymond *Samuel Beckett: the critical heritage*. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 220. [Entrevista a Tom Driver, no Columbia University Forum, em 1961].

⁸ Hamm, em *Fim de partida*. BECKETT, Samuel. *Teatro de Samuel Beckett: À espera de Godot, Fim de festa e A última gravação*. Lisboa: Arcadia, [1964], p.204-205.

DRAMATURGIA BRASILEIRA NA BAHIA

Cleise Furtado Mendes

Talvez daqui a uns dez anos, quando dados suficientes forem reunidos e publicados, possa ser escrita uma história do teatro e da dramaturgia brasileira que, afinal, contemple os muitos mundos que engendram este país. Então poderá revelar-se um caleidoscópio de manifestações artísticas que abrange uma variedade surpreendente de formas e tendências. Por enquanto, a bibliografia existente, com pouquíssimas exceções, concentra-se na produção de textos e espetáculos do Rio de Janeiro e de São Paulo.¹ Para ampliar e modificar esse quadro, contamos hoje com duas espécies de iniciativa: a primeira é a realização anual de cerca de 20 festivais de teatro, em vários estados brasileiros, promovendo a vital circulação de espetáculos e o encontro entre grupos e artistas das diferentes regiões; a segunda é o desenvolvimento de pesquisas que aos poucos vão mapeando a diversidade do cenário teatral brasileiro.

Como referências para o segundo caso, temos, por um lado, convênios entre universidades, do norte-nordeste ao sul do país, permitindo o trânsito de estudantes e o necessário intercâmbio de informações para que, também no teatro, o Brasil possa se conhecer de corpo inteiro. Por outro lado, as pesquisas vão operando deslocamentos no conhecimento existente e produzindo peças para o futuro mosaico da nossa diversidade teatral. Para ilustrar essa perspectiva, cito apenas dois exemplos recentes: a publicação, pela EDUFBA, em 2008, do livro de Jussilene Santana intitulado *Impressões Modernas – Debate sobre Teatro na Cobertura dos Jornais A Tarde e Diário de Notícias (1956- 1961)*, que investiga o comportamento da imprensa baiana nos anos que se seguiram à criação da Escola de

Teatro da UFBA e, em 2009, da obra *Transas na Cena em Transe – Teatro e Contracultura na Bahia*, de Raimundo Matos de Leão, que se debruçou sobre um dos mais controvertidos períodos da arte brasileira – os anos 1970 – para reconstruir o itinerário surpreendente da convivência dos nossos artistas com a censura e a repressão política, assim como das estratégias criativas que usaram para driblar essa época sombria e manter acesa a luz dos refletores.

Enquanto os estudos prosseguem, o único consenso que parece existir é a percepção de que o teatro que aqui se faz, desde a década de 1980, cresceu e diversificou-se, ganhou novos espaços, atraiu produtores e conquistou seu público. Visto que, a cada temporada, ainda há uma lenta e difícil conquista de apoios e patrocínios, chega a ser surpreendente o vigor que a cada ano exibem nossos palcos, com uma atividade contínua de montagem de espetáculos, de vários estilos e tendências, num ritmo crescente de profissionalização, embora nem sempre apresentando concepções criativas e o necessário apuro técnico.

Há pouco mais de duas décadas, além da tenacidade e ousadia criativa de nossos artistas e técnicos, alguns fatores vêm contribuindo para transformar o antigo quadro. Os programas de apoio oficial, sobretudo os editais de montagem de espetáculos; a conquista, para o teatro, de muitos produtores independentes (antes concentrados na área de música), com projetos que favorecem a circulação de manifestações artísticas pelo interior do estado; a realização anual de cerimônias de premiação, nas quais a vitória, sempre, é de todos os artistas cênicos baianos; o patrocínio direto de espetáculos por pouquíssimas empresas de grande porte, mas também o apoio indispensável de dezenas de restaurantes, academias, clínicas de saúde e estética, lavanderias, super-mercados; casas de espetáculos transformadas em centros não só de produção, mas de formação de público, abrigando grupos residentes e oferecendo sessões especiais com ingressos a preços populares; a inauguração

de novos teatros, mantidos por escolas e faculdades particulares; o ensino e a formação artística aliados à pesquisa.

Por mais que tenhamos críticas, justas e procedentes, aos programas e projetos aqui lembrados, dentre outros, basta visitar qualquer cidade brasileira, em qualquer outro estado em que tais ações estão ausentes – isso é fácil, pois constituem a maioria em nosso país – e conviver um pouco com as demandas frustradas dos artistas de teatro, para então perceber o que representam tais iniciativas. Tive a oportunidade de trabalhar em algumas dessas cidades, e conheci atores, dramaturgos, cenógrafos, diretores, alguns de inegável talento, todos trabalhando e convivendo com o fato, para mim surpreendente, da inexistência de um único projeto oficial de apoio a montagem de espetáculos! Minha surpresa aumentava ao perceber a ausência até mesmo de críticas a essa situação. Esses artistas continuavam a trabalhar, a produzir suas montagens de pequeno porte, para um público reduzido, sempre na espera ansiosa de alguma luz no fim da cena. Ah! Sim, muitos sonhavam vir para a Bahia.

Além da manutenção de uma média quantitativa, a produção de espetáculos vem ganhando também em diversidade. Há convivência de gêneros, estilos, concepções de encenação. Isso se comprova

com uma rápida olhada nas últimas temporadas. O leque de opções vai de musicais populares a remontagem de clássicos, de brincadeiras clownescas a peças claustrofóbicas, sombrias, de comédias urbanas absurdistas a sagas sertanejas. E há uma razão propriamente histórica para que eu esteja reiterando a importância dessa diversidade. No início dos anos 1990, algumas companhias teatrais baianas alcançaram grande repercussão nacional, com espetáculos que obtiveram premiações e louvações da crítica no sul do país.² Tais montagens apresentavam, como denominador comum, certas características que viriam a ser identificadas, seja por observadores externos seja por críticos locais, como marcas de um teatro “tipicamente baiano”: uso de recursos cômicos do tipo farsesco, referência constante à música popular e a fatos e figuras da vida baiana, comunicação direta com o público, com disposição cênica frontal, no estilo “show de humor”.

Essa forma de espetáculos, por sua eficiência na imediata captação da plateia e por sua vocação para uma comicidade histriônica, logo foi classificada sob o rótulo de um gênero “surgido” no sul do país na década de 1980 e que desde então dividia a crítica teatral: o *besteiro*. Alguns críticos foram taxativos em seu repúdio: “Tenho pelo besteiro indifereçável horror”, confessou Sábato Magaldi.³ Mas

outros começaram a defender, provocativamente, um “rir sem culpa”, como fez Nelson de Sá, crítico da *Folha de São Paulo*, por ocasião da *tournee* nacional de *A Bofetada*, em 1990 (comédia-farsa baiana cujo principal atrativo era um elenco de excelentes atores travestidos).⁴

Bem ao gosto dos anos 1990, “gêneros” são inventados a cada nova temporada ou mesmo a cada novo espetáculo. Para boa parte do público, pouco importava que essa forma de comédia fosse ou não uma novidade; ela divertia, e isso bastava. Mas não deixa de ser estranho que os críticos se referissem (ainda se referem) ao besteiro como a um recém-nascido. No que diz respeito às discussões sobre seu valor artístico, não compreendo porque se deva tomar o besteiro por algo mais nem menos do que aquilo que ele assumia ser. Ou seja: uma variedade de comédia ligeira, feita para um público urbano, retomando e recriando, ora com mais, ora com menos eficácia inventiva, elementos antigos e mesmo arcaicos da tradição; sobre uma estrutura geral de farsa, um pouco de grotesco caricatural, outro tanto de *vaudeville*, uma pitada de sátira e farto tempero de *gags*, podendo tal mistura ser tanto genial quanto cansativa. Nos temas, a atualização fica por conta, sobretudo, das referências jocosas à cultura de massa, de programas televisivos ao último *imbróglio* da cena política.

Mas o que importa para o momento é perceber a transformação ocorrida em pouco mais de uma década e meia: se, pelo estrondoso sucesso de algumas produções, na primeira metade dos anos 1990, o teatro baiano chegou a ser percebido como sinônimo de teatro besteirol adaptado às referências locais. Hoje, mesmo o crítico menos generoso seria levado a constatar a existência de um cenário bem diverso. Como um dos principais fatores dessa mudança, destaco o surgimento, desde o início dos anos 1990, e mesmo um pouco antes,⁵ de uma produção local de textos para cena que contribuiu decisivamente para dar ao nosso teatro o vigor e a diversidade a que acima me referi. São diferentes autores, de temáticas díspares, experimentando e reinventando formas de escrita dramática, que têm talvez como único traço em comum a vontade de falar para espectadores de seu próprio espaço-tempo.

É por essa razão que deixo, por ora, os muitos fios da trama de acontecimentos e iniciativas que engendraram o nosso cenário atual para destacar apenas um fenômeno que vem se tornando visível para mais e mais observadores: a existência de uma geração de dramaturgos baianos, surgidos a partir dos anos 90, que souberam imprimir, à produção cênica local, um ritmo e um colorido específicos. Diferente do que acontece com poetas ou romancistas, os dramaturgos raramente escrevem “para a gaveta”, ou seja, para uma futura e sonhada publicação. Dramaturgos são seres movidos pelo aqui e agora do seu ofício: escrevem para as possibilidades concretas de encenação. Assim, à medida que a produção de peças, em Salvador, conquistou seu espaço e seu público, novos autores foram atraídos para a perspectiva de dar a sua palavra às nossas artes cênicas. Ao comentar suas trajetórias, é difícil esconder minha satisfação pessoal por constatar que boa parte desses autores principiou a exercitar a escrita para o palco em minhas aulas de dramaturgia na Escola de Teatro da UFBA, e por ter tido o privilégio de assistir ao parto de muitos dos textos que mais tarde viriam encantar e divertir o nosso público, através de

encenações profissionais.

Por ordem de entrada em cena, o mais velho dessa turma é CLÁUDIO SIMÕES. Desde o início dos anos 1990, com a leitura de sua impagável *Trilogia Shirley*, soube estabelecer imediata cumplicidade com seus primeiros espectadores – colegas e professores – por sua habilidade em satirizar as tramas novelescas, os lugares-comuns do melodrama burguês, lançando um olhar de lince sobre os jogos que sustentam os pactos familiares. Os textos que se seguiram foram definindo e precisando uma dramaturgia que dá expressão (talvez como nenhuma outra, entre nós) ao comportamento das novas gerações diante dos deslocamentos a que foram submetidos, no mundo contemporâneo, os valores que alicerçavam o charme discreto da ordem burguesa. A “hybris” de suas personagens são as emoções baratas e descartáveis, seu “pathos”, o ceticismo, a indiferença. O recurso principal é a paródia, a retomada irônica de temas, gêneros, convenções. O hilário *Quem Matou Maria Helena?* (1994), por exemplo, é construído a partir de uma lógica “pelo avesso”, que brinca com a seriedade dedutiva dos policiais clássicos. *Abismo de Rosas* ou *Quem Não Ama Não Mata*, estreou em 1997, sob a direção de Fernando Guerreiro e, além de sucesso de público, obteve o Troféu Bahia Aplauda de Melhor Autor daquele ano. Nessa peça - que desde o subtítulo revelador cutuca irreverentemente o “bom-mocismo” do politicamente correto - Cláudio Simões enfrenta um belo desafio de carpintaria dramática: três atores interpretam seis personagens, numa sucessão de entradas e saídas que imita, criticamente, o vai-e-vem do *vaudeville*. O mesmo diálogo ágil e desconcertante, que gera situações bem reconhecíveis do nosso tempo/espaço, vamos encontrar em *Nada Será Como Antes*. Nessa “peça de grupo”, as personagens são sobretudo *transeuntes*, elas sempre “estão indo” – para o bar, para a escola, para a praia – e enquanto se deslocam encenam sua própria demanda de afeto, de aceitação, de “enturmação”. Ou, para usar a deliciosa expressão de uma personagem de Silveira Sampaio (comediógrafo brasileiro dos anos 40 e 50), elas estão atrás de seus direitos “psico-sexo-

sentimentais”, e deles não abrem mão. Olhando de perto, elas não estão sequer “em relação”, na forma dramaturgica tradicional; estão “linkadas”, conectadas em rede cambiante, e podem mudar de roupa e de idéia a cada cena, reencontrando-se em novas configurações.

ELÍSIO LOPES JÚNIOR levou, em 1999, o público das praças do Pelourinho às gargalhadas com *Os Pecados de Vênus*, sob direção de Elisa Mendes; uma comédia que alcança algo que à primeira vista é tão simples, mas de tão difícil execução, e que talvez seja o sonho de todos os dramaturgos: produzir um espetáculo popular sem renunciar à inteligência. Elísio começou exercitando-se com textos infanto-juvenis, como *O Mistério do Chiclete Grudado*, *Pontapé*, *Tito - O Sonhador*, passando depois a enfrentar, com sucesso, tarefas mais “adúlteras”, como a excelente adaptação de contos de Nelson Rodrigues que resultou em *Carne Fraca*. Aliás, a adaptação de textos sempre se mostrou uma importante “escola” para os dramaturgos de qualquer época, e Elísio soube tirar partido disso, mais de uma vez, como em *Over Duplo*, uma releitura da *Comédia dos Erros*, de Shakespeare (que por sua vez é a reescrita elisabetana de *Os Gêmeos*, de Plauto). Em *Prisioneiros da Balança* (1998), também sob a direção de Elisa Mendes, temos uma divertida visão dos sofrimentos enfrentados por um grupo de gordinhos “concentrados” num campo de torturas dietéticas. O texto, jogando de modo despretenso, mas arguto, com as situações-clichê produzidas por uma das obsessões da nossa época - o culto do corpo eternamente jovem - obtinha um contato imediato com a platéia, exatamente por inverter e devolver o sentido do “besteirol”: ele não está na peça, e sim no mundo infantilizado do hedonismo delirante, no fanatismo da imagem-padrão de beleza veiculada pela mídia.

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA é outro “rebento” desta geração: realmente “rebentou” como dramaturgo logo em seu primeiro texto, *Lábios Que Beijei*, encenado em 1998, sob a direção do autor. A primeira versão dessa peça surgiu no contexto de

aulas práticas de dramaturgia. Desde a leitura das primeiras cenas, toda a turma ficou presa, surpresa com a habilidade do diálogo, com as despretensoas ninharias que aos poucos, muito sutilmente, iam tecendo de modo preciso o cotidiano de um casal de meia-idade, para o qual a vida tornou-se, sobretudo, um exercício de recordação. Além dos méritos próprios do texto, o que muito emocionou e surpreendeu boa parte do público foi a possibilidade de um autor tão jovem imaginar e construir o universo de personagens – supostamente – tão distantes de sua experiência concreta de vida. Mas é isso exatamente que faz um dramaturgo: sua capacidade de sentir “simpatia” (no sentido dramaturgico do termo) com os diferentes seres que sua imaginação engendra, compartilhando suas emoções. Em meu primeiro contato com a peça, fiz a Paulo Henrique um único reparo: “Não vá entregar seu texto a atores que não tenham experiência de vida e de palco! Por favor!”. O autor não apenas ouviu o conselho (às vezes até os professores dizem algo que se aproveite) como se deu ao luxo de convidar Nilda Spencer e Wilson Mello para o elenco. E o resultado, todos (os privilegiados espectadores) conhecem. Seu segundo texto, *Bolero*, encenado em 2001, também sob a direção do autor, é outra evocação de um tempo não vivido pelo jovem dramaturgo, mas presente na herança mítica de sua geração, na qual se misturam a música e o cinema dos anos 1950, velhas novelas de rádio e os folhetins de Nelson Rodrigues.

GIL VICENTE TAVARES é outro exemplo de dramaturgo-encenador, que se destaca a partir de 1999, com a montagem de *Quartett*, de Heiner Müller, sua peça de formatura no Bacharelado em Direção Teatral, na Escola de Teatro da UFBA, que recebeu o Prêmio COPENE de Teatro como Revelação de Diretor. A atração para a dramaturgia, no entanto, já se expressara um pouco antes, em textos curtos e densos, como *Ato Único* (1997), *Canto Seco* (1998) e *Quartos* (1998). Essas primeiras produções já anunciavam a chegada de um jovem autor de ideias inquietas e escrita incisiva, configurando em micro-universos de relações interpessoais a sua visão

agudamente crítica da banalidade cotidiana transformada em tragédia irrespirável. Em julho de 2007, foram realizadas, em Roma, leituras dramáticas de duas de suas peças: *Os Javalis* e *Os Amantes II*. Sobre a última, em depoimento no Programa da leitura, observou Letizia Russo, tradutora do texto: “Aquilo que mais atinge em *Os Amantes II* é a sua capacidade desapiedada de retratar cada um de nós. Com um pequeno aperto no coração, descobrimos que, nesses três personagens que andam perdidos nos poucos metros quadrados de uma casa, à procura do único contato com o mundo que para eles é possível, há o retrato do nosso vizinho, do nosso amigo, do nosso familiar, até descobrirmos que é também de nós próprios que este texto fala.” A peça, já encenada em Salvador, sob direção do autor, em 2006, provocou de imediato aquela estranheza que suscita, ainda, qualquer texto de autor “baiano” que não fale do deboche tropical ou das delícias do acarajé. Muitos, no entanto, perceberam a proximidade do jovem dramaturgo com importantes autores da vertente chamada “teatro do absurdo”, porém reinterpretada em função de nossas emergências sociais. Esta é a tônica, por exemplo, das observações do crítico italiano Rodolfo di Giammarco, feitas no programa da leitura realizada em Roma. “A fórmula da dinâmica de casal invadida por um terceiro estranho, que em *Os Amantes II*

é um mecanismo-estímulo mais que uma intrusão-chave, tem semelhanças anômalas, mas substanciais, com autores como Harold Pinter ou Jon Fosse.”

MARCOS BARBOSA, dentre os dramaturgos brasileiros surgidos nos anos 1990, é o que já conquistou maior visibilidade, em âmbito nacional e internacional, graças a montagens de dois de seus textos – *Quase Nada* e *À Mesa* – pelo Royal Court Theatre, em 2004, com direção e elenco londrinos. Mas a sua maestria na composição de situações à primeira vista simples, mesmo usuais, que vão se tornando pouco a pouco insólitas, por efeito de um diálogo que entretence falas e silêncios com igual força dramática, tornou-se perfeitamente visível para aqueles que, como eu, viram nascer o seu primeiro texto, *Braseiro*, em 1997, quando o autor era ainda aluno do curso de dramaturgia no Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza, sua terra natal. Vindo para Salvador realizar sua pós-graduação na Escola de Teatro da UFBA, onde hoje é professor de dramaturgia, Barbosa continuou a produzir textos que, imediatamente, conquistaram não só a estima de público e de crítica, como justas premiações, a exemplo de *Avental Todo Sujo de Ovo* (Prêmio Carlos Carvalho, Porto Alegre, 2005) e *Minha Irmã* (Prêmio Paulo Pontes, Paraíba, 2001). A maturidade alcançada pelo jovem autor em poucos anos de escrita para o palco revela-se, de modo

inequívoco, em sua primeira peça inspirada num fato histórico: *Auto de Angicos*. Encenada em Salvador, em 2003, sob a direção de Elisa Mendes, com o título (infelizmente) mudado pela produção para o óbvio *Lampião e Maria Bonita*, o texto ofereceu um saudável deslocamento para a expectativa de nosso público, acostumado a abordagens repetitivas do tema do cangaço. A peça nos mostra, sob uma luz nova e sutil, o famoso casal de cangaceiros que se tornou uma lenda no sertão brasileiro, nos momentos que antecedem o seu assassinato pela polícia, ocorrido em julho de 1938. Recusando estereótipos, e transformando dados históricos em fina argila para moldar ação e emoção, Marcos Barbosa constrói um espaço de confinamento e solidão para um homem e uma mulher que, apesar dos nomes célebres, surgem diante do público com a grandeza e a pequenez de todos nós, pois quando os seres são olhados bem de perto, não há tipicidade que resista.

Há que destacar a estréia, em 1998, de um texto que surpreendeu público e crítica não só por seu próprio feitio insólito, mas por ter sido concebido por uma escritora então com 19 anos: *O Cego e o Louco*, de CLÁUDIA BARRAL (Prêmio Braskem de Teatro, em 2001).⁶ Sobre a autora e seu primeiro texto, disse o arguto crítico Guido Guerra: “o rigor, a que se impôs na peça de estréia, carimba

seu passaporte para o primeiro time da dramaturgia nacional”.⁷ Trata-se de um drama intimista e inquietante, em ato único e com chave final surpreendente, revisitando os temas inexauríveis da loucura e da solidão. Numa sala de apartamento, a autora constrói a lenta agonia de um velho pintor, agora cego, em diálogo ora irônico ora pungente com seus fantasmas, com destaque para o irmão já falecido, uma “alucinação” no plano da fábula, mas muito concreta e eficiente cenicamente. Em seus textos seguintes, Barral anuncia uma tendência crescente para matizar a tessitura dramática das personagens e situações com uma linguagem predominantemente lírica, como em *O Que de Longe Parece Ser um Verso em Branco* (2003) e *Cordel do Amor Sem Fim* (Prêmio Funarte de Dramaturgia, 2003). Em outubro de 2007, a Companhia de Teatro da UFBA encenou seu texto mais recente – *O Terceiro Sinal* (comemorando a reinauguração do Teatro Martim Gonçalves, a peça estreou sob a direção de Deolindo Checcucci, tendo no elenco Wilson Melo, Haydil Linhares, Sonia Rangel, Mario Gadelha e João Paranhos) – em que a jovem autora presta homenagem aos atores veteranos, criando uma situação simples e envolvente: as dúvidas e tensões que envolvem um elenco nos momentos que antecedem a estreia.

O pequeno número de dramaturgos aqui lembrados

está longe de esgotar o mais significativo da produção emergente nas últimas décadas. Ainda a partir dos anos 90 surgem autores como Bertho Filho (*Cacilda*, 1995), Luís Sérgio Ramos (*Uma prato de mingau para Helga Brown*, 1995; *A Bússola de Úrsula*, 1996), Claudius Portugal (*Não Vamos Falar Nisso Agora*, 1996), Adelice Souza (*Fogo Possesso*, 2005; *Jeremias, o Profeta da Chuva*, 2008), Dinah Pereira (*Memória Ferida*, 2008; *Na Outra Margem*, 2009). Seria preciso considerar também aqueles artistas que, sendo prioritariamente atores e diretores, foram motivados a escrever suas próprias peças, como Paulo Atto (*Até Delirar*, 1984), Paulo Cunha (*Cabaré Brasil*, 1995), Ricardo Castro (1,99, 1999), Débora Moreira (*Clarices*, 1998; *Alegria de Viver*, 2009), Deolindo Checcucci (*O Vóo da Asa Branca*, 2000, entre muitos outros) e Luiz Marfuz (*Última Sessão de Teatro*, 2009).

Dentre os fatores que ajudaram a difundir a dramaturgia local, houve a abertura de uma linha de publicações, pela Secretaria de Cultura, que entre 2003 e 2007 divulgou textos de teatro aqui encenados. O selo Dramaturgia da Bahia veio tornar visível para um público mais amplo algo que os freqüentadores dos nossos teatros já conheciam: o teatro baiano vem contando com um time de dramaturgos que contribuiu para dar às nossas cenas uma fisionomia própria. Ao

longo dos últimos anos, enquanto o movimento de encenação mais e mais se profissionalizava, também mais e mais dramaturgos vinham à luz dos refletores, trazendo ao palco temas e personagens que, sem negar ao público seu entretenimento – e em nome de quê, por todos os deuses, nós lhe negaríamos isso? – interpelavam criticamente o nosso cotidiano, o nosso jeito de ser e viver.

Apontar, porém, como venho fazendo, a liberdade e variedade das escolhas artísticas, junto à crescente melhoria técnica, não implicam esquecer ou silenciar o muito que resta por fazer, a cada dia. Há, por exemplo, o desafio de conquistar a atenção dos professores e organizadores de currículos em nossas escolas de primeiro e segundo grau, onde hoje a literatura dramática tem papel ínfimo ou nulo, como se a invenção poética se restringisse à lírica e à narrativa. Não me refiro aos professores de teatro ou “de artes”, mas aos que ensinam literatura brasileira aos nossos jovens. Como aproximá-los do rico, vasto e para eles ainda inexplorado território da dramaturgia brasileira? Como fazê-los perceber o quanto seus alunos teriam a aprender sobre geografia, história, língua portuguesa, diversidades regionais, relações políticas e econômicas – e mais: aprender ludicamente, prazerosamente – com a simples leitura das peças (ou talvez exercícios de

dramatização, em sala de aula) de autores como José de Alencar, Arthur Azevedo, Silveira Sampaio, Dias Gomes, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Jorge Andrade, Naum Alves de Souza, Cláudio Simões, Marcos Barbosa? Seria saudável até mesmo o “teatro desagradável” de Néelson Rodrigues, pois se é para defender os jovens corações e mentes do fel da ironia, por que são eles convidados, pelos currículos escolares, a ler Machado de Assis e Graciliano Ramos?

Sem dúvida, repito, há batalhas a vencer em muitas outras frentes. Mas isso não implica em instalar-se no curioso lamento do que “ainda não temos” ou “ainda não somos”, como se existisse alguma meta artística ideal a atingir! Ao fim de cada ato, sempre podemos escolher se vamos nos instalar na falta ou festejar a alegria dos ganhos possíveis e visíveis. Para o bem e para o mal, uma ação puxa outras, em várias direções que, por sua vez ampliam, sustentam, favorecem, ou então contrariam, combatem, negam outras várias ações; essa é a dramaturgia que a vida nos ensina: a cena pode mudar a cada instante, por força das ações que desencadeamos.

Para aqueles observadores que se mantêm fiéis a formas e fórmulas de um teatro aprovado pelos pareceres do tempo, há uma tendência a fazer tábua rasa das realizações locais, pelo modo por vezes caótico de alguns dos nossos artistas inventarem seu próprio

caminho. Mas a única certeza é que não faremos o “grande teatro” de nenhum tempo ou lugar, outra vez. Isso é algo simplesmente vedado ao esforço humano. O passado brilha para nós como uma vasta escola onde aprendemos a emular a coragem, a alegria, a independência dos grandes criadores. Mas não os seus feitos, que são precisamente isso, “feitos”, coisas realizadas, e à arte interessa o que está por fazer. Nenhum de nós sabe qual será o teatro do século XXI, só que alguns desconhecem o próprio fato de não saber. Se soubéssemos, qual seria a graça de continuar tentando, de continuar engendrando nossas falas e cenas?

De tentativa em tentativa, há um Brasil que se encena nos palcos da Bahia, e nesse espaço vamos refletindo sobre quem somos, e somos refletidos pelas visões de nosso desejo. Porque não há que *procurar* a nossa identidade, como um documento perdido; nós a construímos, nós a escrevemos, nós a compomos, nós a encenamos, nós a pintamos na imagem que queremos ter de nós mesmos. De tentativa em tentativa, pois, vamos fazendo a arte que nos compete inventar, e que ao mesmo tempo reinventa e produz nossa identidade sempre múltipla e cambiante.

Em suma: o teatro que hoje se faz na Bahia pode ser rotulado, no máximo, pura e simplesmente, de teatro brasileiro. Com todo direito a ser vário e multiforme como nosso país.

¹ Um exemplo recente desse enfoque centralizado na produção do sul do país é o *Dicionário de Teatro Brasileiro*, editado em São Paulo, pela Perspectiva, em 2006. Na Bahia, um trabalho pioneiro constitui exceção dentro do quadro que descrevo: o livro de Ana Maria Franco, *Teatro na Bahia através da imprensa*, de 1994, que faz um levantamento exaustivo, a partir de jornais baianos, de todos os espetáculos encenados em Salvador, de 1900 a 1990.

² Os exemplos são bem conhecidos: *A Bofetada*, com mais de 20 anos em cartaz, obtendo grande sucesso de público em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais brasileiras; *Os Cafajestes*, com texto de Ana Franco e com o mesmo diretor de *A Bofetada*, Fernando Guerreiro, que obteve também boa repercussão e prêmios no sul do país; *Recital da Novíssima Poesia Baiana*, dirigido por Paulo Dourado, com o grupo Los Catedráticos, que ao longo de doze anos levou às gargalhadas o público de cidades brasileiras com pouca familiaridade com os textos desse estranhíssimo recital: as letras das canções da chamada “axé music” baiana.

³ MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ed. São Paulo: Global, 1997. p.322.

⁴ “A peça recupera e atualiza o besteirol, que já se pensava ser um gênero restrito ao período da censura pesada. (...) *A Bofetada* mostra que ainda é possível rir sem culpa.” SÁ, Nelson de, *DIVERSIDADE – Um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: HUCITEC, 1997. p. 55.

⁵ Na verdade, a dramaturgia da Bahia começou a se constituir no início dos anos 70, e alguns dos autores surgidos então permaneceram em cena nas décadas seguintes, como Ariovaldo Matos, Nelson Araújo, Jurema Penna, Ildásio Tavares, Deolindo Checcucci, Haydíl Linhares, Ana Maria Franco e a própria autora destas linhas.

⁶ *O Cego e o Louco* foi apresentada ao público baiano em 1998, através de leitura dramática, com os atores José Legwoy e Harildo Deda, no Teatro Martim Gonçalves, da Escola de Teatro da UFBA. Em 2000, estreou no Teatro ACBEU, em Salvador, sob a direção de Celso Júnior.

⁷ GUERRA, Guido. Mais que as palmas da estréia. In: BARRAL, Cláudia Sampaio. *O Cego e o Louco; e Outros Textos*. Salvador: Edições Cidade da Bahia, 2001. p.101.

«DRAMATURGIA»

Texto 1.

Flores Arrancadas à Névoa.

Introdução à publicação relacionada à montagem por Albanta Teatro em Cádiz, Espanha.

Por: Pepe Bablé

Como o nosso papel é seguirmos com as constantes intactas, que não são mais do que trabalhar e praticar o teatro desde o seu respeito e com o dever inevitável de analisar nosso entorno e as suas questões, tanto da alma como do espírito, próprias do tempo em que vivemos, é que empreendemos esta nova aventura teatral.

Se, na montagem anterior, o nosso compromisso foi centrado nas reflexões sobre as mil e uma maneiras de entender o fundamentalismo e as suas sequelas, tentando compreender o porquê de determinados comportamentos nos quais estamos imersos; é agora o exílio, o geográfico, o sensorial, o metafísico - o exílio com maiúsculas- o qual agora nos ocupa e preocupa.

Através da poética metafórica do teatro de Arístides Vargas e do amplo imaginário que nos estimula com “Flores arrancadas à névoa”, queremos refletir sobre os conflitos sensoriais e humanos dos exílios que sofremos de algum modo.

Sentindo-nos vítimas e partícipes do exílio, queremos nos aprofundar nele e nas suas múltiplas formas e lidar com ele em primeira pessoa ou em solidariedade com os outros.

Como não há melhor forma de justificativa para um espetáculo do que a sua própria encenação, já que o que seja escrito, ou comentado nunca poderá suprir ou substituir o fato da vivência do próprio espectador e as suas sensações descobertas no momento da representação, parece-me gratuito escrever e traduzir aquilo em que acreditamos e não está perfeitamente dito ou justificado na encenação.

Por esta razão, somente posso expressar que “Flores...” é uma das múltiplas traduções cênicas que o próprio texto poderia ter e o que fizemos foi por, a seu serviço, a pouca ou muita criatividade que temos. A que teatralidade empregada, a tradução de imagens e a poética e os códigos usados, não são outra coisa do que o fiel reflexo do nosso jeito de entender a vida e por isso entender o teatro: não entendemos nem a vida e nem o teatro sem o compromisso.

Nestes momentos em que as sociedades se veem influenciadas pelo sofrimento dos exílios forçados

de grandes contingentes de pessoas que procuram melhoras de vida migrando a outros lugares; onde os povos receptores abrigam suas leis em falsos paternalismos, mas aplicando, na maioria das vezes, medidas repressoras e hostis, onde não se entende a presença dos que não são como nós, porque nossa má educação nos impede, e quando fugimos do desconhecido por temor a nós mesmos, esta peça recorda-nos de tudo que é necessário, não como a panacéia do fenômeno, porque tristemente não será, mas sim como lembrança de um problema que está latente e que não podemos nem devemos ignorar.

Por esta razão, o particular universo de Arístides Vargas, o seu espaço não real, o seu futuro-presente e o seu “não lugar”, têm nos ajudado a entender mais da “alteridade”. Ao *outro* que chega a nós e que vem não só para acompanhar-nos, mas também para ser um a mais entre nós. Que nos empresta os seus ombros e nos oferece as suas mãos para trabalhar, e também aquele que se aproxima e oferece o seu coração, a sua cultura, a sua língua e a sua vida. Aquele que vem e está porque pode, ao igual que nós que vamos e estamos por que podemos.

Concluindo, o universo de Arístides nos ajudou a refletir sobre os exílios da alma – os forçados e os escolhidos - e a sentir-mo-nos mais perto de nós mesmos entendendo a distância com os *outros*.

«DRAMATURGIA»

Flores Arrancadas à Névoa

de Arístides Vargas

1995

Tradução: Celso Curi

PERSONAGENS

Raquel.....Botânica

Aída.....Fotógrafa de praça



Flores Arrancadas
à Névoa. Albanta
Teatro.
Foto: Manuel Fernandez
e Victor Iglesias

A ação acontece por volta de 1950.

1

As duas personagens estão sentadas frente a frente em uma estação ferroviária.

Aída carrega uma máquina fotográfica antiga, Raquel, alguns livros.

AÍDA: De que são?

RAQUEL: O quê?

AÍDA: Os livros, de que são?

Como, de que são?

AÍDA: Esquece. *(pausa)*

RAQUEL: De botânica.

AÍDA: Ou seja, já tinha entendido...

RAQUEL: O quê?

AÍDA: E não me respondeu.

RAQUEL: A pergunta não foi bem formulada, a senhora disse...

AÍDA: Eu sei o que eu disse, disse para que eles servem.

RAQUEL: Não, a senhora não disse isso.

AÍDA: Eu já disse que tiro fotografias em preto e branco?

RAQUEL: Não, não disse isso.

AÍDA: Para a mãe, para o marido...

RAQUEL: Que asneiras está dizendo?

AÍDA: Para tapar os buracos da parede com uma bonita recordação, sorria, por favor...

RAQUEL: Não tenho vontade.

AÍDA: Também pode enfiar o seu sorriso entre as folhas do livro e retirar quando tiver vontade mesmo que não venha ao caso.

RAQUEL: Não me lembro o que disse.

AÍDA: Disse que existem ocasiões que são de morrer de rir e que é muito bom retratá-las.

RAQUEL: O quê?

AÍDA: E dizer para as suas amigas que você era assim quando era feliz.

RAQUEL: Não entendo a senhora.

AÍDA: Eu não sou estúpida, sei o que digo.

RAQUEL: Há uma distância entre mim e a senhora, bastante estúpida, certamente.

AÍDA: A senhora está me insultando.

RAQUEL: À distância.

AÍDA: O quê?

RAQUEL: A distância que nos separa é estupidamente maior do que parece.

AÍDA: Tenho que ir.

RAQUEL: Para onde?

AÍDA: Para o trem.

RAQUEL: Não chegou.

AÍDA: Acho que eu ouvi um apito.

RAQUEL: Posso distinguir o apito de um trem entre centenas de sons.

«DRAMATURGIA»

AÍDA: Posso distinguir um prato de grão de bico entre centenas de pratos de grão de bico, aqui fede a podre o que quer dizer que este lugar não é um prato de grão de bico.

RAQUEL: Uma vez...

AÍDA: Olha, não quero que me conte nada, a senhora é muito estranha, e talvez me convença de algo que não sei se é verdade.

RAQUEL: Geralmente me levanto às cinco da manhã e posso distinguir que pássaro está cantando e que pássaro está calado, a manhã não é nada além de uma soma de alguns cantos... de luz.

AÍDA: O que é isso que a senhora tem pendurado no seu peito?

RAQUEL: Gordura.

AÍDA: Mais embaixo.

RAQUEL: Uma medalha da escola de ciências naturais.

AÍDA: A senhora sim que é uma mulher preparada... E existem mulheres lá?

RAQUEL: Óbvio! O que a senhora pensa que é? Um time de futebol?

AÍDA: Não, mas... creio que as escolas de mulheres são menos pomposas, os homens nos deixaram as escolas de segunda classe, as de corte e costura, ou escolas de desenho, enfim... que cheiro de podre que tem por aqui.

RAQUEL: Agora sim o trem está chegando.

AÍDA: E aonde ele vai?

RAQUEL: Pra você o que importa?

AÍDA: Por que está partindo?

RAQUEL: Não quero falar com você.

AÍDA: Ninguém é expulso de um país porque se levanta às cinco da manhã escutando os passarinhos, seguindo esse critério todos os que tivessem um canário seria um republicano.

RAQUEL: Sou botânica.

AÍDA: Pior, porque então todos os que têm um jardim seria um terrorista, todas as pessoas que reguem malvas subversivas, e os vegetarianos seriam fundamentalistas gastronômicos.

RAQUEL: Você não bate bem! Tonta que nem seu rabo!

AÍDA: Existem rabos que não têm nada de tontos e mais, existem rabos que são muito mais inteligentes do que o resto.

RAQUEL: Eu já vou.

AÍDA: O trem não chegou.

RAQUEL: Posso distinguir o trem que me cabe entre centenas de trens que chegam e que partem.

AÍDA: Me conta uma história.

RAQUEL: Não tenho tempo, o trem...

AÍDA: Uma história que caiba entre nós e o último apito do trem.

RAQUEL: Se eu te conto uma história não irá mais me atormentar?

AÍDA: Sim

RAQUEL: Bom...

(A luz reduz)

(Um foco ilumina Aída que tenta reconstruir, como se fosse um exercício, a composição da família)

AÍDA: Tentemos de novo, Tia Carmen foi dada ao Tio David em troca de uma vaca; Tio David morreu de cirrose devido à ingestão de bebidas espirituosas; a Tia Carmen tinha os peitos tão grandes como os da vaca pela qual ela havia sido trocada; Tia Lília, irmã da Tia Carmen e irmã da minha mãe, não tinha peitos, mas tinha os dentes lindos com os quais em sua juventude mordeu um namorado que vinha de Villafranca e por isso ela nunca mais teve ninguém para morder, ficou conhecida como a mordedora ou dente alegre e internada na casa de repouso das Irmãs Del Pilar, mais conhecido como o hospício da Madre Pilar, o único que aguentou suas mordidas foi o Tio Pepe que não era seu namorado oficial, mas a família sabia devido às marcas, sinais, dentadas ressecadas na cara, mãos, pescoço e em outros locais menos públicos que o Tio Pepe era o Tio Pepe... não, não, estou me esquecendo da tia Mercedes... começemos de novo: tia Carmen era uma vaca que foi trocada por um tio ateu que gostava de morder as freiras, pelo que foi tachado de comunista, preso e mais tarde fuzilado. Tinha cirrose, mas morreu em perfeito estado de saúde.

(A luz vai reduzindo sobre Aída)

(Luz sobre Raquel)

RAQUEL: É evidente que quando alguém começa a confundir gasolina com vermute, é porque as coisas não andam bem. Tento enumerar as vezes que meu pai esmurrou a mesa com o punho fechado diante da transformação de minha mãe, acuada, e não consigo fazer as contas exatas e talvez devesse

enumerar as vezes que minha mãe confundiu gasolina com vermute e meu pai golpeou a mesa de novo com o punho cerrado. Mesa - objeto do gênero feminino, propensa a suportar porradas, de pais briguentos, sem dizer nada. Golpes, bofetadas, quebradeira de pratos, suportar como suportam as mães, a diferença é que as mesas têm quatro pés.

(Blackout, som de um trem que começa a se movimentar)

(A Luz cresce sobre Raquel e Aída que estão sentadas uma ao lado da outra)

AÍDA: Não é que eu quisesse sentar-me ao seu lado, o que acontece é que não existem mais assentos...

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: *(Tirando um pedaço de queijo e um pão, prepara-se para cortá-los e comer)* Quer? Sei que a senhora é muito preparada e que não come queijo assim dessa maneira...

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: E, não existem mais assentos porque não existem mais cavalheiros. E não existem cavalheiros porque estão todos na guerra. Pronto!

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: Era uma piada... digo a coisa dos cavalheiros e da guerra era uma brincadeira... entendeu?

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: Uma vez, tirei uma foto de um senhor que usava gravata, mas que não dava para ver porque tinha uma papada tão grande que cobria parte do

pescoço e do peito... Percebe? Mais que uma papada, era como um babador, enfim...

RAQUEL: *(Silêncio)*

Cheirava. O senhor da papada cheirava... a senhor, mas o retrato tinha cheiro de podre, pensei que era o papel, mas não, era outro tipo de putrefação, logo soube que ele era ministro... Sim! Adoro conversar com a senhora. Quer queijo?

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: Não me importa se a senhora não quer participar, responder. Aqui estamos enfermos de silêncio. Espantados como andamos só e abrimos a boca para tomar ar, e continuamos com a boca lacrada... é que me dá uma raiva pensar que as pessoas não digam um pio, que as pessoas se calem...

RAQUEL: Me dá um pouco de pão.

AÍDA: *(Silêncio)*

RAQUEL: Um pouco de pão...me dá?

AÍDA: *(Silêncio)*

RAQUEL: Quem cala consente...
(Roubando-lhe um pouco de pão)

AÍDA: *(Silêncio, a ponto de explodir)*

RAQUEL: Um pouco de queijo... Me dá um pouco de queijo?

AÍDA: *(Silêncio insustentável)*

RAQUEL: Quem cala, consente...

AÍDA: Olha lá que a minha comida não é de todos! Primeiro fica como uma tumba e depois me rouba a comida.

RAQUEL: É que você disse...

AÍDA: Não me trate de você porque eu não lhe dei essa intimidade.

RAQUEL: Tá bom, a senhora...

AÍDA: Eu sei que a senhora é estudada e que é membra...

RAQUEL: Membro.

AÍDA: Isso mesmo, da academia de corte e costura.

RAQUEL: De ciências naturais.

AÍDA: Bem dá no mesmo.

RAQUEL: Não é o mesmo.

AÍDA: Para mim, todas as escolas são de corte e costura e pronto.

RAQUEL: Bem mulher, me perdoe.

AÍDA: Que Deus a perdoe, afinal ele recebe para isso.

RAQUEL: Não exagere.

AÍDA: Claro, como a comida não é sua...

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: Eu não gosto que me roubem a comida.

RAQUEL: *(Silêncio)*

AÍDA: Porque não... porque para mim... Por que não me respondeu quando eu falava com a senhora?

«DRAMATURGIA»

- RAQUEL:** (Silêncio)
- AÍDA:** É o orgulho, né? Mas, quando a fome aumenta, que se dane o orgulho, a honra, né?
- RAQUEL:** (Silêncio)
- AÍDA:** Vai começar de novo?
- RAQUEL:** (Silêncio)
- AÍDA:** Está bem, eu a perdoou, eu sei que a senhora é uma mulher bem preparada...
- RAQUEL:** Por favor, não fale assim porque eu me sinto como se fosse uma horta...
- AÍDA:** Gostou do queijo?
- RAQUEL:** Com vinho teria sido melhor.
- AÍDA:** Olha, a senhora tem marido?
- RAQUEL:** Por que essa pergunta?
- AÍDA:** O que a senhora pensa dos homens?
- RAQUEL:** Que são peludos e que pesam entre sessenta e cem quilos.
- AÍDA:** Existem uns mais pesados.
- RAQUEL:** Você sentiu o peso de muitos?
- AÍDA:** Não, mais pesados de caráter eu estou falando... Ademais só senti o peso de um...
- RAQUEL:** E quanto ele pesava?
- AÍDA:** Não tive tempo de me inteirar.
- RAQUEL:** Isso está correto porque o desejo é o lado prático do amor.
- AÍDA:** Praticamente não me inteirei de nada.
- RAQUEL:** Mas alguma graça deve ter tido.
- AÍDA:** Nenhuma.
- RAQUEL:** Então por que fez?
- AÍDA:** O que eu poderia fazer? Ele nu, eu nua, os dois nus em uma cama... não ia começar a tricotar. Não? Parecia uma radiografia.
- RAQUEL:** Quem?
- AÍDA:** Ele parecia uma radiografia... (pausa) Ele, parecia uma radiografia... (pausa) e de repente essa radiografia saltou sobre mim e começou a fazer flexões de peito, eu parecia uma tábua, éramos uma radiografia sobre uma tábua ou uma tábua debaixo de uma radiografia...
- RAQUEL:** Uma imagem bastante apaixonante...
- AÍDA:** Não ria.
- RAQUEL:** Não, não estou rindo... eu fiz a primeira vez com um mapa-múndi.
- AÍDA:** O quê?
- RAQUEL:** Era tão redondo...
- AÍDA:** Conta, conta...
- RAQUEL:** Tão circular...
- AÍDA:** Era um carrossel, com cavalinhos...
- RAQUEL:** Sim, e o cavalinho do carrossel era bem agitado... Olha, eu creio que existem dois tipos de homens, os cadavéricos tipo radiografia e os circulares como carrosséis com cavalinhos. Esses

«DRAMATURGIA»

últimos sabem cavalgar tão bem que terminam como gerentes de algum banco e largando suas mulheres.

(Pausa)

AÍDA: Prefiro as radiografias.
Ele dividia o queijo.

RAQUEL: Quem?

AÍDA: O radiografista.

RAQUEL: Que romântico!

AÍDA: Se for rir de mim, não lhe conto e ponto final.

RAQUEL: Não estou rindo... é melhor um ramo de flores do que um ramo de queijos.

AÍDA: *(Silêncio)*

RAQUEL: *(A ponto de cair na gargalhada)*
As pessoas do campo selam as suas paixões com comida...

AÍDA: *(Silêncio e com desconfiança)*

RAQUEL: Do coração ao estômago existe apenas quatro dedos de distância...

AÍDA: *(Explodindo)* Acabou, não conto mais nada e ponto final.

RAQUEL: Não fique assim, me conta seu romance com o queijeiro...

AÍDA: Mineiro...

RAQUEL: Ele era de Minas?

AÍDA: Não, fedia a queijo de Minas e por isso o chamavam de mineiro, à tarde, quando ele vinha, primeiro chegava o cheiro de queijo e depois ele...

RAQUEL: Um amor lácteo.

AÍDA: Vai começar de novo?

RAQUEL: Perdão...

AÍDA: E daí, ele fedia a queijo e o que mais?

RAQUEL: Está bem.

AÍDA: Pois saiba a senhora que as pessoas têm o cheiro do seu ofício e saiba a senhora que aquela radiografia com cheiro de queijo, depois daquela primeira vez que eu não senti nada e que fiquei como uma tábua e que ele seguramente tão pouco sentiu nada, porque era uma radiografia assustada, aquele homem magricelo, com sua nudez em preto e branco como nas radiografias, se meteu em meu coração e fechou a porta do lado de dentro e nunca mais saiu, pois saiba a senhora.

RAQUEL: Uma vez, em meu povoado, esquitejaram um camponês, era um homem bom, mas cometeu um erro, amava tanto uma mulher que a raptou, o povo não entendeu essa grande paixão e cortou ele em pedaços. É esquisito, mas quando se está inteiro se pertence a si mesmo, mas quando se está despedaçado é extremamente complexo saber a quem pertence cada uma das partes, a mulher raptada recolheu um pedacinho, ninguém até hoje sabe que parte ela levou.

AÍDA: É de se supor que ela passou alguns dias sozinha com ele...

RAQUEL: O coração de um morto é só um pedaço de carne.

AÍDA: Eu não estou falando do coração.

RAQUEL: Eu tão pouco... *(riem)*

RAQUEL: A senhora seria capaz de um ato extremo?

AÍDA: Como o quê, por exemplo?

RAQUEL: Sei lá... cortar a pata de um animal doente, por exemplo.

AÍDA: Não, deixaria que o apodrecimento fizesse seu trabalho até o final.

RAQUEL: Te dá medo.

AÍDA: Não, tenho nojo, mas não medo.

(Ruído de um trem que freia bruscamente, a luz reduz até o black-out)

5

(Luz sobre Raquel)

RAQUEL: Congelados: pessoas que se esqueceram de seus arquivos mais afetivos.

Esburacados: pessoas com vazios circulares na altura do peito. Sombras: diz-se das pessoas que andam pelo mundo buscando o outro, ou outra, para materializar seu desamparo.

(black-out)

6

(A luz cresce sobre Aída e Raquel, na fila da imigração e alfândega na fronteira)

AÍDA: Ai, Senhora Raquel eu estou muito tensa!

RAQUEL: Fique tranquila mulher, que se trata apenas de um controle!

AÍDA: Sim, mas que controle minha nossa, que controle!

RAQUEL: Coma algo, sei lá...

AÍDA: Sim, não há outra coisa para comer, pão e queijo que é o que temos... olha isso senhora, esse policial além de revistá-la a está violentando. Meu Deus, tem que ser um degenerado? Juro que se ele me toca dessa maneira... explodo.

RAQUEL: Por favor, Aída.

AÍDA: Ou acabo morta de prazer.

RAQUEL: Se ajeita. Isso está me metendo medo.

AÍDA: Meu Deus, como ele a revista!

RAQUEL: Por favor, controle-se e penteie-se que seus cabelos parecem um ninho de cegonha.

AÍDA: Olha, sem insultos! Hein?! Eu sou uma artista e se eu estou lhe acompanhando é porque a senhora me pediu.

RAQUEL: Não quer ir?

AÍDA: É que não estamos indo, estamos fugindo e cagadas de medo.

RAQUEL: Então, fique.

AÍDA: Quero ir... mas sem beliscões nem bolinação.

RAQUEL: Se arrume para não chamar a atenção, eu também estou cagada de medo.

AÍDA: Mas, olha como ele a toca!

RAQUEL: Pare com isso, senão vão nos prender.

AÍDA: Eu sou uma saída.

RAQUEL: O quê?

AÍDA: Primeiro saí de casa, depois saí do trabalho que eu tinha, agora estou saindo fora desta guerra, é que sou uma saída. sou uma “qualquer”, sou uma artista...

RAQUEL: Fale, mas fala baixo. **RAQUEL:** A artista deve manter-se calma. Caminha.

AÍDA: Saí também do internato, é que eu não gostava de ficar na fila, usar uniforme, ficar com o mesmo caderno, com as mesmas palavras, não gostava de enfiar os miolos em um caderno e não tirá-los de lá até a hora do recreio, éramos desmioladas. **AÍDA:** Estou nervosa. Meu Deus, esse cara parece um gorila.

RAQUEL: Endireite-se. **RAQUEL:** Caminhe!

AÍDA: Crescemos assim, com um imenso pente guilhotina sobre nossas cabeças. **AÍDA:** Não posso...

RAQUEL: Cale-se! **RAQUEL:** Caminhe!

AÍDA: Se levantávamos o olhar, o pente nos arrancava a cabeça sem parcimônia, crescemos olhando para o chão nos sentindo culpadas por algo que não havíamos feito. **AÍDA:** A artista não pode caminhar.

RAQUEL: Não gostavam de você. **RAQUEL:** Temos que atravessar para o outro lado. Ultrapassá-los. Caminhe!

AÍDA: Não, as freiras eram muito boas. **AÍDA:** A artista está se mijando de medo.

RAQUEL: Então se as freirinhas gostavam de você e não permitiam que levantasse a cabeça é porque as coisas que elas haviam metido lá dentro pesavam muito. Deus, por exemplo. **RAQUEL:** Eles não sabem que você não tem os documentos.

AÍDA: Olhe, não se meta com Deus, que Deus... Deus é um assunto endiabrado, não sei se a senhora me entende. **AÍDA:** Mas eu sei que não tenho os documentos.

RAQUEL: Você é tão ridícula quanto as suas freiras, a diferença é que elas eram ridículas por opção e você por instinto. **RAQUEL:** A artista deve se acalmar; é necessário que se acalme. Você é forte, se não se acalmar... sacana de merda!...

AÍDA: A senhora se aproveita que estamos nesta situação de merda na qual a senhora se encarregou de me meter. Quero dizer que não **AÍDA:** Quero ir ao banheiro...

RAQUEL: Não pode, agora não podemos. **RAQUEL:** Não pode, entenda, não pode, tire uma foto minha... um retrato...

AÍDA: É que eu quero ir agora. **RAQUEL:** Eu já fiz.

RAQUEL: O quê?

AÍDA: Na minha cabeça.

RAQUEL: Não entendo você.

AÍDA: Estou me urinando.

RAQUEL: Não pense nisso... o retrato, como é o retrato?

AÍDA: A mesma boca desesperada, os mesmos olhos, as bolsas balançando no ar e o ar atrás, sempre o ar... todas nós temos o mesmo rosto sem fisionomia... Raquel!

RAQUEL: Sim?

AÍDA: Acabo de me urinar.

RAQUEL: Caminhe!

AÍDA: É horrível.

RAQUEL: Caminhe.

AÍDA: Sou uma cascata morta de medo.

RAQUEL: *(A um personagem imaginário)* Sim, senhor inspetor... só um minutinho, aqui estão os documentos.

AÍDA: Estou chovendo debaixo do meu vestido.

RAQUEL: *(Ao inspetor)* Sim... A senhora? Sim... é artista, fotógrafa, e vai... vai... Aonde vai a artista?

AÍDA: Ao banheiro, se possível.

RAQUEL: A Nova York!

AÍDA: Eu vou a Nova York?!

RAQUEL: Você vai a Nova York, e ponto.

AÍDA: Não.

RAQUEL: A uma exposição, em Nova York, a uma exposição... Como você se chama? Como você se chama?

AÍDA: Quem?

RAQUEL: Você. Como se chama?

AÍDA: Aída. Como vou me chamar?

RAQUEL: A artista, como se chama?

AÍDA: A artista, como se chama? Rembrandt?

RAQUEL: *(Ao inspetor)* Aída Rembrandt.

AÍDA: Sim, me chamo assim.

RAQUEL: É cubista.

AÍDA: O que é isso?

RAQUEL: Você é cubista e ponto final.

AÍDA: Bom, sou isso que ela diz.

RAQUEL: Vamos a Nova York já disse.

AÍDA: E México, também vamos ao México?

RAQUEL: Ao México, também vamos.

AÍDA: Na marra, iremos ao México!



«DRAMATURGIA»

- RAQUEL:** Cale-se! combinar a profissão de guarda com a de padeiro.
- AÍDA:** Só estava tentando...
- RAQUEL:** Não tente nada, por favor... Os documentos da senhora? Ela acabou de mostrar.
- AÍDA:** Parece que você está gostando.
- AÍDA:** Pai nosso que estás no céu...
- RAQUEL:** É que sinto cócegas.
- RAQUEL:** *(Ao inspetor)* Ela é muito religiosa... os documentos nós já lhe entregamos.
- AÍDA:** Mas está passando muito bem com as cócegas, não?
- AÍDA:** *(Ao inspetor)* Olhe senhor, não sei se o senhor compreende o que estamos tentando dizer, ela já entregou os documentos.
- RAQUEL:** Ah, mulher! O que você quer que eu faça?
- RAQUEL:** É isso que eu estou lhe dizendo.
- AÍDA:** Sacanas, por que não fazem isso com as suas mães...
- AÍDA:** Sim, mas com essa sua vizinha... parece que falta caráter à sua voz.
- RAQUEL:** Ai que calor! Deus meu, que calor!
- RAQUEL:** Quer falar você?
- AÍDA:** Cretinos nem se tivéssemos tetas portáteis.
- AÍDA:** Não.
- RAQUEL:** Fale baixo que eles podem escutar.
- RAQUEL:** Obrigada.
- AÍDA:** Aperte e esfregue, aperte e esfregue, meta a mão, seu escroto, que é grátis!
- AÍDA:** Mas põe um pouco mais de substância.
- RAQUEL:** Controle-se!
- RAQUEL:** Cale-se!
- AÍDA:** Por que não fazem isso com as suas mães?
- (Raquel e Aída levantam os braços bruscamente para serem revistadas por um guarda)**
- RAQUEL:** Fale baixo.
- AÍDA:** Começa a bolinação.
- RAQUEL:** Desfrute o máximo que puder.
- AÍDA:** Deixe que eu lhe manuseio, “mamãe”, você pode ter uma bomba no ventre.
- AÍDA:** Esse cara em vez de bolinar, amassa.
- RAQUEL:** Quieta!
- RAQUEL:** Estou sentindo vontade de rir.
- AÍDA:** Relaxe, “mamãe”, que é apenas uma revista de rotina.
- AÍDA:** Este é um degenerado, deve

RAQUEL: Quieta.

AÍDA: Por que merda eles nos revistam assim?

RAQUEL: Porque são os vencedores.

AÍDA: São?

RAQUEL: Os vencedores metem a mão no traseiro dos vencidos.

AÍDA: Sacanas!

RAQUEL: Nos traseiros dos vencidos se pode fazer o que quiser inclusive meter o pé e expulsá-los de um País.

AÍDA: O que vulgarmente se conhece como pé na bunda.

(Abaixam os braços)

RAQUEL: **(Ao guarda)** Os documentos?

AÍDA: A vaca volta pro brejo.

RAQUEL: Eu já dei.

AÍDA: Eu já entreguei os documentos, quero dizer...

RAQUEL: Você, não quer dizer nada... **(ao guarda)** A artista não quer dizer nada... **(a Aída)** A artista é diabética e está perguntando sobre os seus medicamentos... pergunte.

AÍDA: Sim... **(sem muita convicção)** Os medicamentos... onde estão os medicamentos?

RAQUEL: Mas onde os colocou mulher? Tem certeza que não deixou no carro? E o motorista?

AÍDA: Que motorista?

RAQUEL: O motorista.

AÍDA: Sim... o motorista... os medicamentos... o carro. Meu Deus que confusão!

RAQUEL: Mas, está na bagagem.

AÍDA: Quem?

RAQUEL: Os medicamentos.

AÍDA: Pensei que o motorista estava na bagagem. .

RAQUEL: Caminhe, imbecil... **(Ao guarda)**, está mal, ela não está bem, precisa ir até a bagagem. **(A Aída)** Caminhe.

AÍDA: Não posso.

RAQUEL: A artista está a ponto de desmaiar. Precisa dos seus medicamentos.

AÍDA: Sim, imploro pelos meus medicamentos, quero dizer: Meus medicamentos! Vou desmaiar.

RAQUEL: Caminhe.

AÍDA: Não olhe para trás, caminhe sem chamar a atenção. Tranquila... isso, caminhe, agora aperte o passo... isso, caminhe como se estivesse no ar, isso... caminhe por bosques e cidades, caminhe pelos dias, pelos anos, caminhe por calçadas sem a menor ideia, pelas ruas sem o menor propósito, caminhe, querida, caminhe.

(Black- out)

7

(Luz sobre Aída)

AÍDA: Uma fronteira é uma corda,

antes eu não sabia, agora eu sei, uma corda para enforçar as avós que recolhem amêndoas e caem brutalmente assassinadas pelo esquecimento, porque me esqueci, que meu próprio esquecimento é uma corda e uma fronteira, e uma avó e um avô que canta canções de uma guerra que o deixou meio cego e com um sério temor aos ruídos violentos, esta corda é composta de ciclos estridentes que te dilaceram os tímpanos da alma, isto eu sei agora que cruzei varias fronteiras e sei que é assim o que eu vivi. E me conformei de que assim fosse e assim sofresse.

(Black- out)

8

(Luz sobre as duas personagens sentadas frente a frente)

RAQUEL: Aída.

AÍDA: Sim?

RAQUEL: Você seria capaz de matar?

AÍDA: Quem?

RAQUEL: Me matar, por exemplo.

AÍDA: Sim, seria capaz de matar, mas não a senhora.

RAQUEL: Eu seria uma pessoa cruel se eu te pedisse isso?

AÍDA: Sim, mas nunca uma pessoa feroz.

(Black- out)

9

(Luz sobre Raquel)

RAQUEL: Estou em uma das elevações dos Andes amazônicos, estou junto às bela-emílias, estou com as flores azulzinhas condenadas a viver com a névoa. Se eu as cortasse, elas morreriam em minutos, estou junto a elas que estão condenadas ao lugar onde nasceram, obrigadas a viver sob a mesma luz, não toleram a luz de outro lugar, estou junto a essas flores que se negam a fazer parte de um catálogo de flores mortas, estou disposta, como elas, a me desintegrar em um pó diminuto, estou fora da minha luz, obscurecida, arrancada da minha luz.

(Black-out)

10

(A luz sobe sobre Raquel e Aída; estão entre plantas e flores)

AÍDA: Não entendo, francamente não entendo..

RAQUEL: O que é que você não entende?

AÍDA: Para que cortamos estas plantas? Se Deus as colocou aqui foi por algum motivo, não?

RAQUEL: Para que nós as cortemos e as estudemos.

AÍDA: Nós?

RAQUEL: Sim, os estudiosos interessados no assunto.

AÍDA: E se lhes interessa tanto o "assunto" que venham até aqui e estudem.

RAQUEL: Nem sequer sabem que existem essas flores.

«DRAMATURGIA»

- AÍDA:** Que venham e nós apresentamos essas flores a eles... louca?
- RAQUEL:** Aída, por favor...
- AÍDA:** Francamente, não entendo.
- RAQUEL:** O que é que não entende?
- AÍDA:** Nada, nada...
- RAQUEL:** Bem, esta é uma trisglósidi...
- AÍDA:** Meu Deus! Isso parece nome de doença venérea.
- RAQUEL:** O quê?
- AÍDA:** Sim, por exemplo: à noite estive com um cara e peguei uma trisglósidi, ou, tenho a trisglósidi inflamada.
- RAQUEL:** As plantas recebem o nome de quem as descobre...
- AÍDA:** Mas quem é que vai se chamar trisglósidi? Imagina: me chamo Trisglósidi e você? Gilípollis?
- RAQUEL:** Cale-se!
- AÍDA:** Não, pois se é assim mesmo como estou dizendo.
- RAQUEL:** Sim, até agora você só falou bobagens.
- AÍDA:** Por isso.
- RAQUEL:** Por isso o quê?
- AÍDA:** Por isso que não querem vir até aqui para estudar essas flores.
- RAQUEL:** Você está querendo me deixar
- AÍDA:** Não.
- RAQUEL:** Então limite-se a fotografar as plantas que eu te indico.
- AÍDA:** Assim será.
- RAQUEL:** Obrigada. *(Pausa)*
- AÍDA:** Me diga uma coisa, mas seja sincera, não minta pra mim.
- RAQUEL:** Nunca menti para você.
- AÍDA:** Para que cortamos estas flores?
- RAQUEL:** Eu já te disse, porque uns senhores muito velhos que estão na universidade...
- AÍDA:** Ou seja, são muito velhos e não podem viajar.
- RAQUEL:** Isso, nós demonstramos que estas plantas têm propriedades especiais, aí eles viajam.
- AÍDA:** E se eles levam as flores e tiram partido disso, são velhos, mas não são idiotas.
- RAQUEL:** A ciência apenas faz perguntas, as respostas não dependem de nós.
- AÍDA:** A ciência pergunta: para que servem essas plantas? Os outros respondem: para fazer negócios e aí acabou a conversa, que charlatães que vocês são.
- RAQUEL:** É um negócio, não uma declaração de amor.
- AÍDA:** É uma injustiça.
- RAQUEL:** A ciência...

«DRAMATURGIA»

AÍDA: A ciência tem olho gordo.

AÍDA: Foi a senhora que meteu ele nessa.

RAQUEL: Em ciência ter olho gordo é ter uma boa visão.

RAQUEL: Encheram as nossas vidas de Deus, nos embutiram Deus como se fossemos umas linguças de genuflexórios. Existe demasiado Deus nas palavras, há demasiado Deus na religião, há demasiado Deus na palavra Deus.

AÍDA: Deveriam emagrecer o olho e deixar de sacanear as plantas.

AÍDA: Não mude de assunto, que não estávamos falando disso.

RAQUEL: Quem deveria deixar de sacanear é você.

RAQUEL: Eu sim, estou falando disso.

AÍDA: Se as orquídeas falassem fariam greve.

AÍDA: Sinto que estou colaborando com um “floricídio”.

RAQUEL: Essa forma de pensar te causou a perda de um país.

RAQUEL: Você não tem que fazer isso se não quiser.

AÍDA: Não é que eu queira ser a defensora das flores, mas fazer negócios com elas não me parece correto.

AÍDA: Cada vez que arranco essas flores, me parece que estou fazendo com elas o que fizeram comigo.

RAQUEL: Nada é correto, nada.

AÍDA: Se Deus colocou elas ali é por alguma razão.

RAQUEL: Comigo, com você e com minhas... flores arrancadas para serem atravessadas por alfinetes, e seccionadas, fibra por fibra... de que matéria é feita nossa essência?

RAQUEL: Lá vem você usar Deus de novo, continue.

AÍDA: Sabe de uma coisa? Eu não quero continuar cortando flores, não me importa a mínima todo esse assunto da academia, minhas inquietudes científicas chegaram até aqui, mas estou cagando pra isso! Quem mandou eu me meter em semelhante confusão. A ciência pode se virar perfeitamente sem a minha colaboração. Eu tirava fotografias e não fazia mal a ninguém e agora estou metida nesta selva... Por ser bocuda me aconteceu isso, eu nunca deveria ter dado minhas opiniões, mas acabou, atiro a toalha, e aí permaneçam as putas flores, a puta academia, a puta selva que a única coisa que ela me fez foi esquentar a minha cabeça e encher meu corpo de picadas, mas acabou, eu não sou uma puta da ciência.

AÍDA: Ele não permite que ataquem a natureza sem sentimento.

RAQUEL: Pior é atacar os homens em nome de Deus.

AÍDA: Não se meta com Deus que ele não é nem cientista, nem político.

RAQUEL: Não ele é o Deus do trabalho.

AÍDA: Ele criou as plantinhas e os senhores vendem eles, muito bonito, né?

RAQUEL: Eu não vendo nada, e porque você meteu Deus nisto?

RAQUEL: Terminou?

AÍDA: Digamos que sim.

12

RAQUEL: Estou de acordo com você.

(A luz sobe sobre as duas mulheres que se movem suavemente como em um rio)

AÍDA: Comigo?

AÍDA: Se lembra?

RAQUEL: Sim.

RAQUEL: De quê?

AÍDA: Então por que cassete você corta as flores?

AÍDA: Nada.

RAQUEL: Para estudá-las, depois secá-las, fazer chá e tomá-las em infusão.

RAQUEL: Não sei... não sei...

AÍDA: A senhora sim que é estranha.

AÍDA: Quê?

RAQUEL: Como as orquídeas mariposa.

RAQUEL: Ha quanto tempo estamos neste rio?

AÍDA: Orquídeas mariposa?

AÍDA: Não sei. O que está olhando?

RAQUEL: Sim, é aquela planta que você vê ali, não tem raízes, ou se têm, ficam no ar, no ar puro.

RAQUEL: As nuvens... você ouve?

(A luz diminui)

AÍDA: O quê?

RAQUEL: Os pássaros.

11

(Sobe a luz sobre Raquel)

AÍDA: Aqui os ruídos são abundantes.

RAQUEL: As flores atacadas pelo medo devem ser mutiladas. A hipótese consiste no seguinte...

RAQUEL: É um canto muito particular... os pássaros.

(Black-out)

AÍDA: Não me diga que vai se dedicar a estudar os pássaros. Não nos descuidemos das plantas e florzinhas, pois elas são muito suscetíveis.

RAQUEL: É uma comunicação perfeita.

AÍDA: Senhora, os pássaros não falam e se eles falassem diriam sempre as mesmas coisas.

RAQUEL: Imagina que um deles pergunte onde estás e o outro responda aqui, é necessário apenas se certificar que o outro está ali para depois sumir no silêncio do voo. O voo é a conversação.

AÍDA: Mas senhora, o que pode falar uma pomba? Apesar de ter que reconhecer que tem gente que tem menos juízo que uma pomba, sem querer ofender as pombas, é claro.

RAQUEL: Às vezes olho para você... indo e vindo recolhendo flores, às vezes se detém, às vezes volta a mover-se... fala comigo, e, então, se aproxima de mim voando.

AÍDA: Estamos bem perto, eu trabalho e a senhora pensa nos passarinhos.

RAQUEL: Quando falo de estar perto, não me refiro ao trabalho que você executa, reconheço que tirar fotos das flores e me ajudar com as plantas é bastante pesado, mas às vezes creio que o que mais me ajuda é ter você por perto, que não seria igual com outra pessoa, porque você me devolve a recordação de onde venho, nosso sotaque é o mesmo e isso me faz recordar que eu nasci em um lugar faz muito tempo, um lugar onde um dia roubei uma cereja e desde então não posso imaginar uma cereja sem ser roubada um dia qualquer da infância, é difícil imaginar esse lugares sem mulheres como você e como eu, expulsas do lugar em que nascemos por acreditar que os homens poderiam chegar a ser homens de bem.

AÍDA: Nós mudamos senhora e também mudaram os lugares onde um dia vivemos.

RAQUEL: Pode ser, mas isso não nos livra de que em certas horas de dor por coisas perdidas nos devolva certa rua, e certo aroma...

AÍDA: Essas coisas não são reais, estão

em nossa memória, mas não são reais, estas mãos são reais.

RAQUEL: Porque talvez você não necessite de outras mãos.

AÍDA: Não quero ter outras mãos.

RAQUEL: Você poderia tocar violino com outras mãos.

AÍDA: Para mim é suficiente que possa levantar uma colher.

RAQUEL: Você se nega a recordar?

AÍDA: Não tenho vontade de recordar, a senhora acredita que a terra que deixamos é melhor do que esta?

RAQUEL: Eu não disse isso.

AÍDA: A senhora crê que as pessoas deste país gostam de escutar a todo o momento que existe um país melhor que o deles?

RAQUEL: Não, não é assim.

AÍDA: E se é melhor, porque nos expulsaram?

RAQUEL: Você fala de um lugar e eu falo da distância que me separa dele.

AÍDA: Eu digo que a pocilga de onde viemos não é melhor do que a pocilga onde vivemos agora.

RAQUEL: É que nunca vivemos em nenhum lado.

AÍDA: Eu sim vivo neste rio.

RAQUEL: Eu comecei a viver em nenhum lado



«DRAMATURGIA»

AÍDA: Então estamos estrepadas.

RAQUEL: Por quê?

AÍDA: Porque não viajo com uma mulher.

RAQUEL: E?

AÍDA: Viajo com uma morta.

RAQUEL: Eu não morri, desapareci, um passe de mágica e, ZAS!, Desapareci.

AÍDA: Então estamos melhor, eu não viajo com uma morta e sim com um coelho.

RAQUEL: Não, você viaja com uma cega que toca uma música da qual ninguém se lembra, a música cai do seu acordeão rua abaixo e atrás dela a cega que a persegue... rua abaixo, rua acima, abaixo, sem final e depois mais uma música incansável cai do seu acordeão e se parte em pedaços contra o piso. Pobrezinhas de nós sem música, em silêncio. Quer cantar?

AÍDA: Não.

(Black-out)

13

(Luz sobre Aída)

AÍDA: Eu me lembro que em uma aldeia dos Andes, na praça, havia um anjo e em sua asa havia uma orquídea, esse anjo olhava para a orquídea como olham os anjos quando estão cabreiros, mas como não podia mover-se, porque era anjo, e os anjos só se movem para ir da igreja à praça e ali permanecerem petrificados, tinha que aguentar em sua asa essa louca flor do ar; um dia farto das putas flores em sua asa, sacudiu-se e a

flor ficou suspensa no vazio. Aí eu me dei conta que viver como estrangeiro é como viver no vazio, não ser reconhecido por aqueles que ocupam um lugar, pela terra o direito de estar vivendo sobre ela.

(Black-out)

14

(A luz sobe sobre Raquel e Aída. Raquel está no chão com a boca cheia de terra, como uma menina)

AÍDA: *(Enquanto Raquel sente febre)*
Não coma terra! Quantas vezes eu tenho de dizer, não coma terra!

RAQUEL: Eu estou me enterrando.

AÍDA: Emporcalhando, a senhora quer dizer

RAQUEL: Estou comendo a terra prometida.

AÍDA: Não comece com as suas piadas.

RAQUEL: É sempre gratificante colocar um pouco de terra na boca antes de dormir. Você quer um pouco?

AÍDA: Não, obrigada, já jantei.

RAQUEL: Não quero que ninguém entre em meus aposentos. Ouviu? Não quero que me vejam comendo terra.

AÍDA: *(Jogando o mesmo jogo)* Não se preocupe, eu estou aqui e cuidarei da porta de entrada dos seus "aposentos".

RAQUEL: Bela besta você é, minha filha.

AÍDA: Agradeça por estar doente porque senão...

RAQUEL: Jamais coloquei selas em animais que fossem tão dóceis

AÍDA: E segue com a cantilena.

RAQUEL: Chegue mais perto, filha, quero te dizer algo.

AÍDA: Não me chame de filha, pois sou tão velha quanto a senhora.

RAQUEL: Embaixo de mim existe uma orquídea.

AÍDA: Está delirando; e pare de comer terra que está me deixando histérica.

RAQUEL: Não estou dizendo que estou sobre uma orquídea e sim que embaixo de mim existe uma orquídea.

AÍDA: Não estou entendendo, que quer que eu diga, não a entendo.

RAQUEL: Nem eu me entendo.

AÍDA: Então por que fala.

RAQUEL: As palavras saem da minha boca e se prendem ao mundo como garras, são como uma ponte entre mim e o mundo, se desaparecessem as minhas palavras desapareceria a ponte e eu ficaria deste lado sem poder passar para o lado da vida, ficaria em...

AÍDA: Onde, Raquel, onde?

RAQUEL: Tenho medo, Aída, tenho medo.

AÍDA: Fique tranqüila que eu estou aqui, olhe os músculos que eu tenho de tanto cortar lenha; eu posso lutar contra qualquer coisa, até com a vida, e se essa sacana lhe dá as costas, juro que vou e trago ela de volta arrastada.

RAQUEL: Bela besta você é, minha filha.

AÍDA: E a senhora é uma grosseira, que quer me deixar sozinha.

RAQUEL: A princípio, escutei uns ruídos dentro de mim.

AÍDA: São as tripas, senhora, e se continuar a comer terra o ruído em breve se transformará em uma explosão.

RAQUEL: Não, é uma orquídea que cresce aqui nas minhas entranhas; às vezes fico quieta e posso escutar como o vento balança a minha alma. Olhe para mim Aída e se assegure que é a mim que você está vendo.

AÍDA: É a senhora, Raquel, está um pouco verde, um pouco clorofilada, é claro, mas é pela febre; beba água, é bom para a febre e também para as orquídeas.

RAQUEL: *(Delirando)* Daqui posso ver a rua mas não toda a rua, só o pedaço que posso ver daqui da varanda, também posso ver um pedaço de cidade, não toda, só o pedaço assustadoramente perdido. Posso escutar o som das botas no piso, agora ouço como os refugiados arrastam os pés no chão, escuto tudo, mas nada vejo porque a noite cai sobre o firmamento e eu estou plantada fora, cada vez mais distante. Pronto deixarei de escutar e talvez eu desapareça como o céu. Não pare de me olhar, estou mudando?

AÍDA: Não, não está mudando.

RAQUEL: Não minta para mim, Aída.

AÍDA: Eu não estou mentido, é a senhora ainda que não acredite.

RAQUEL: Não tente me consolar.

AÍDA: Se a senhora estivesse se

«DRAMATURGIA»

transformando em orquídea eu diria.

RAQUEL: Duvido.

AÍDA: Por quê?

RAQUEL: Porque você quer se proteger.

AÍDA: Proteger de quê, de uma orquídea?

RAQUEL: Não sei.

AÍDA: Se debaixo da senhora houvesse uma fera, sairia correndo, mas de uma orquídea...

RAQUEL: Você quer se proteger dos meus sentimentos.

AÍDA: Jamais pude me proteger de um sentimento.

RAQUEL: Então por que não quer me dizer a verdade?

AÍDA: Mas que verdade quer que eu lhe diga?

RAQUEL: Que a terra já começou a me devorar.

AÍDA: É a senhora que devora a terra.

RAQUEL: Nisso você está equivocada.

AÍDA: Mas se eu vejo você, vai, anda, coma terra se gosta, eu prefiro o presunto cru das montanhas, é a única coisa de que tenho saudades desse país que os fanáticos chamam de minha pátria.

RAQUEL: Foi isso que você perdeu.

AÍDA: A única coisa que estou perdendo é a paciência.

RAQUEL: E a blusa que eu te dei faz um ano.

AÍDA: Faz um ano que eu a dei a um camponês para que ele fizesse umas cuecas.

RAQUEL: Por isso você se veste de maneira ridícula.

AÍDA: Me visto como todos se vestem por aqui, se os que não se vestem como a senhora, se vestem de maneira ridícula, então esse lugar está cheio de gente ridícula.

RAQUEL: Por que tenta ser outra, minha sombra?

AÍDA: Porque sou outra e não sua sombra.

RAQUEL: Gostaria que me regasse.

AÍDA: O quê?

RAQUEL: Jogue água em mim.

AÍDA: Está febril.

RAQUEL: *(Explodindo)* Este lugar é um deserto de merda, quero ir embora daqui! Não suporto esta sede, estou exposta, fora, no deserto, em que rua estava plantada, em que varanda! A orquídea está fincando sua raiz no meu coração. Chegue perto, escute. Quem encheu de areia ao meu redor? Não estou suportando, não suporto. Tire-me daqui, Raquel, preciso de ajuda, tire-me daqui. *(Como uma menina)* Olha, eu te darei este tinteiro que o meu primo me deu, meu primo me deu, é um tinteiro novo com tinta da China. Meu pai diz que se alguém desenha com tinta chinesa, os olhos ficam rasgados como o dos chineses, então todos irão lhe apontar e dizer que você tem os olhos oblíquos dos quais saem lágrimas oblíquas. Tenho medo. Aída, onde você está?

«DRAMATURGIA»

AÍDA: Estou aqui.

RAQUEL: Vou chegar tardíssimo.

RAQUEL: Não quero chorar oblíquo, quero chorar redondo.

AÍDA: Chore, como as lágrimas são água, vai saber de que manancial elas são.

RAQUEL: Sou uma orquídea, não sou?

AÍDA: Não, não é.

RAQUEL: Mas você irá me regar todas as tardes, não?

AÍDA: Não, não vou fazer isso.

RAQUEL: Está entardecendo, quero voltar para minha casa.

AÍDA: Não podemos.

RAQUEL: É que eles disseram que eu não voltasse tarde.

AÍDA: Cale-se.

RAQUEL: Você quer me assustar, não é?

AÍDA: Basta!

RAQUEL: É você, Aída? Quer me assustar?

AÍDA: Sou eu, não tenha medo.

RAQUEL: Minha mãe vai me castigar.

AÍDA: Por quê?

RAQUEL: Porque já é tarde.

AÍDA: Eu vou dizer a ela que não te castigue.

AÍDA: Talvez nunca chegue.

RAQUEL: E ainda por cima transformada em orquídea, ela irá se irritar, se irritar porque sou uma orquídea, não é verdade?

AÍDA: Não, não é.

RAQUEL: Pura inveja!

AÍDA: Imbecil!

RAQUEL: *(Angustiado)* Este é um deserto de merda, eu quero ir embora daqui.

AÍDA: *(Explodindo)* Não podemos voltar, entenda! Você não é uma menina, tão pouco uma planta, é apenas uma mulher desesperada, não mais desesperada do que eu e que muita gente. Orquídea, claro, é mais fácil ser uma plantinha do que ser uma pessoa! Ninguém pode lhe pedir dinheiro e todo mundo cuida de você, não tem que trabalhar e quando as pessoas te veem dizem: Ai, que bela flor, como é perfumada, como eu gostaria de tê-la na sala da minha casa...!

Não, senhora, somos gente e, além disso, somos estrangeiras; todos nos olham, é certo, mas como se olha para os idiotas, com uma certa vergonha e desprezo e ninguém nos quer em suas casas, porque ninguém tolera nossa imagem hedionda, porque falamos de uma outra maneira, porque somos negros, brancos, vermelhos, azuis, mas sobretudo porque somos pobres e é mentira que onde comem dois comem três; para a maioria onde comem dois, comem dois e ponto final ou onde comem dois come um, melhor, como sempre acontece. Perdão, me perdoa, a senhora é uma orquídea e eu sou uma pedra.

Esqueça tudo que acabo de dizer; às vezes sou um pouco atrapalhada e digo coisas que sinto aqui, no meu estômago. Olhe que coincidência: a senhora tem uma orquídea e eu tenho raiva e as temos no mesmo lugar, mas em todo caso é melhor

ter uma orquídea onde sempre se tem angústia e raiva e merda... Perdoe-me eu a deixei triste

RAQUEL: *(Saindo do estado febril)*

Sempre estou triste.

AÍDA: Claro, não temos muitos motivos para nos matarmos de rir, mas um sorriso de vez em quando vem a calhar.

RAQUEL: Primeiro me manda a merda e logo queres que eu ria.

AÍDA: Com o pilão socando e a Deus rogando, isso é que eu sempre digo.

RAQUEL: Bela besta você é, minha filha.

AÍDA: Vamos começar de novo?

RAQUEL: Mas se nunca começamos.

AÍDA: Agora não me venha com essa, e todo o "numerito" da orquídea?

RAQUEL: Orquídeas?

AÍDA: Limpe a boca que ainda está cheia de barro.

RAQUEL: Eu comi terra?

AÍDA: Não as palavras traziam demasiado lodo.

(Black-out)

15

RAQUEL: Havia uma foto: meu pai e minha mãe, frios e distantes, dividi a foto ao meio e arranquei minha mãe do meu pai, coloquei os dois pedaços um ao lado do outro e no espaço entre eles

coloquei as palavras medo, esquecimento, desejo, exílio, no espaço extirpado de afetos. Você seria capaz de cometer um ato extremo?

16

(A luz se acende sobre Raquel e Aida, que caminha de forma circular em baixo da luz de um elipsoidal)

RAQUEL: *(Com um facão nas mãos)*

Arranque!

AÍDA: Não vou fazer isso. Entendeu? Eu não vou fazer isso.

RAQUEL: Está podre, tens que fazer.

AÍDA: Está mentindo.

RAQUEL: Por que você crê que eu quero me machucar?

AÍDA: Não sei, a senhora sabe, não eu..

RAQUEL: Aída, não tenha medo.

AÍDA: Não, Raquel, não...

RAQUEL: Você não vai me matar, apenas irá extirpar um pedaço do meu corpo, um pedaço apodrecido. Você pode fazer isso olhando para a quietude da tarde.

AÍDA: Se a senhora quer se cortar em pedacinhos que faça longe de mim, mas a senhora não vai me arrastar para essa carnificina.

RAQUEL: É tarde, Aída. Você tem que fazer isso. Chegamos à parte mais densa do bosque onde tudo está calado. Morre-se por partes, essa é a maneira de se morrer longe de casa... Morre a mão com que se escreve, morre a mão com a qual escrevemos todos os postais, morre a contemplação

e se perde de vista a infância e morre a razão, então nada mais tem sentido. Em mim morreu o pé com que caminho, poderei descansar sem a memória dos passos que dei. Você tem que fazer isso, tem que me ajudar a descansar.

AÍDA: Se eu lhe arranco a perna, logo me pedirá que eu lhe arranque o coração.

RAQUEL: Flores que são arrancadas à nevoa morrem no exato instante de serem extirpadas da terra onde nasceram.

AÍDA: A senhora me ensinou a estudar essas flores e me ensinou que uma mesma raiz poderia fazer com que cresçam quantas flores quisermos. A raiz está agarrada à terra da mesma maneira que eu me agarro à vida. É como uma guerra, a mesma que redimem as flores arrancadas à nevoa, para que voltem a nascer depois da morte.

RAQUEL: Eu não quero nascer de novo.

AÍDA: Mas iremos voltar àquela rua...

RAQUEL: Eu já não quero voltar.

AÍDA: Mas, Raquel...

RAQUEL: Pegue o facão e que o golpe seja certo.

AÍDA: Cale-se!

RAQUEL: Mas você não entende o que está acontecendo? Eu estou apodrecendo, comecei a me decompor. Abra os olhos e veja como me corrompo. O que espera, que os meus sentimentos apodreçam? Você tem que estripar a minha perna porque eu não posso fazer isso, porque se mutilar é a única coisa que um ser não pode fazer a si mesmo. Porque se mutilar é o fim e o princípio do exílio, o fim e o princípio do castigo, porque necessito que o castigo seja executado e seja evidente para que eu possa levar a minha perna podre pelo mundo e dizer para as pessoas: vejam a minha perna, foi

arrancada do meu corpo porque seu passo era descompassado. Olhem como castiguei a minha pobre perna descompassada!

AÍDA: Cale-se! Você não suporta estar inteira, você tem que se ferir, tem que sangrar, é a sua alma que irá usar muletas, não você.

RAQUEL: Olhe nos meus olhos, se algum dia eu pedir que me mate você fará sem compaixão. Vivemos tantas coisas juntas que nunca poderemos esquecer coisas que nos uniram para sempre. Mendigamos a roupa com que nos vestimos, mendigamos para ter onde viver e comer, fomos ruins, mas estivemos juntas na mendicância e no medo e sabemos que se pedimos algo é porque necessitamos. Agora pegue o facão e execute num só golpe.

AÍDA: **(pegando o facão)** A senhora não necessita de um país, não necessita de um quarto onde viver... Vejo com nitidez o que tem nos seu olhos, no fundo dos seus olhos existe raiva e náusea, sua represália é a solidão, ficar só. A senhora nunca poderá voltar porque alcançou a quietude dos que vivem em nenhum lugar.

(Aída faz um gesto de golpear a perna de Raquel)

(Black-out)

(A luz se acende e as duas personagens estão sentadas na mesma posição da cena inicial)

AÍDA: E isso é tudo?

RAQUEL: Sim, é tudo.

AÍDA: E qual era?

RAQUEL: Qual era o quê?

AÍDA: A perna doente, qual era?

RAQUEL: Qualquer uma das duas, dava no mesmo.

AÍDA: Parece que o meu trem está chegando.

RAQUEL: O meu também.

AÍDA: Adeus.

RAQUEL: Adeus...

FIM

Texto 2.

O Farol de Alexandria

Texto em processo.
de Paulo Atto

O processo de construção do texto é aqui apresentado em três partes, dispostas da seguinte maneira: uma introdutória - Notas para o desenvolvimento de um texto: as ideias que motivam o autor; a segunda parte: o roteiro das cenas, embora apresentá-lo não significará também apresentar as correspondentes cenas integralmente escritas; a terceira e última parte contempla fragmentos de textos dos personagens, sejam em cenas estruturadas com falas e réplicas ou mesmo textos isolados, falas lapidares de alguns dos personagens, monólogos, frases interrompidas sem que tenham uma ligação direta ou aparente com o roteiro pré-estabelecido. A ideia é apresentar aqui um exemplo do processo de construção de um texto dramático em sua forma mais embrionária, ainda que obedecendo a uma estrutura previamente definida pelo autor.

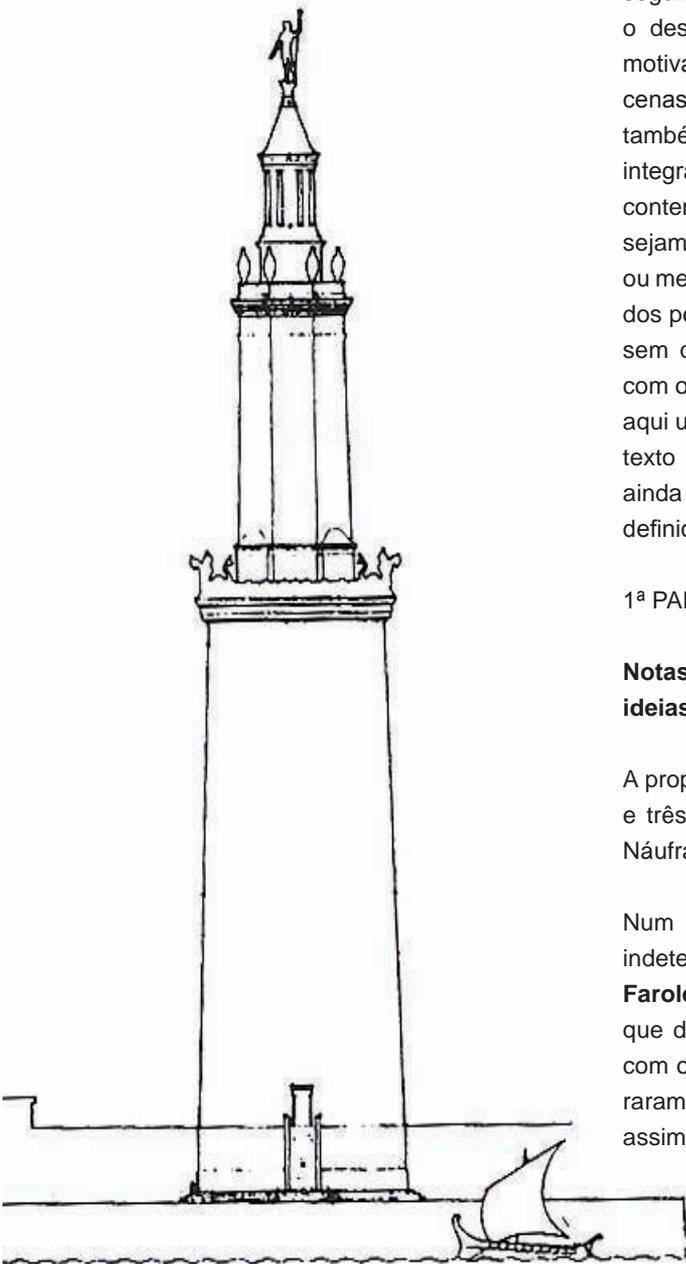
1ª PARTE

Notas para o desenvolvimento de um texto: as ideias que motivam o autor

A proposta é desenvolver um texto para três atores e três personagens: o Faroleiro, a Atriz Cega e o Náufrago.

Num ponto remoto do oceano em tempo indeterminado, não deve parecer o tempo atual, um **Faroleiro** vive com sua esposa, uma **Atriz Cega** que deixou a vida nos palcos e partiu para o Atol com o marido. Poucos mantimentos chegam muito raramente, mas eles já estão habituados a viver assim. Vivendo quase sem falar, o **Faroleiro** ouve

Reconstituição mais recente do Farol de Alexandria, feita por Otero, que calculou sua altura em 135 metros. De Proceedings of the British Academy, 1933. Foto de arquivo.



as canções, textos de teatro e poemas que a sua esposa vive declamando e interpretando. Muitas de suas falas são textos teatrais extraídos de peças das quais ela já não recorda nem o autor nem o personagem.

O farol se situa num ponto estratégico distante da Costa, pois é uma região cheia de arrecifes infestada por tubarões. A função do Farol é guiar os navios por uma rota segura que evite o choque com os bancos de corais e arrecifes de um possível naufrágio.

O frágil equilíbrio do atol é perturbado quando, repentinamente, vem dar na praia o **Náufrago** de uma embarcação que, inexplicavelmente, vai a pique. O **Náufrago**, mais jovem que o casal residente do atol, é encontrado meio desacordado pela **Atriz Cega**. A **Atriz Cega** logo chama o **Faroleiro**. O **Náufrago** é ator de uma companhia de teatro que estava no barco que foi a pique. Aparentemente, apenas ele se salva.

O Faroleiro não se importa com o estranho e diz à mulher que está morto ou estará em breve. Que deveriam devolvê-lo ao mar. A **Atriz Cega** toma-o em suas mãos, arrasta-o até um local seguro e passa a tratá-lo. O marido parece não se importar com o destino do **Náufrago** e é a partir desse encontro que a ação da peça se desenvolve.

De um lado o **Faroleiro**, que substituiu a sua visão individual do mundo pelo “olho brilhante” do Farol: anônimo, vital, impessoal, porém distante. Do outro lado, a **Atriz Cega** que, embora privada da visão, tudo vê e percebe, enxergando muito além do atol e do Farol.

O **Náufrago**, que busca apenas a sobrevivência e deseja a saída do isolamento, esbarra na cegueira da **Atriz** (e seu delírio verbal) e na incomunicabilidade do **Faroleiro**.

A cenografia deve registrar claramente que em um ponto da ilha existem dois túmulos. Duas cruzes toscas de madeira são suficientes para isso.

Na verdade, o **Náufrago** aparece no Atol porque a **Atriz Cega** fez com que uma embarcação afundasse na esperança que algum sobrevivente pudesse chegar ao atol e assim tivesse uma companhia. Todas as noites, por um momento, enquanto o **Faroleiro** adormece, ela cobre a luz do Farol com seu manto de teatro para causar o naufrágio de alguma embarcação na esperança de recolher algum ser ainda vivo nas costas do Atol.

O **Faroleiro** percebe que, nos últimos meses, apesar do seu empenho, este é o terceiro naufrago que vem dar no Atol. Mas não desconfia que é a **Atriz Cega** responsável por isso.

A **Atriz Cega** possui grande conhecimento literário, pode citar autores diversos e parece seduzida por sua cegueira, que foi adquirida com o tempo.

2ª PARTE

Pré-Roteiro das cenas

CENA 1

Abertura

O público entra no teatro e encontra a personagem **Atriz Cega** cantando, com uma bengala na mão caminhando sobre o palco recolhendo conchas e pedras do chão enquanto o público vai se acomodando.

O público está acomodado nas cadeiras. As portas do teatro são fechadas.

A **Atriz Cega** certifica-se com sua audição de que está sozinha. Vai até um ponto marcado por uma pedra. Aí cava na areia ou retira um baú escondido por detrás de arbustos e pedras. Do baú, retira um enorme manto de veludo vermelho, abraça-o como se recebesse um carinho do tecido. Riso discreto de prazer e esperança. A luz se apaga lentamente e acende-se a parte superior do Farol.

CENA 2



A palavra "Faros" está inscrita neste mosaico cirenaico 539 d.C. Foto de arquivo.

Surge do alto do Farol, o **Faroleiro** que manipula o holofote ou realiza alguma ação relativa a sua função. Ruído das ondas batendo na beira mar. Monólogo 1 do Faroleiro – O Coração do navegante.

CENA 3

A **Atriz Cega** sozinha ensaia seus textos. O **Faroleiro** desce as escadas do Farol e a encontra. Observa-a em silêncio imaginando que não é percebido por ela.

CENA 4

A **Atriz Cega**, que já havia tomado conhecimento da presença do **Faroleiro**, dirige-se com sua bengala até ele, enquanto fala seu texto teatral. Ele então toma consciência que ela já o havia percebido. O **Faroleiro** e a **Atriz Cega** conversam sobre a vida no Atol, generalidades como o tempo, o vento, o clima, os dias que se repetem, a irrealidade da vida cotidiana do Atol em suas miudezas.

CENA 5

O **Faroleiro** retira-se. A **Atriz Cega**, sempre cantarolando, vai até um arbusto seco, desamarra um pacote que está dependurado no arbusto, dentro do pacote estão livros. A **Árvore**, na verdade, está

cheia destes pacotes de tamanhos variados que parecem como frutos desta árvore seca. Abre um destes livros, toca-o. Volta a empacotá-los e coloca-os outra vez dependurado na árvore. Fala sobre a sua árvore de livros e sobre a memória. Sua fala é interrompida pelos sussurros de alguém que pede socorro quase sem forças.

CENA 6

O encontro do **Náufrago** com a **Atriz Cega**. A **Atriz Cega** escuta os murmúrios do **Náufrago** e vai em direção aos ruídos. O **Náufrago** vê a **Atriz Cega** e desmaia. Ela aproxima-se enquanto ele está desacordado. Ela tenta reanimá-lo, não consegue e grita pelo **Faroleiro**, que retorna à cena demonstrando, porém pouco interesse pelo **Náufrago**. O **Faroleiro** lentamente vai se distanciando dos dois até sair de cena.

CENA 7

O **Náufrago** aos poucos vai recuperando sua consciência e inicia sua conversa com a **Atriz Cega**. Neste diálogo, a **Atriz Cega** revela onde ele está; a situação do Atol, e que é atriz, e o **Náufrago** lhe diz que é ator. Logo, estarão citando textos de teatro, sorrindo, entre frases de comédias e tragédias. Seguem no seu diálogo e a cena, através da luz, se desloca para o Farol.

CENA 8

O **Faroleiro** sozinho no Farol - **Faroleiro - Monólogo 2 – O Canto da Sereia**.

CENA 9

O **Náufrago**, já recuperado, entra em cena e vê a **Atriz Cega** manipulando uma espécie de jogo divinatório ou Oráculo. A **Atriz Cega** faz previsões através de seu jogo que contém ossos, pedras e conchas analisando-os por meio do tato. Nesta cena, o **Náufrago** percebe os túmulos e pergunta sobre os mesmos à **Atriz Cega**, que desconversa um pouco

sobre o assunto, dizendo-lhe que foram náufragos que chegaram mortos à beira mar.

CENA 10

A **Atriz Cega** chama o **Faroleiro**, o **Náufrago** conversa com o **Faroleiro** e a **Atriz Cega** apresenta as informações que tem sobre o **Náufrago** ao **Faroleiro**. O **Faroleiro** finge desinteresse e sai de cena. Observa os dois ao longe.

CENA 11

A **Atriz Cega** e o **Náufrago** conversam sobre a vida do ator, o isolamento do Atol, fazem algumas de suas cenas de teatro e se divertem.

CENA 12

O **Faroleiro** interrompe o ensaio com uma enorme quantidade de lenha nas mãos e se estabelece um confronto que o **Náufrago** tenta mediar. A **Atriz Cega** lança um punhal contra o **Faroleiro**. A tensão cresce. O **Faroleiro** é agressivo com a **Atriz Cega** e investe contra o **Náufrago** que tenta defendê-la.

CENA 13

A **Atriz Cega** conta, ao **Náufrago**, uma história sobre os túmulos e de como na verdade o **Faroleiro** matou os dois outros náufragos que chegaram vivos ao Atol. A **Atriz Cega** convence o jovem que ele será morto pelo **Faroleiro** e

lhe entrega o seu punhal. A **Atriz Cega** reproduz falas de Lady MacBeth na sua conversação com o **Náufrago**, induz-lhe ao crime como se estivessem numa peça de teatro. O **Náufrago** sai confuso e assustado com o punhal e mais um objeto que a **Atriz Cega** lhe entrega enrolado num tecido, é uma máscara.

CENA 14

A **Atriz Cega** encontra-se com o **Faroleiro** e surge nova discussão. Toda a cena aparentemente fornece mais dados de que o **Náufrago** será morto pelo **Faroleiro**, que carrega consigo um machado. O **Náufrago**, fora de cena, assiste a tudo. O **Faroleiro** sai de cena, o **Náufrago** retorna assustado. A **Atriz Cega** novamente afirma que, caso ele não haja rápido, o **Faroleiro** irá matá-lo. O **Náufrago** sai de cena assustado.

CENA 15

O **Faroleiro** está na parte superior do Farol, ele bebe algo diretamente da garrafa. **Faroleiro - Monólogo 3 – Ode ao Farol**. Ao final do texto, o **Faroleiro** atira, de cima do Farol para a areia, uma série de objetos de navegação que já são evidentemente inúteis para ele, mapas cartográficos, lanternas, régua de navegação, bússolas, diários de bordo dentre outros objetos pertinentes.

CENA 16

O **Náufrago** vê o **Faroleiro** manipulando um machado, afiando-o, vê duas madeiras e imagina que será a terceira cruz, a sua. O texto do **Náufrago**, espécie de monólogo interior, apresenta todas as suas dúvidas e ainda assim ele coloca a máscara e ataca o **Faroleiro** com o punhal matando-o.

CENA 17

A **Atriz Cega** entra em cena e narra uma peça em que a cena final é exatamente esta que acaba de acontecer. O **Náufrago** fica confuso. Ela revela o segredo do seu manto com o qual cobre o farol, todas as noites, enquanto o **Faroleiro** dormia. O **Náufrago** arrasta o corpo do **Faroleiro** inerte para fora de cena. A **Atriz Cega** entrega a terceira cruz para o mar.

CENA 18

O **Náufrago** retorna à cena e sobe até o alto do Farol, do outro lado do palco a **Atriz Cega** abre um dos sacos de livros e de dentro tira uma máscara, coloca a máscara no seu rosto, abre seu jogo e joga os elementos na tábua. O **Náufrago** retira o manto vermelho e o coloca lentamente sobre a luz do Farol. O feixe de luz do farol apaga-se acompanhando a escuridão do teatro.

FIM

3ª PARTE

Fragmentos de um texto em processo

1

CENA 2

Surge do alto do Farol o **Faroleiro** que manipula o holofote do Farol. Ruído das ondas batendo na beira mar.

Faroleiro – Monólogo 1 – O Coração do Navegante:

O dia esteve muito nublado, com um vento a nordeste que foi refrescando conforme avançamos. Era um tempo incomum para esta rota, mas eu como capitão e marujo de muita experiência neste litoral, adiantei-me para oeste com todas as velas que pude alçar e, confiando num sinal que chamo de banco, parecido com uma escura nuvem no horizonte, adivinhei que o vento viria daquela parte no dia seguinte. A navegação nestes tempos era um misto de arte divinatória e destreza manual, de inteligência e de intuição. A vista sempre aguçada posta no horizonte e nos céus poderia nos guiar seguramente a qualquer parte para não sermos engolidos pelo monstro mar!

E foi o que por fim ocorreu: dia e meio de navegação, um pouco antes do meio-dia, uma brisa fresca e favorável soprou do noroeste e nossa proa

apontou diretamente, conforme desejávamos, para Alexandria.

O litoral do Egito não oferece tantos segredos para um capitão com certa experiência embora seja muito baixo. Tanto que quando o tempo não está claro, muitas vezes nos vemos quase em terra sem dar conta disso. Há sempre uma forte corrente na direção leste, mas, nós, os capitães experientes destas embarcações sabemos que nos aproximamos da costa graças a uma lama preta que encontramos com uma sonda a umas sete léguas da terra. À meia-noite, encontrei a tal lama negra e, portanto, embora o vento estivesse bom, preferi parar até a manhã seguinte, pois estava certo de que nossa embarcação se avizinhava da costa.

Foi então que pela manhã seguinte, bem cedinho, a minha alma alegrou-se quando mesmo distante pude antever a perspectiva de Alexandria erguendo-se do mar como uma rainha ergue-se de seu leito de mansidão... É dessa perspectiva que a cidade melhor me presenteia sem que possa ainda adivinhar os murmúrios e os ruídos das suas ruas. O misto de antigos monumentos, como a costa de Pompéia, junto às torres altas e aos campanários mouriscos aumenta ainda mais a minha expectativa sobre a sequência de ruínas que terei de encontrar entre os dois portos, o velho e o novo. A entrada para este último é tanto difícil quanto

perigosa, tendo uma barra à frente: é o menor dos dois, ainda que seja o que foi por muito tempo chamado de Grande Porto.

Alexandria, sim, minha rainha, és o destino de qualquer navegante que valente o suficiente não poderá negar o seu corpo ao mar.

O **Faroleiro** desce.

2

Faroleiro – São muitos e nem sei de onde vem e nem para onde vão. Dirigem-se para costas tropicais, para o degelo, para as planícies da África vão em busca de riquezas, de si mesmos, fugindo da solidão ou de encontro a ela.

Mulheres sozinhas ou acompanhadas, viúvas recentes, meretrizes, jovens; e todas precisam de mim, da minha mão fiel e salvadora. E nem me importa se não sabem que eu existo, a mim basta o sentido da existência que a luz do Farol me traz.

3

Atriz Cega – Este é diferente, não é como os outros, ele vai descobrir o que o espera. Ele não é apenas um homem, ele é um ator... um ator... (sorri) enfim não estarei mais só. Enfim!

4

Falas do **Faroleiro**:

Se houve um mundo para eu guiar, eu o levei até a Terra prometida por uma rota segura.

Estou velho demais para que a Morte possa parecer um incomodo.

E digo com a voz suave, mas forte, é por lá, e eles me seguem...

Tudo que tenho que acreditar, tenho que dizer mil vezes para mim.

Nada de mais calmo sobre a paisagem tranqüila do Faroleiro.

O Faroleiro que aponta o horizonte e não se reconhece.

Ser aquilo em que não se reconhece é a suprema felicidade.

Mas ser o Farol!

Ah! Mais que o Farol.

Iluminar o mundo.

Eu defronte a este monstro, o mar, a dominá-lo com meu chicote de luz.

Eu sempre quis ser um Deus mas primeiro era preciso estar só.

Agora aprendi a lição dos deuses.

Um Deus é somente Deus se está só...

Um Deus não precisa de ninguém.

Um deus que não é indiferente à companhia é um Deus morto.

5

DIÁLOGO DO FAROLEIRO COM O NÁUFRAGO

Náufrago – Estranho como o senhor fala.

Faroleiro – Como estranho?

Náufrago – Como um Faroleiro neste fim de mundo pode ser tão civilizado, tão culto, com o vocabulário que o senhor domina...

Faroleiro – Bobagens...vivi muito, vi muita coisa, muita gente, muitos portos, muitas histórias cruzaram o meu caminho.

Náufrago – Certamente que o senhor não foi sempre

Faroleiro.

Faroleiro – O que responder? Claro que não, fui marujo embarcado, marinheiro, capitão quase toda a vida...mas talvez toda a minha vida foi uma queda para eu chegar aqui...

Náufrago – uma queda?

Faroleiro – Talvez sim... Talvez qualquer coisa.

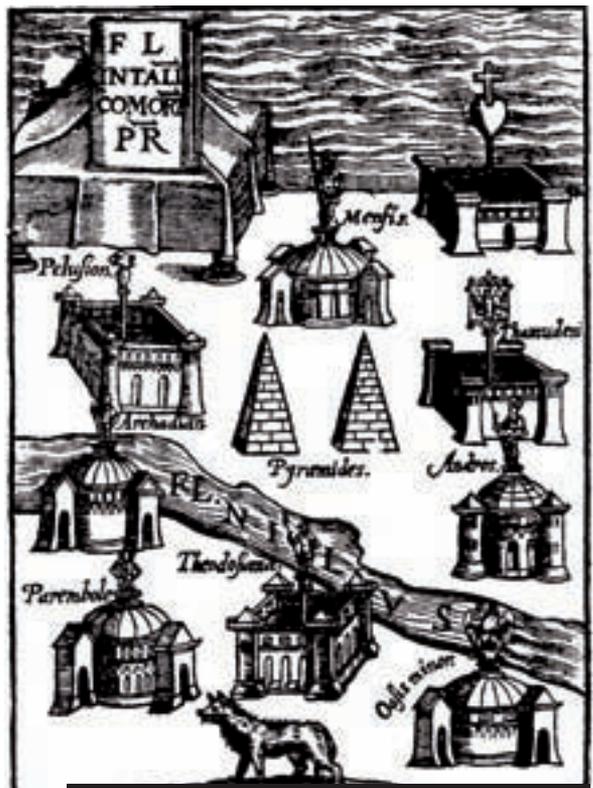
Náufrago – Desculpe, lhe aborreço. Não quero atrapalhá-lo.

Faroleiro – Não, não me atrapalha. Agora nada mais me atrapalha.

6

A **Atriz Cega** deve dizer ao **Faroleiro**:

“Eu era um flor de um arbusto muito fino e resistente, de um perfume suave mas que não se esquece facilmente. Mas a flor foi secando e caiu do arbusto.



Egito mágico, xilogravura europeia de um mapa de Egito do século IV. Foto de arquivo.

No chão não encontrou água suficiente, ou melhor estava ladeada de uma água inútil para ser germinada, mas de tão teimosa e forte a semente brotou um outro arbusto, uma espécie de muda, não com a graça e a leveza de sua matriz mas com a casca mais áspera.

De modo que este novo arbusto ainda guarda a suavidade da flor, mas perdeu a memória do fruto.

Onde eu fiquei nesta gênese? Hein querido Faroleiro? Onde eu fiquei?

Na primeira flor? No arbusto? Ou na semente?

Faroleiro – Em todos eles, em todos eles...Você está germinada em todos eles.

7

A **Atriz Cega** deve dizer ao **Náufrago**:

Você me pergunta sobre nós, e esta palavrinha, “nós”, para mim quase não existe, no Atol existe apenas, “eu”, “você” e “o resto”. Mas irei tentar responder à sua pergunta com outra pergunta: O que se faz quando a paixão acaba, mas a cumplicidade não? A necessidade de sobreviver e não digo sobreviver como uma questão de vida material, mas de vida, de ampla existência, me entende ?

Que ritual repetitivo e monótono se tece a cada dia para poder ir suportando?

É necessário suportar esse ritual diário?

São perguntas que uma cega deve fazer para tentar ela mesma responder dada a incapacidade total e a falta de vontade do Faroleiro em respondê-las.

Para aonde se deslocou o sentido da paixão desta cega? Hein, meu jovem ?

Na busca de um náufrago? Será esta a minha sorte ?

Posso até dizer: “Eu te criei, sou sua mãe e seu Deus, e como criei, posso destruí-lo. Seus olhos não são nada. Suas mãos não podem me atingir. Eu sou a origem do mal... através de meus olhos é que poderá nascer a sua luz...” É um texto de teatro, não são minhas palavras. São as palavras de um autor do Sec. XVIII. Não me recordo mais, acho que um autor inglês, John, ou será Jim alguma coisa, um sobrenome de planta... de arbusto...*Lemongrass*...Já não recordo de tudo, está bem assim, não devemos mesmo recordar de tudo.

8

Atriz Cega - Alexandria guardava um conhecimento sagrado, segredos que se foram com a sua destruição, o farol com a sua chama reluzente dizia ao mundo que ali estava o conhecimento guardado em papiros por séculos e séculos, mas aqui também está guardado um segredo...pra quem se dispuser a encontrá-lo...

Náufrago – De quê segredo a senhora fala? Se refere a quê ? Não entendo, tudo está tão claro, aqui não há nada, só vocês dois e esse farol, nada mais, o resto é

mar, sol... areia... e vento.

Atriz Cega – Água, fogo, terra e ar; os quatro elementos. É o que você acaba de dizer meu jovem ator.

Náufrago - mar, sol... areia... e vento...

Atriz Cega – E isso não é pouco meu jovem, não é pouco. Pensando apenas nestes quatro elementos, homens em tempos remotos pensaram na vida como ela se apresenta a nós...eles não estavam tão errados assim e isso já faz tanto tempo.Alguém haverá de lembrar.

9

Faroleiro - Monólogo 3 – Ode ao Farol

Quisera somente ser a lua que fulge sobre as ondas como abraços do mar; todas as noites eu assisto a este amor que murmura no escuro...

Ruído seco da areia e o vento como uma navalha que corta o ar marítimo na mão de um marinheiro em desespero...

Este é o meu viver: o que fui, o que sou, jamais coincide com o meu pensamento.

Este é o meu aprisionamento e minha liberdade.

Quero ser o Farol...e essa chama! Dizem que em livros que não existem mais estava escrito o que o Farol de Alexandria possuía estátuas e criptogramas em suas paredes com todo o conhecimento

da época, mapas de correntes marítimas, de ventos, de continentes, orações guardadas em pergaminhos davam função a prateleiras de carvalho e o papiro cheirava a madeira, muitos livros se acumulavam em mãos sábias até que um terremoto e dois incêndios deram cabo de tudo. Trezentos homens que viviam em trezentos quartos na base do farol ajudavam a manter a chama acesa, feita da queima de óleo de peixe misturado a linho. E no topo da construção de muitos andares a estátua de Deus Sol resplandecia o ouro de que fora feita. Diriam os navegantes que o próprio espírito do sol habitava ali. E por centenas de milhas essa luz brilhava guiando os homens, mulheres abrindo suas coxas e recebendo sementes mortas, o aroma do suor dos marujos. E a luz que recebiam era como a voz imperceptível do sol que pudesse brilhar na noite e apenas aos ouvidos dos marujos chegavam: Recife ao largo... recifes ao largo... E a luz cintilante cortava o mar e dizia: é por lá o caminho... As estrelas são místicas e poderosas e podem anunciar bons presságios. Mas as nuvens as apagam. Ao farol não! Para o Farol não há neblina, nevoa ou bruma.

10

Falas da **Atriz Cega**

Atriz Cega – Ah! Os atores... que seres mais pretensiosos. Achem que podem tudo, que sabem tudo, que podem ser tudo. Não, não podem. Mas enquanto não podem vão fazendo tudo na sua cegueira. Quando é tempo de descobrir que não tem poder nenhum já estão envenenados pelo vício da onipotência.

A paixão pelo teatro é um fogo que irrompe para cima, porém, muitos outros fogos queimam sob a pele. Este fogo mergulha em longas raízes pela terra do corpo adentro e produz a saliva, o sêmen e a urina assim como o mar é o suor da Terra e a chuva as lágrimas do tempo.

Vinde a mim marinheiros trêmulos de frêmito, vinde a mim sodomitas marítimos com suas salivas impregnadas de sal e vinho, vinde a mim marujos das casas de máquinas que nenhuma água do mundo poderá retirar o ranço do óleo que corre em suas veias. Vinde a mim como lobos do mar farejando o meu sangue. Vinde a mim que eu vos ofereço o meu amor hipócrita e passageiro para que finjam acreditar. Cheguem e não digam palavra alguma enquanto me dispo, deixem todo o seu vocabulário sujo para a hora do tormento das camas limpas com o mais puro algodão egípcio. Venham

impregnar a branquidão das camas com as impressões digitais de seus torços, bíceps e coxas... Eu como Madalena farei a cópia de cada tatuagem no tecido das camas. É a mim que buscam, ainda tenho um corpo a oferecer, venham insensatos tirar do meu corpo alguma alegria enquanto posso. Venham fazer em mim o banquete da virilidade, pois em todos os tempos os senhores de grandes cidades foram servos do corpo de uma mulher. (Sorri descontroladamente)

Faroleiro – Vaca da Babilônia, prostituta do Hades, zombeteia de mim mulher ordinária. Apenas em teu pensamento és esta mulher que se oferece à banquete... Deveria tê-la afogado nesta praia, você e seus livros, você e sua árvore do conhecimento, sua árvore sem frutos.

Atriz Cega – Quando se chega a uma certa idade meu querido **Faroleiro** pensar e ser são a mesma coisa. Para uma atriz velha como eu falar e atuar são sinônimos.

11

Faroleiro – Dois atores numa ilha, que sorte a minha. Acho que teremos muito barulho por nada. E Espero que não por muito tempo.

Náufrago – Por muito tempo? O que ele quer dizer com isso?

Atriz Cega – Não se importe com ele, ele jamais fala, apenas pragueja, ruma uma só palavra como Caliban para Próspero, como Ariel a Caliban. Temo que tenha recuperado o seu senso de humor. Isso nele chega a ser uma ameaça.

Faroleiro – Quer enganar ao jovem fazendo-me parecer um austero eremita, um louco ou um monstro. Eremita sim, mas ainda conservo meu humor. Há bastante espaço neste Atol. Levem seu teatro para longe de mim, nele não estou interessado nem sou seu público. Não estou interessado em monólogos...

Atriz Cega – Lamento que não compartilhe seu bom humor comigo, quero dizer, conosco. Agora deixarei os monólogos, tenho um Ator, enquanto não se liberte deste Atol terá comigo o mais puro teatro. Lamento que você tenha perdido tão rapidamente seu humor.

Faroleiro – O meu humor não é uma questão de divisão, mas, de soma.

Atriz Cega – Ótimo. Então não poderíamos nós dois aceitarmos, do nosso jovem ator, uma pequena cena como presente de agradecimento pelo seu salvamento. Que acha?

Faroleiro – Você e suas ideias extravagantes.

Atriz Cega – Mas que humor mais fugaz...foge seu humor como a corsa que fareja a presença da leoa.

Náufrago – Por favor. Não quero ser o motivo de uma discussão entre os senhores, não precisam discutir por minha causa.

Atriz Cega – Já me acostumei a isso...

Náufrago – Oh! Não, por favor, terei o maior prazer em representar para os meus salvadores alguma coisa, não sei bem o que... mas poderia...

Faroleiro – Não quero que seja um incomodo nem uma obrigação.

Atriz Cega – Que ingrato!

Náufrago – Por favor, será um prazer se me permitissem encenar algo, uma pequena cena, não sei bem o quê? Uma cena cômica certamente. Além disso para mim será ótimo exercitar-me com a senhora. Seria uma honra à qual eu gostaria de ter.

Atriz Cega – Vamos então deixar os senões de lado e providenciar o espaço para a nossa atuação desta noite. Tenho uma pequena arca que esta logo ali, próxima da árvore, talvez possamos arranjar alguns velhos trajes.

Náufrago – Mas é preciso decidir primeiro o que faremos.

Atriz Cega – Uma comédia em homenagem a recuperação do humor perdido do nosso mestre faroleiro.

Náufrago – Uma comédia, qual? Fiz poucas e não tantas como a senhora deve ter representado.

O FAROL DE ALEXANDRIA



O Farol e suas estátuas. Moeda alexandrina de bronze, século II d.C., de Thiersch, 1909. Foto de arquivo.

Atriz Cega – Então você deverá escolhê-la, uma para que eu possa estar preparada, uma bem conhecida por certo poderá me lembrar dos textos, eu sempre adorei as comédias.

Náufrago – O Tartufo, de Molière.

Atriz Cega – Me apraz tanto o Tartufo, mas, não sei se posso lembrar-me de algum personagem, teria muita dificuldade.

Atriz Cega – Faremos como nos primórdios do teatro à luz das tochas.

Náufrago – O Teatro acontece em qualquer local onde haja pelo menos uma pessoa para assisti-lo.

Atriz Cega – Prefiro o teatro como o ritual xamã de uma tribo extinta. Sim, que idéia interessante esta, estou a me superar, é o espírito da comédia que se apodera de mim!(Sorri extravagante)

Náufrago – Sim, por um momento voltaremos ao tempo dos saltimbancos. No teatro podemos viajar no tempo como quisermos, tudo é possível!

Atriz Cega – Dois *juglares*, dois atores viajando de vila em vila fazendo espetáculos em troca de comida e abrigo.

(*Mis en scène.*) Monta-se o palco com as tochas, o espaço da representação fica definido.

Faroleiro - Monólogo 3 - Ode ao Farol.

“Minha filha, há quanto tempo vem vivendo separada de seu homem, usando uma cama de casal com um corpo solteiro? Ele jamais lhe enviou uma única palavra desde o momento em que partiu para o Egito, há dois anos. Não, ele a esqueceu e anda bebendo de uma nova fonte. Afrodite e Eros têm ali as suas moradas e tudo o que existe ou que foi feito será em Alexandria: riquezas, academias de luta, conhecimento, jogos, oráculos, poder, paz, fama, espetáculos, filósofos, ouro, rapazes, o santuário dos deuses-irmãos, nosso excelente rei, o Museu, vinho - tudo o que se possa querer -, tantas mulheres, por Perséfone, quantas sejam as estrelas que o céu é capaz de chamar de suas... Procure alhures. Concentre sua atenção em outro homem por algum tempo e logo este te chamará também de “minha”. Torne-se atraente para ele não importa que mais jovem e se mais jovem for tanto melhor ter mais ardor juvenil e menos discernimento, isto alimenta mais uma alma que toda a sabedoria de um comandante. “Os navios precisam de duas âncoras para navegar em segurança, não de uma.” Meu navio já ficou ancorado no Atol e foi engolido e digerido pelas ondas. Não preciso mais de lunetas, astrolábios, réguas de navegação, réguas de cálculo, bússolas, mapas astrológicos,

rotas de navegação, tudo ao largo.

O Farol de Alexandria já foi apagado, resta sua sombra na memória dos marujos, mas, há ainda muitos segredos. Dizem que a torre do Farol tinha uma outra função, além de servir à navegação comercial e à militar. A torre foi construída na verdade no imenso cemitério da cidade, uma verdadeira catacumba na rocha, feita de retângulos recortados na crista de dunas petrificadas de areia que formavam uma barreira contra a água do mar. A torre erguia-se sobre a maior das tumbas subterrâneas do cemitério: essa tumba era um monumento voltado para o porto lacustre, com um pátio largo e comprido e uma entrada nos fundos dando para uma câmara grande, escura, destinada aos sepultamentos.

Assim a assombrosa torre do centro do pátio era um sepulcro. Não é difícil imaginar que fosse o tumulo de algum poderoso de uma família rica e abastada, talvez de mercadores, de armadores ou de um velho capitão do mar.

Atriz Cega – A minha memória é melhor que meus pensamentos, por isso posso citar os textos de teatro e posso lembrar muito mais sobre o que li do que sobre o que vivi. Sou incapaz de pensar sobre o quero ou o que poderia fazer. A realidade para mim acabou e existe apenas em sonhos. Mas não encontro com Efiltes

Náufrago – Quem é Efiálfes ?

Atriz Cega - o demônio que provoca os pesadelos nos sonhos, Efiálfes habita esta ilha e sua morada é o Farol!

Náufrago – A Senhora tem pesadelos ?

Atriz Cega – não existe ator sem pesadelos! Você logo verá!

Um pesadelo terrível é quando estou diante de um espelho, vestida para atuar com uma máscara e o personagem que devo representar é a mim mesma. Posso ser Julieta mesmo nesta idade, seria possível parta mim, ou A Megera Domada, Ofélia, ou uma Santa, Joana D’Arc, mas ser eu mesma me é muito difícil. O sonho, autor de representações segue em seu teatro sobre o vento errante deste atol transformando sombras em radiantes vultos.

Náufrago – A senhora é uma grande atriz, o teatro é o seu mundo, não importa onde esteja.

Atriz Cega - Mundo, que mundo? O mundo aqui se resume a mim, a você, ao Faroleiro e ao Farol como testemunha.

14

Atriz Cega:

Eu sou cega e não vi nada.

A verdade é o que você vai me contar e o que você me disser verdade ainda será, mesmo que esta verdade seja a verdade de um teatro. Que esse homem bruto, este Faroleiro desalmado quis matá-lo, e você em legítima defesa se protegeu, matando-o. Se esta é a história que você vai me contar eu acredito nela.

Agora importa mais enterrá-lo dignamente, pois morto já está e esta é o epílogo de qualquer existência. O *gran finale* de qualquer vida.

Você atuou com verdade e fé cênica, fez a sua cena com brilho e altivez.

Atuava pra nós e um homem morreu.

O teatro o levou à morte.

O teatro tem esse poder, você não sabia?

Sou apenas uma atriz cega. Sei o que me contas, dou fé e acredito em tuas palavras. Era um homem bruto. Pusestes a máscara?

(O Náufrago se surpreende que ela tenha intuído que usava uma máscara e a retira jogando-a no chão rapidamente).

Atriz Cega – Sim, usastes a máscara que te dei de presente.

Pois então uma máscara foi muito apropriada para esta cena final, um epílogo. A maior parte das ações de nossas vidas, aquelas mais importantes e difíceis estamos com uma máscara. Mentimos com máscaras, odiamos com máscaras e, às vezes, amamos também com máscaras.

E já não há mais tempo, leva este corpo daqui. A ampulheta quebrou em algum ponto na areia desta ilha...

15

Atriz Cega - Nem os deuses nem os homens criaram o mundo, ou qualquer outra coisa, tudo foi e será gerado sempre por um fogo

eterno... Todas as coisas são uma troca por fogo e o fogo uma troca por todas as coisas, assim como o amor é uma troca pela vida e a vida uma troca pelo amor, sem o fogo do amor a nossa minúscula e vaga existência seria apenas cinza. E será. Porém antes de tornar-me cinza eu me trocarei nos mistérios desse fogo porque ele é eterno como o fogo do farol é a troca noturna pelo fogo do sol. A minha carne queima pra essa chama, chamem vida ou existência, ela não existe sem que minha alma e minha carne se queimem.

Assim estas cochas, esses ossos e essas pedras revelarão o que já não posso ver com meus olhos. Oráculo! Oráculo! Revela a mim os teus segredos. Tece suas figuras diante de mim e deixa-me tocá-las.

Aqui as conchas não me ouvem, eu é que as escuto.

Aqui as pedras não me tocam, mas, eu as acaricio

Aqui estou quieta e parada, mas, os ossos dos pássaros trarão do alto de onde voam a sua visão.

16

Náufrago – Ouvi toda a noite murmúrios vindos do Farol, que aconteceu por lá?

Que fez o Faroleiro, lia alguma coisa em voz alta? Ouvi sua voz. Será que conversa sozinho?

Atriz Cega – Não, o Faroleiro sonha. Sonha que é um navegante e da proa de sua embarcação percorre todos os portos do mundo em busca de

vida e de histórias. Construindo através de seus sonhos a memória do que já não poderá ser.

Náufrago - Sonha em alto e bom som, como se diz.

E que histórias deverá contar um marinheiro? Muitas e interessantes, eu imagino.

Atriz Cega - Não dê ouvidos, certamente serão os mesmos sonhos todas as noites, os mesmos delírios de grandeza, um Faroleiro preso na torre do seu Farol que sonha em viajar enquanto um raio de luz percorre o mar ajudando àqueles que verdadeiramente viajam. Parece triste...

Náufrago – E a senhora já ouviu um destes sonhos? Queria realmente ouvir uma destas histórias....

Atriz Cega – Ele é um homem rude, o sal do mar curtiu toda a sua alma, amargou seu sangue, ressecou sua voz. O calor do sol arruinou o seu juízo. Tenha cuidado com ele. O homem do Farol é cheio de sombras. Não cruze jamais o caminho de uma delas, se mantenha ao sol.

Náufrago – A senhora me assusta falando desse jeito.

Atriz Cega – Melhor assustado e atento que distraído e vulnerável.

Náufrago – Do que a senhora tem medo?

Atriz Cega – Eu? Eu não tenho medo de nada; não temo por mim, temo por você, temo apenas por você

meu jovem. Os homens do mar são lobos famintos de sangue e violência. Não sei jamais o que poderão fazer...

17

Atriz Cega – Escuto a lâmina do metal! Escuta?

Náufrago – Sim, escuto, deve estar afiando algo, ou trabalhando na ferraria. Irei lá.

Atriz Cega – Não, não vá! De jeito nenhum. Não é o ruído da forja, é o ruído do amolador, ela amola o machado. Observa-o. É possível vê-lo daqui? O que tem nas mãos? Está com o machado? Me responda: carrega em suas mãos o machado?

Náufrago – Sim. Deve estar indo cortar lenha.

Atriz Cega – Lenha, não, não, madeira,... olhe para as cruces, olhe-as, não quero que a terceira cruz seja a sua.

Ele afia a lâmina do machado para você. Meu querido jovem, não se engane pelas aparências. Esconda-se, à noite direi a ele que encenaremos uma peça, entre na hora em que eu disser “ode ao farol...” é a sua deixa, entre neste momento por detrás dele, leva o meu punhal, vamos leva...

Náufrago – Não, não posso, a senhora está enganada. le está apenas...

Atriz Cega – Quer dizer a mim que estou enganada



São Marcos navega rumo ao porto de Alexandria e o Farol. Em mosaico de igreja de São Marcos, Veneza, C. 1200. Foto de arquivo.

sobre o meu próprio homem? A mim? O que você sabe? O quê? Olhe as duas cruzes, você vê as duas cruzes?

Náufrago – São dos outros náufragos. Ele me disse que eles morreram porque engoliram muita água.

Atriz Cega – É um teatro, puro teatro. Ele atua para você, dizendo que sou eu a atriz te engana com a sua cena de bom samaritano.

Náufrago – Me pareceu que ele falava a verdade...

Atriz Cega – Mil vezes a verdade estará nas minhas cenas esquecidas que nas histórias que te conta este Faroleiro do Diabo. Não vê que ele delira todas as noites, em seus sonhos inconfessáveis que imagens estarão sendo engendradas, que crimes estarão sendo rememorados. Este homem é um fugitivo de si mesmo. Não vê? Será que nesta pequena ilha só eu vejo?

Náufrago – Não sei mais o que acontece aqui.

Atriz Cega – (Entrega o punhal) Toma isto, é para sua defesa e também leva contigo isto (entrega algo enrolado um tecido, é uma máscara) Será você ou ele, não vê? Você será a próxima vítima...

Náufrago – Não pode ser ... Não terei coragem suficiente.

Atriz Cega – Terás o suficiente de coragem! E assim nos libertará, só você poderá fazê-lo, Eu farei a peça conforme indicado...Vá, esconda-se e só retorne depois.... Ele diz que os náufragos, os outros dois, morreram naturalmente, não creia nisso, ele os ceifou com seu machado. Os enterrou e pôs lá as cruzes.

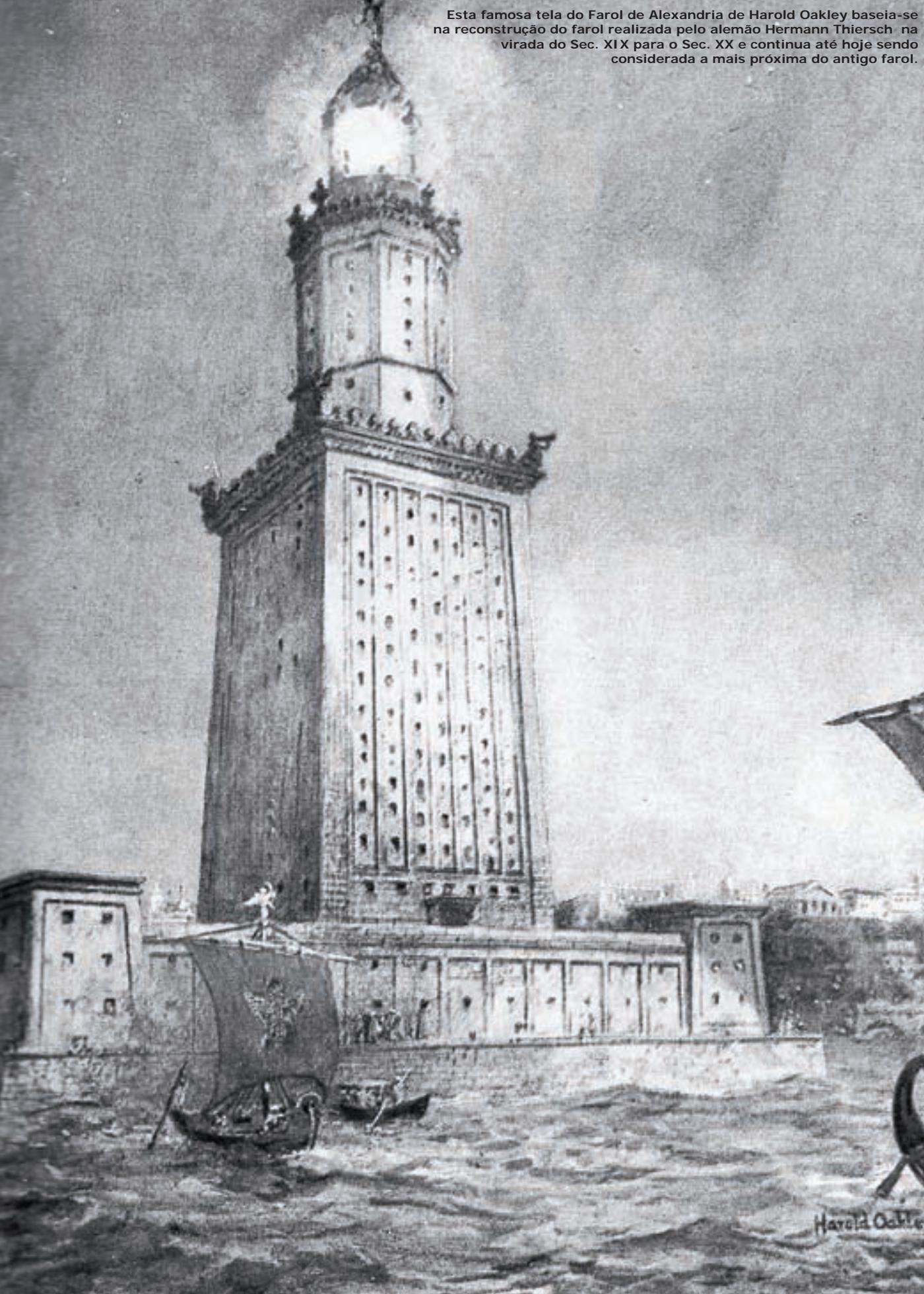
O **Náufrago** sai desconcertado e atônito com o punhal nas mãos ainda sem acreditar...

18

Náufrago – Eu matei um homem!

Atriz Cega – Este homem já estava morto. Agora descansa. Você está vivo, e seria você ou ele. Não é? E não vejo nenhum morto. Escuto apenas seu silêncio. Agora ele poderá estar livre em seus sonhos indo a um porto qualquer. Está livre. Enfim livre. E “Nós” ainda temos nossos papéis a desempenhar.

Esta famosa tela do Farol de Alexandria de Harold Oakley baseia-se na reconstrução do farol realizada pelo alemão Hermann Thiersch na virada do Sec. XIX para o Sec. XX e continua até hoje sendo considerada a mais próxima do antigo farol.



Notas Biográficas dos Colaboradores (segundo a ordem dos artigos)



Adys González de la Rosa (Villa Clara, Cuba)

Licenciada em Letras. Editora de Edições Alarcos (La Habana, Cuba) onde tem editorado mais de trinta títulos de reconhecidos investigadores, críticos e dramaturgos. Tem participado em inúmeros eventos teatrais na Europa e em América. Coordenadora do CICRIT (Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral) que teve sua primeira sessão em Quito (2007) e a segunda em Buenos Aires (2008), com críticos de teatro, pesquisadores, acadêmicos e jornalistas de Argentina, Cuba, Ecuador, España, Uruguay e Venezuela. Na atualidade trabalha no INTeatro (Editorial do Instituto Nacional do Teatro em Argentina), além de colaborar com as revistas “*Picadero*”, “*Suplemento Ñ*” e o “*Suplemento Espectáculos de Clarín*” no qual tem publicado entrevistas, notas a autores, resenhas de livros e críticas de espetáculos.



Juan José Santillán (Santiago del Estero, Argentina)

Formado em Jornalismo e Letras na Universidade Nacional de La Plata, Argentina. É redator e crítico da coluna de teatro no “*Suplemento de Espectáculos de Clarín*” e colabora no *Suplemento Cultural Ñ*, na Revista *Picadero* do Instituto Nacional de Teatro, em *Conjunto* de casa de las Américas (Cuba) e *Tablas* (Cuba). É correspondente em Buenos Aires da Revista *Hamlet* (Barcelona). Colaborou para a Revista *Funámbulos* e *Teatro al Sur*. É integrante e coordenador do CICRIT- Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral. No ano 2007 trabalhou como dramaturgo e assistente de direção na Cia. El Muerterio Teatro com a obra *Prometeo, Hasta el cuello*. Este espetáculo integrou a programação nacional do VII Festival Internacional de Buenos

Aires (FIBA). Em 2009 apresentou como diretor e dramaturgo *Atlántica Sara* no ciclo “Panorama en Work in Progress” organizado pelo Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires - UBA). O espetáculo abriu o ciclo *Óperas Primas* em 2010. Tem participado de inúmeros eventos teatrais na Europa e em América.



Mónica Berman (Buenos Aires, Argentina)

Formada em Licenciatura em Letras (Universidad de Buenos Aires – UBA) com Mestrado em Análise do Discurso e Doutorando na Faculdade de Ciências Sociais (UBA). Colaborou em *Magazín Literario* e *Teatro XXI*. Colabora na revista *Funámbulos*, sítio *Alternativa Teatral* e na revista *Llegás a Buenos Aires*. É membro do Conselho de Redação de *LIS. Ciudad mediatizada*. (Facultad de Ciencias Sociales. UBA). Obteve por concurso os cargos de JTP em Semiótica dos Gêneros Contemporâneos, Ciências da Comunicação (UBA) e nas matérias de Análise de Texto Espetacular e Dramático e História do Teatro Universal III e IV no Departamento de Artes Dramáticas do IUNA. Integrante do Juri para os Prêmios ATINA (*Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Jóvenes*) e integrante de Critea. Participou como juri de Formação de Espectadores (2010).



Federico Irazábal (General Madariaga, Argentina)

Formado em Licenciatura em Artes Combinadas pela Universidad de Buenos Aires. Exerce a crítica jornalística no jornal *La Nación* e na revista *Los Inrockuptibles*. É diretor da revista especializada em teatro *Es director de la revista especializada en teatro Funámbulos*. Publicou os

livros *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)* e *Por una crítica deseante. De quién, para quién, qué, cómo*. Tem trabalhado como crítico teatral em *El cronista*, *Magazine Literario*, *El Atajo*, *Vea Más*, além de outros meios gráficos. Tem trabalhado como locutor de programas de radio e televisão. Participou do Centro de Investigaçnao em História e Teoría Teatral do Centro Cultural reitor Ricardo Rojas e foi Coordenador Geral das Jornadas Nacionais de Teatro Comparado da Universidade de Buenos Aires. Em docência foi titular dos Departamentos Literatura Argentina I y II e ajudante em Língua II para o Curso de Jornalismo na Universidade de Belgrano e atualmente ministra aulas na Pepperdine University de California, U.S.A.



Araceli Mariel Arreche (Buenos Aires, Argentina)

Dramaturga e Licenciada em Artes (Universidade de Buenos Aires).

Exerce como professora universitaria em Cine e Teatro na Faculdade de

Filosofia e Letras e na Faculdade de Arquitetura e Desenho (UBA), no Departamento de Arte Dramático do Instituto Universitário Nacional de Arte (IUNA), da Universidade Autônoma de Entre Rios (UADER) e a Universidade Nacional de São Martin (UNSAM), na Escola Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), entre outras instituições. Na área de pesquisa participa no Centro de Investigación de Historia e Teoría Teatral (CIHTT). É organizadora do projeto "Dramaturgia na pós-ditadura" para o Departamento de Artes Cênicas do Centro Cultural da Cooperação. Seu último livro é *Cuerpos a la intemperie. Fondos Documentales sobre el teatro callejero de grupo*. Como dramaturga tem mais de dez obras estreadas.



Patricia Devesa (Buenos Aires, Argentina)

Formada em licenciatura em letras, docente, crítica e investigadora. Ministra Seminarios de Artes

Cênicas nos movimentos sociais e políticos de Cuba, Bolívia, Bolívia, Brasil, Colômbia, Peru, entre outros. Participa como ministrante de palestras e organizadora de Jornadas, Congressos, Encontros Nacionais e Internacionais. Diretora do Doc/Sur e da Revista www.160-arteycultura.com.ar Publicou os livros *Mujeres: arte y acción*, Ediciones Doc/Sur (2010) e *Estéticas de la periferia. Teatro del Gran Buenos Aires Sur: ensayos y testimonios*, Co-edición Doc/Sur e Edições do Centro Cultural da Cooperação: assim como artigos, resenhas e críticas de meios acadêmicos e jornalísticos especializados da Argentina e do exterior. Coordena a Comissão Teatro e práticas políticas nos movimentos sociais (CCC). Fundadora do Grupo de Investigación em Artes para a Transformação (GIAT), quem organizou o primeiro Encontro de Artes em/para os Movimentos Sociais e Políticos.



Gabriel Fernández Chapo (Buenos Aires, Argentina)

Pesquisador teatral, docente e dramaturgo. Formado em

Licenciatura em Letras na faculdade de Ciencias Sociales de Lomas de

Zamora (UNLZ). É professor da materia "Panorama de la Literatura I" e do Seminario "Cine y Literatura" da Universidade do Cinema de Buenos Aires, Argentina. É docente da Universidade Popular de Belgrano (Buenos Aires). É pesquisador do *Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral* (Centro Cultural R. Rojas- UBA), e da área de Artes Cênicas do Centro Cultural da Cooperação (CCC) da cidade de Buenos Aires. Tem publicado mais de cincuenta artigos críticos em livros e revistas tetarais, ministrado palestras em Jornadas Nacionais e Internacionais de Teatro e cursos em Festivais de Teatro no interior do país. É vice-diretor do Doc/Sur, Centro de Documentação do teatro da zona sur e co-diretor da revista www.160-arteycultura.com.ar. Recentemente tem publicado como organizador o livro de ensayos *Estéticas da Periferia* (Ediciones del CCC, 2009).



**Santiago Fondevila Nadal
(Barcelona, Espanha)**

Formado em Licenciatura em Direito e Ciências da Informação. Depois de deixar de exercer a advocacia começou no jornal *La Vanguardia* onde tem dirigido a coluna de Sucessos (1982/1984) e Chefe de Espetáculos (1985/2009). Atualmente trabalha para o jornal *La Vanguardia*, o terceiro jornal mais importante da Espanha e é crítico de teatro. É crítico da edição espanhola da revista *Time Out* e redator chefe da revista *Hamlet* que é editada em catalã. Tem colaborado em vários meios internacionais e foi corresponsal da revista *El Público*. Dentre suas publicações se destaca um livro biográfico sobre José Sanchis Sinisterra.



Victoria Eandi (Buenos Aires, Argentina)

Formada em licenciatura e professora de Artes. Docente das materias Licenciatura em Artes Combinadas I na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires –UBA. Trabalha no Departamento de Imprensa do Complejo Teatral de Buenos Aires e escreve na coluna de espetáculos do jornal *The Buenos Aires Herald*. Integra o júri dos Prêmios “Teatro del Mundo” do Centro Cultural Ricardo Rojas e a Associação Argentina de Teatro Comparado (ATECOMP). Estagiária da área de teatro do Centro Cultural da Cooperação. Tem escrito e publicado inumeros artigos sobre teatro argentino e universal em vários livros e revistas especializadas.



Lorena Verzera (Buenos Aires, Argentina)

Professora Doutora em Historia e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires –UBA. Master em Humanidade com especialidade Teoria do Espetáculo, Literatura e Comunicação, pela Universidade Carlos III de Madrid (Espanha),

Licenciada e Professora em Letras pela UBA. É diretora da Revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (www.revistaafuera.com), Corresponsal em Argentina da revista *Primer Acto* (Madrid) e membro do Conselho Científico da Revista *Admira* (Universidade de Sevilla). Forma parte das Comissões Diretivas da Associação Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), e integra diversos grupos de investigação. Tem publicado artigos sobre as relações entre práticas artísticas e movimentos políticos e sociais em diversos meios de distintos países.



Yanina Leonardi (Buenos Aires, Argentina)

Professora Doutora em Historia e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires –UBA; Professora em Ensino Medio e Superior em Letras – UBA; pesquisadora do Instituto de Historia da Arte Argentina e Latino-Americana –UBA. Atualmente participa de vários projetos de investigação dedicados à Historia do Teatro Argentino. A partir de 2006 dirige a revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Trabalhou como docente de pos-graduação na Universidade de Buenos Aires. É professora dos cursos de Comunicação Social e Direção Integral de Televisão da Universidade de Ciências Empresariais e Sociais. Participou em diversos congressos e publicações, a nível nacional e internacional, com pesquisas centradas nos aspectos culturais do peronismo, cultura popular e as vinculações entre arte e política.



Nara Mansur Cao (La Habana, Cuba)

Poeta, Dramaturga e crítica teatral, editora e promotora cultural. Licenciada em Artes Cênicas pelo Instituto Superior de Artes-ISA- de Habana, Cuba, Na atualidade reside em Buenos Aires onde é colaboradora do *Estudio Teatral El Cuervo*, que dirige Pompeyo Audivert.

Integrou a equipe criadora (atriz, pesquisadora, dramaturga) da instalação teatral *Museo Ezeiza*, estreada em dezembro de 2009, dirigida por P. Audivert e Andrés Mangone. Foi publicado pela Editora Alarcos (La Habana) um volume com quatro dos seus textos para a cena: *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro*. Foi diretora de Redação entre os anos 2001 e 2007 da Revista Conjunto, dedicada ao teatro Latino-Americano e editada pela Casa de las Américas, instituição onde fez parte da equipe do Departamento de Teatro entre os anos 1994 e 2007. Ministrou o Seminário de Dramaturgia na Faculdade de Artes Cênicas do ISA entre 2002 e 2007.



Eugenio Barba – (Brindisi, Italia)

Formado em Literatura Francesa e Norueguesa e História das Religiões pela Universidade de Oslo. Inicia seus estudos na Escola Teatral de Varsovia a qual abandona para trabalhar num pequeno teatro experimental em Opole sob o comando do jovem e desconhecido diretor Jerzy Grotowski e do famoso crítico Ludvik Flaszen. Viaja pela Europa para difundir o trabalho de Grotowski e faz estadia de três meses no sul da Índia para estudar Kathakali. Funda em Oslo em 1964 o Odin Teatret. Dois anos depois emigra com seu teatro para Dinamarca, para a pequena cidade de Holstebro. No ano 1979 funda a ISTA (International School of Theatre Anthropology) e, em 2002, o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies). Entre os artistas que marcaram profundamente a história do teatro da segunda metade do século XX, Eugenio Barba é o único que trabalhou e que ainda hoje trabalha de forma inovadora em todos os campos da cultura teatral: a criação artística; a transmissão das técnicas e do saber profissional; a pesquisa sobre a memória histórica; a investigação científica; o uso do teatro no contexto social, como instrumento transcultural para ativar relações entre grupos sociais e etnias diversas. O legado de Eugenio Barba, o último reformador teatral do século XX, é imenso. Ultrapassa as geografias e as culturas

teatrais, e o que as fundamenta. Ultrapassa o próprio teatro como território de investigação do humano, como espaço para a construção de relações e como lugar para a reinvenção da realidade.



Beatriz J. Rizk – (Bogotá-Colômbia) – Estados Unidos

Profesora, crítica, promotora e pesquisadora teatral. Publicou uma centena de artigos sobre o teatro latinoamericano e o teatro latino nos Estados Unidos em revistas

especializadas nas Américas e Europa. Para a Revista *Tramoya* edita cinco números especiais sobre o teatro latino, o teatro indígena, indigenista, o teatro brasileiro, o teatro colombiano e o teatro centro-americano. Seus livros incluem: *O Novo Teatro Latinoamericano: Uma leitura histórica* (1987); *Enrique Buenaventura: La dramaturgia da criação coletiva* (1991); *Posmodernismo e teatro na América Latina: Teorías e praticas no umbral do século XXI* (2001); *Teatro e diápora: Testimuhos escenicos latinoamericanos* (2002); *O legado de Enrique Buenaventura* (2009) e *Imaginando um Continente: Utopía, democracia e neoliberalismo no teatro latinoamericano* (2 tomos, 2010). É Senior Latino Fellow del Smithsonian Institution, Washington, DC, membro de Teatro Avante, dirige o Componente Educativo do Festival Internacional do Teatro Hispano de Miami e ensina no Miami-Dade College, Teatro Prometeo.



Miguel Rubio (Lima, Peru)

Fundador e diretor do Grupo Cultural Yuyachkani, formado na faculdade de Ciências Sociais da Universidade Particular Inca Garcilaso de la Vega com especialização em Sociologia.

Rubio constrói um teatro de criação e investigação a partir do material que os atores propõem. Tem participado de inúmeros festivais artísticos, cursos pedagógicos, encontros e conferências nacionais e internacionais. Também ministrou cursos na Universidade Rio Piedras, Puerto

Rico, em Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston, Estados Unidos de America, no Instituto Superior de Artes de la Habana, Cuba; na Universidade de Bologna, Itália; e na Universidade de Londrina, em Brasil. No ano 1993 Miguel Rubio esteve na China onde foi convidado como observador do Instituto Tradicional da opera de Pekin, ministrando também um curso teatral para atores. Paerticipou do II Encontro da la International School of Theater Antropology (ISTA), Itália, dirigido por Eugenio Barba. É membro do Consleho de Direção da Escola Internacional de Teatro para América Latina e o Caribe –EITALC- com sede atual em Mexico. Além de colaborar em revistas especializadas de teatro.



Ana Cristina Colla (São João da Boa Vista, São Paulo-Brasil)

Ana Cristina Colla, atriz/pesquisadora do LUME Teatro formou-se em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1993, quando passou a trabalhar como atriz-pesquisadora do LUME. É mestre e doutora em artes cênicas pela mesma universidade. No LUME, desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator dentro de três linhas mestras de trabalho: o Clown e a Utilização Cômica do Corpo; a Mimesis Corpórea; e a Dança Pessoal, além do desenvolvimento de uma metodologia de treinamento técnico-corpóreo-vocal cotidiano e a sua transmissão. Também atua em espetáculos, ministra workshops, palestras e demonstrações técnicas sobre o trabalho desenvolvido no LUME em diversas cidades do Brasil e no Exterior. Como atriz, participa dos seguintes espetáculos do LUME: “Parada de Rua” (desde 1998), “Café com Queijo” (desde 1999), “Um Dia...” (desde 2000), “Shi-zen, 7 Cuias” (desde 2004), “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (desde 2006) e no primeiro solo, “Você” (desde 2009). É autora do livro “Da minha janela vejo... – relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME” (Hucitec/Fapesp/

Petrobras), lançado em 2006, e colaboradora permanente da Revista do LUME. Como diretora, assina os espetáculos: “Espiral - Brinquedo Meu”, com o ator-músico Helder Vasconcelos, e “Gaiola de Moscas”, com o grupo Peleja.



Leonardo Sebiane-Serrano (Heredia, Costa Rica)

Possui graduação em Artes Escenicas - Universidad Nacional (2003), Licenciatura em Docência - Universidad Estatal a Distancia (2006) e Mestrado em Ciencias del Movimiento Humano - Universidad de Costa Rica (2007). Atualmente é doutorando do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e professor de Corpo- Universidad Nacional. Tem experiência na área de Artes, com trabalhos em Artes Cênicas (Dança/Teatro), Performance, Produção e Pedagogia. Pesquisador de temas relacionados com Estudos do Corpo, Critica de Processos e Estudos Pós-Coloniais.



Angela Reis (Rio de Janeiro, Brasil)

Formada em Interpretação pela Uni-Rio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Angela de Castro Reis trabalhou em diversos espetáculos teatrais como atriz, assistente de direção e pesquisadora. É Mestre em Teatro pela Uni-Rio desde 1999; sua dissertação *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX* (desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Werneck) recebeu o terceiro lugar no Concurso de Monografias do Arquivo Nacional, sendo contemplada com a publicação do livro em 2001. Em 2004 doutorou-se pela mesma Universidade, onde (também sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Werneck) desenvolveu a pesquisa *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas* (1940-1963). Em

2006 a tese foi premiada no Primeiro Concurso Nacional de Monografias - Prêmio Gerd Bornheim (categoria Teatro no Brasil), sendo publicada em 2007.

É Professora Adjunta da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia desde 2004, ministrando aulas na graduação e no Programa de Pós-graduação.



Matias Maldonado (Bogotá, Colômbia)

Ator, roteirista e dramaturgo colombiano. Seus trabalhos incluem o teatro, o cinema e a televisão. Formado em Letras pela

Universidade Nacional da Colômbia, atualmente realiza um Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia. É autor de peças como “El Deber de Fenster” (Primeiro Prêmio do Teatro Nacional da Colômbia), “¿Poeta en qué quedamos?”, assim como das adaptações cênicas de “Trainspotting” e de “Édipo Rei”. No cinema, colaborou na escrita dos roteiros de longa-metragens ficcionais (“Nochebuena”, “Paraíso Travel” e “Perder es cuestión de método”) e dos roteiros de montagem de vários documentários. Além disso, escreveu cinco roteiros de longa-metragem de ficção, ainda inéditos. Seu trabalho como ator inclui uma dúzia de montagens teatrais, igual número de produções para televisão, múltiplos curta-metragens e sete longa-metragens de ficção. Sua participação mais recente no cinema, como protagonista de “Nochebuena”, rendeu-lhe o Prêmio de Melhor ator estrangeiro no 37º Festival de Cinema de Gramado.



Jacyan Castilho (Rio de Janeiro, Brasil)

PhD em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde leciona no Curso de Graduação em Teatro e no

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ms em Teatro pela Universidade Federal do Estado

do Rio de Janeiro (UNIRIO), formou-se como atriz na mesma Universidade, em 1984. Também é bailarina formada pela Escola Angel Vianna, do Rio de Janeiro. Paralelamente à carreira acadêmica, tem trabalhado como atriz, diretora teatral, bailarina e preparadora corporal em mais de cinquenta espetáculos. Natural do Rio de Janeiro, reside na Bahia desde 2002. Em Salvador, atuou à frente do grupo teatral Vilavox durante quatro anos. Fundou o Groove Estúdio Teatral, grupo de pesquisa em Artes Cênicas com especial interesse nos princípios de composição musicais e físicos para construção de seus espetáculos.



Luiz Marfuz (Coaraci, Bahia-Brasil)

Luiz Marfuz é diretor teatral, dramaturgo, jornalista, doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Comunicação e Cultura

Contemporâneas, ambos pela Universidade Federal da Bahia; é professor dos cursos de Direção Teatral, Interpretação, Licenciatura em Teatro e Pós-Graduação em Artes Cênicas na mesma universidade. Entre outros espetáculos, dirigiu: *Mãe Coragem* e *O Casamento do Pequeno Burguês* (Bertolt Brecht); *Policarpo Quaresma* (Lima Barreto/Marcos Barbosa), *A última sessão de teatro e Cuida Bem de Mim*, ambos de sua autoria, sendo o texto deste último escrito em parceria com Filinto Coelho.



Cleise Furtado Mendes (Salvador, Bahia-Brasil)

Possui graduação em Licenciatura Em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1972), graduação em Bacharelado Em Estudos Literários

pela Universidade Federal da Bahia (1974), mestrado em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia (1985) e doutorado em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia (2001). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal da Bahia, Membro da Academia de Letras

da Bahia, Conselheiro do Conselho de Cultura do Estado da Bahia e Membro de corpo editorial do Repertório Teatro & Dança. Tem experiência na área de Artes , com ênfase em Teatro.



Pepe Bablé (Cádiz, Espanha)

É ator, autor e diretor de cena. Diretor e fundador do grupo de teatro La Tia Norica e do grupo Albanta Teatro. Trabalha no teatro desde a infância por tradição familiar. Em 1972 funda o grupo Palma e com ele obtem o Prêmio Nacional “Tespis” de interpretação. A partir do 1984 dirige “La Tia Norica”, popular grupo de marionetas, uma tradição secular do 1800. Tem ministrado cursos e colaborado com diversas publicações teatrais, assim como é autor de diversos textos e adaptações. Tem inumeros esperáculos nos quais tem atuado como diretor de cena. Foi um dos fundadores do Festival Ibero-Americano de Teatro de Cadiz -FIT de Cádiz-. A partir do ano 1994 assume a direção do evento o que lhe tem permitido assistir a diversos festivais e eventos internacionais e de ser merecedor de vários prêmios entre eles TARASCA”, da *Asociación de Directores de Escena de España*, e “DIONISIO”, do *Festival Internacional de Teatro de Los Angeles (USA)*. O FIT de Cádiz e o *Teatro La Tía Norica* obtiveram a Medalha de Ouro ao Mérito nas Belas Artes de Espanha, sob sua gestão e direção.



Arístides Vargas (Córdoba-Argentina)

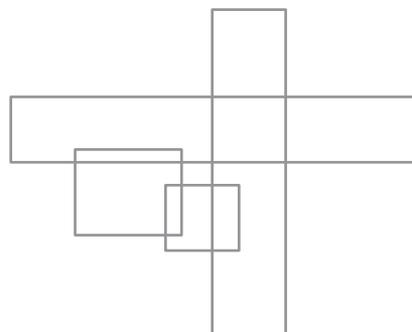
Em Córdoba trabalha em alguns dos grupos de teatro locais e estuda teatro na Universidade de Cuyo. Em 1975 tem que ir para o exílio por motivo do golpe militar. Este fato marcará sua obra dramaturgica. Tem dirigido importantes grupos e companhias latino-americanas entre as que se destacam a Companhia Nacional de Teatro de Costa Rica, o grupo Justo Ruffino garay de Nicaragua, o grupo Taller del Sótano de Mexico, a Companhia Ire de Puerto Rico, etc. É fundador de

um dos grupos mais prestigiosos de América Latina: o grupo Malayerba de Equador, do qual é diretor. É autor das seguintes obras Jardín de Pulpos”, “Pluma”, “La edad de la ciruela”, “Donde el viento hace buñuelos”, “Nuestra Señora delas Nubes”. O tema da sua dramaturgia gira entorno da memória, o desarraigo, a marginalidade. A sua escrita é poética não carente de humor, mas também de certa amargura e inocencia suficiente para acreditar que o mundo pode ser mudado assim mesmo a sua escrita tem a crueldade de negar-se essa esperança e cair, por momentos, na desesperação total.



Paulo Atto (Salvador, Bahia-Brasil)

Paulo Atto é dramaturgo, diretor teatral e produtor cultural com mais de 25 anos de atuação. Possui formação em Química , Filosofia e Teatro. Participou de diversos programas e “stages” sobre interpretação e artes cênicas na Alemanha, Rússia, Espanha, Dinamarca e Portugal. Dirige a Cia de Teatro Avatar desde 1987 e em 2003 associa-se a outros artistas para a criação da CIACEN – Centro Internacional Avatar de Artes, onde foi diretor – presidente por seis anos. A instituição é especializada no desenvolvimento de projetos e programas de desenvolvimento sócio-cultural através da arte. Dirigiu espetáculos no Brasil e exterior e possui vasta experiência em comunicação e cultura já tendo realizado oficinas e apresentado seus espetáculos em países como Colômbia, Espanha, Venezuela ,México, Rússia, Estados Unidos, Equador,Cuba ,Suíça, Itália e Canadá. Participou de diversos Festivais internacionais representando o Brasil com espetáculos como KAÔ e A Terra de Caliban. Autor de “Diosas Del Olvido”, “A Confissão”, “KAÔ” dentre outros textos.



boca de cena é editada cada seis meses. Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor. Reprodução permitida somente com autorização dos autores.

Preço 5 reais.

ISSN 2179-2402



boca de cena

Publicações FilteBahia

Coleção Dramaturgia Latino-Americana (Bilingue)

Editora Universidade Federal da Bahia.

Neva / Neva. Guillermo Calderón.

Os Mansos / Los Mansos. Alejandro Tantanian.

Adeus Ayacucho / Adios Ayacucho. Miguel Rubio.

Em um sol amarelo / En un sol amarillo. Cesar Brie.

próximos volumes

Outra Tempestade / Otra Tempestad.

Flora Lauten e Raquel Carrió.

A garota dos livros usados / La muchacha de los libros usados. Aristides Vargas.

em processo de editoração

Coleção Teoria Teatral Latino-Americana

Editora Universidade Federal de Uberlândia.

Cenários Liminares / Escenarios Liminales.

Ileana Diéguez Caballero.

**próximo número Boca de Cena
IV FilteBahia 2011**