



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

**UMA MONTANHA SEM CUME:
memórias de uma escalada em sete tempos**

A MOUNTAIN WITHOUT A SUMMIT:
memories of a climb in seven steps

Julio Adrião

**Uma montanha sem cume:
memórias de uma escalada em sete tempos**

Resumo: Este texto é um depoimento sobre a trajetória de um artista de teatro – ator, diretor, produtor – desde as primeiras descobertas e escolhas até a maturidade artística. No relato dessa jornada, dividida pelo autor em sete tempos, o leitor pode acompanhar seus principais encontros e descobertas, seus aprendizados, perplexidades, medos, coragens, enfim suas peripécias humanas e artísticas. A partir dessas reflexões, constrói-se uma visão crítica sobre o Teatro de Grupo, em uma perspectiva histórica a partir da história de vida de um artista brasileiro.

Palavras-chave: teatro de grupo; atuação teatral; aprendizado teatral.

**A mountain with no summit:
memories of a climb in seven steps**

Abstract: This text is a statement about the trajectory of a theater artist—actor, director, producer—from his first discoveries and choices to artistic maturity. In the account of this journey, divided by the author into seven periods, the reader can follow his encounters, discoveries, learning, perplexities, fears, courage, and finally his human and artistic adventures. From these reflections, a critical view of Group Theater is constructed from a historical perspective based on the life story of a Brazilian artist.

Keywords: group theater; theater acting; theatrical learning.



“Cada um faz o teatro que pode”
(Montenegro, 2016)

Tempo zero: quando nem sabíamos que não sabíamos

Em 1986, eu, Ricardo Gomes, Priscilla Duarte, Flavio Kaktus, Dina Kleve, Aglaia Azevedo, Isabella Azevedo Irlandini, entre outros, integrávamos um grupo de treinamento físico do ator guiado pela atriz gaúcha-carioca Helena Varvaki, que nos fez saber da existência de um tal Terceiro Teatro e de Eugenio Barba que, no ano seguinte, viríamos a conhecer pessoalmente, em sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro com o Odin Teatret.

Tempo um: quando subemos que não sabíamos

A data: Algum dia em maio de 1987. O lugar: O Largo da Carioca, no centro do Rio de Janeiro. O fato: Um espetáculo de rua chamado *Albatri*, do Teatro Tascabile di Bergamo. A cena: Um trompete soa do alto do convento de Santo Antônio. Um tambor irrompe sobre a marquise do prédio da Caixa Econômica. Um grito de pássaro ressoa e, de repente, um, dois, três albatrozes aparecem em pontos distintos da praça. Na realidade, atores e atrizes em pernas de pau, vestindo tecidos imensos, com máscaras e instrumentos musicais, fazendo a vida cotidiana dar uma pausa. Nos infinitos minutos que se seguiram, o Largo da Carioca foi transformado num imenso palco de onde brotavam imagens e sons, costurando uma narrativa poética que provocava espanto, risos, silêncios, lágrimas e correrias do público que tentava acompanhar as cenas itinerantes, fazendo-me sentir que o teatro jamais seria o mesmo e hoje, mais de trinta e cinco anos depois, vivo ainda as consequências daquele dia.

Para alguns atores brasileiros, o ano de 1987 foi marcado pelas turnês em terras brasileiras da companhia Odin Teatret, de Holstebro, na Dinamarca e das companhias italianas Teatro Tascabile di Bergamo, Grupo Farfa e Teatro Potlach que, com apoio do Inacen e do Instituto Italiano de Cultura, estiveram no Rio de Janeiro nos meses de maio, julho e outubro daquele ano. Em outubro, ao participar de uma oficina de dez dias com o Teatro Potlach, fiquei sabendo da intenção do professor Giuseppe D'Angelo, então diretor do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, de promover, junto ao Ministério das Relações Exteriores da Itália, uma oferta de bolsas de estudo para algumas atrizes e atores brasileiros participarem de um Seminário com o Teatro Potlach. No último dia da oficina, falei ao diretor do Potlach, Pino di Buduo, do meu interesse em ir para a Itália e, após uma pausa, ele me olhou firme e disse que seria importante que eu fosse, mas que o Seminário estava previsto para iniciar no dia 25 de novembro e as passagens não estavam incluídas. Assim sendo, depois de três semanas de correria, organizando a vida e buscando alternativas para viajar, no dia 5 daquele mês, embarcamos no porto do Rio de Janeiro, eu e o ator Flavio Kaktuz, no



navio cargueiro Lloyd Atlântico rumo ao porto de Rotterdam, na Holanda, de onde seguimos de trem para a Itália, numa imersão de oito meses nas salas de trabalho dessa companhia, com sede na cidade de Fara Sabina, na província de Rieti.

Fara Sabina é uma pequena cidade medieval murada, situada no alto de um monte, a cerca de 50 km de Roma e, na época, tinha menos de mil habitantes. Do Seminário, participaram dez jovens, sendo três atrizes e três atores do Brasil e outras duas atrizes e dois atores da Argentina, que dividiam uma casa de três andares, a casa Pacèri, alugada pela companhia teatral e composta por seis quartos, dois banheiros, uma cozinha com copa e uma sala de trabalho, a cinco minutos de caminhada da sede da companhia.

O treinamento físico do ator era o tema da imersão e, de segunda a sábado, nossa rotina começava às seis e meia da manhã com uma corrida de meia hora pelos arredores da cidade, seguida de mais quatro horas de treinamento de técnicas variadas, como a base de acrobacia solo e de lutas marciais, além de pesquisa física com objetos e técnica vocal, divididas em sessões de uma hora de duração e um intervalo de meia hora para o café da manhã. A parte da tarde era reservada para estudos coletivos ou individuais, que poderiam ser leituras, vídeos, algum instrumento musical, treino com pernas de pau, assistir ensaios da companhia, ajudar em alguma organização ou produção, fazer faxina, pintar paredes, entre outras coisas.

A criação cênica só passou a fazer parte do Seminário alguns meses depois, quando os brasileiros receberam orientação para montar uma cena coletiva de teatro de rua, além de cenas de sala, individuais ou em duplas, para serem apresentadas ao final da imersão de oito meses, em julho de 1988. Os quatro argentinos chegaram a Fara Sabina já como novos membros da companhia e, naquele período, ensaiavam substituições nos espetáculos já existentes.

A dura rotina do Seminário marcou profundamente a vida desse grupo de atores e atrizes e as transformações dos corpos e das almas foram visíveis. As formas e condições para a atuação numa sala de trabalho que nos foram inculcadas são, até hoje, alvo de reflexões no caminho que cada um seguiu. O principal aprendizado que trago comigo desse período é que o treinamento cotidiano requer disciplina e pode ser muito difícil, mas, ainda assim, pode e deve ser bom, não devendo nunca constranger o ator.

Tempo dois: quando soube que o fim era um novo início

O tempo voou e, ao final dos oito meses do Seminário, decidi não retornar ao Brasil e negocieei a permanência por mais alguns meses no Teatro Potlach, quando passei a ser orientado pela atriz Daniela Regnoli com o objetivo de construir um espetáculo solo de rua. Nos meses que se seguiram, meu trabalho se revelou menos produtivo do que o desejado e, ao voltar de uma turnê com a companhia e ver meu processo em sala, Daniela me fez entender que eu havia me perdido no



tempo e no espaço e estava distante de um objetivo concreto, pois, embora trabalhasse muito, não estava trabalhando bem.

Nesse período, o Potlach recebeu um dia a visita de um amigo, o ator toscano Sergio Bini Bustric, com longa e reconhecida experiência de atuação solo na rua, onde havia trabalhado a partir de números de magia, ilusionismo e prestidigitação, numa ação cênica muito poética, costurada por textos autorais e muito humor. Daniela falou a ele sobre mim e o chamou para assistir nossa sala de trabalho. Ao final do ensaio, onde, entre outras técnicas que vinha desenvolvendo, ele me viu sofrendo para fazer sequências pífiás com malabares e ações elementares com pernas de pau e fogo, ele se virou pra mim e disse que “as pessoas que se apresentam com essas técnicas o fazem num nível que, por mais simples que seja o número, deve deixar o público contaminado pela destreza, pela poética e pela singularidade do que veem, ou seja, o público tem que se sentir arrebatado ou, pelo menos, divertir-se muito”. Depois de dizer isso, perguntou o que eu pretendia fazer nos próximos dias. Ao ouvir que eu seguiria treinando em sala, ele me olhou e perguntou “você pode ir para Florença comigo hoje, para trabalharmos por uns três dias?”.

Ele havia entendido que o mais urgente era que eu conseguisse criar condições para um encontro com o público, protegido por algo que funcionasse, para que eu pudesse entrar em contato com meus medos e minhas possibilidades. Com a anuência de Daniela, partimos no mesmo dia e, no fim daquela tarde, já em Florença, começamos a trabalhar, de modo que, nos dias que se seguiram, o processo ganhou uma perspectiva que, até então, não imaginava.

Ainda nesse primeiro dia, de forma muito cuidadosa e objetiva, ele me apresentou algumas opções de números clássicos, como o homem forte, o mergulho no copo, entre outros. Em seguida, após entender minhas capacidades e limitações técnicas, idealizou uma perna de pau de 40 cm de altura de modo que eu pudesse, ao mesmo tempo, me destacar do público na chegada, bem como não me distanciar muito dele, caso usasse, por exemplo, uma mais alta. Essa perna de pau teria que caber dentro de uma mala para que, ao final, quando eu fosse embora carregando tudo dentro dela, pudesse sumir em meio ao povo sem perder a dimensão poética da comunicação instaurada durante a função.

Embora a pesquisa sobre o palhaço fosse um dos meus interesses, Bini Bustric intuiu que o caminho para encontrar a roupa de cena adequada poderia ser outro e, sendo ele menor do que eu, ofereceu-me um antigo terno seu e uma gravata borboleta azul turquesa, que dialogavam com os sapatos de bico fino que eu havia comprado em um brechó. Desse modo, a imagem do andarilho poético, com uma roupa menor do que seu corpo pedia, ia se definindo e, com um par de meias no mesmo tom do azul da gravata, vi tomar corpo o personagem que, nos anos que se seguiram, iria se tornar a base do solo *The cash and carry international show* e posteriormente, já no Brasil, da formação do trio cômico carioca Companhia do Público.

Ao final do segundo dia, ele me disse que o mais importante seria eu achar o tom, a minha forma de comunicação verbal com o público e, ali mesmo, na sala de sua casa, me pediu para



fazer a improvisação de uma convocatória, que é a chegada na praça, quando o espetáculo ainda não começou e o ator precisa juntar algum público e, para tanto, deve anunciar o que fará, criar curiosidade e empatia e seguir adiando esse início, até que um número suficiente de pessoas forme uma roda, sem perder as pessoas que chegaram antes. Resumindo, o ator precisa falar e fazer coisas que façam com que os passantes decidam que vale a pena parar, aguardar e dar-lhe uma chance. Depois de uns quatro minutos de improvisação ele disse “ok, já entendi que isso não será um problema pra você, vamos aos números” e começou a me orientar, mais técnica do que artisticamente, pois ele sabia que essa outra parte teria que ser fruto de um trabalho feito diante do público, a partir de ações cênicas muito concretas.

No terceiro dia, voltei para Fara Sabina com uma mala que ele havia comprado para mim, um par de pernas de pau adornadas com flores, como se fossem plantas em um vaso, um figurino, cordas e outros objetos que iriam servir para que eu desenvolvesse a dramaturgia dos números cômicos que ele me havia ensinado. A missão agora era ir para a sala de trabalho e treinar para recriar os números clássicos do meu jeito, dizendo o que eu quisesse, tentando adiar ao máximo a execução de cada número, descobrindo e explorando narrativas e tempos cômicos de modo a emendar as ações em comunicação frontal com o público.

Passei os quatro dias seguintes imerso na sala de trabalho, sozinho, desenvolvendo o roteiro, que consistia em fazer a convocatória, anunciar e apresentar o número do homem forte com a conclusão cômica, agradecer e passar o chapéu a primeira vez, anunciar o número do mergulho no copo, trocar de roupa numa coreografia divertida com uma música cafona, fazer esse segundo número, repassar o chapéu, preparar o encerramento falando algum texto enquanto fosse recolhendo o material de cena, colocar tudo dentro da mala, saudar o público e ir embora.

Marquei a primeira saída à rua para aquela mesma semana, numa praça de Fiano Romano, uma pequena cidade perto de Fara Sabina. Assim, na tarde de 26 de dezembro de 1988, dia de Santo Stefano, falando um italiano fluido, mas com números ainda inseguros sendo testados pela primeira vez com um público composto, em boa parte, por jovens dispostos a tudo para derrubar aquele estrangeiro metido a engraçadinho, cheguei ao final de cerca de 20 minutos de função, onde praticamente nada funcionou, completamente atabalhado, conseguindo o equivalente a uns dez euros no chapéu e com a certeza de que, se desejasse mesmo fazer aquilo, teria que gramar muito ainda. Conteí a Bustric por telefone como havia sido a função e ele foi taxativo “tranquilo, nunca poderá ser pior, quando será a próxima?”.

Nos anos que se seguiram foram inúmeras as apresentações e o trabalho se tornou o meu ganha pão durante um bom período, mas Bustric nunca assistiu ao *The cash and carry international show* e, desde quando retornei ao Brasil, não voltamos a nos falar. Naqueles três dias que passei em Florença, porém, aprendi que a qualidade da atenção na observação de um processo de criação, fundamento que ele nem sabe que me ensinou, pode fazer toda a diferença, e é hoje um dos principais pontos que procuro transmitir ao conduzir uma sala de trabalho.



Tempo três: quando soube que não bastava saber

No início de 1989, encerrei minha passagem por Fara Sabina e me mudei para Roma onde, durante um ano, trabalhei com a Companhia Abraxa Teatro, com sede na Villa Flora, no bairro Portuense. O Abraxa havia se formado no fim dos anos 70, a partir de Seminários com companhias do terceiro teatro, inclusive o Teatro Potlach. O ator Paolo Grippa, um dos fundadores do Abraxa, se tornou minha referência artística nesse período, por sua versatilidade e, acima de tudo, por sua escuta aberta, generosa e crítica, que era tudo o que eu precisava naquele momento. Participei de um período de treinamento com outros atores que haviam sido selecionados para a criação de um novo espetáculo de rua, para excursionar pelo sul do país no verão daquele ano. O espetáculo *Bolero Parade* não era exatamente arrebatador, mas tinha seus méritos, em especial pela qualidade da entrega dos atores. A turnê pela Calábria e Sicília naquele verão foi uma experiência fundamental no amadurecimento do meu entendimento de Companhia. Além da turnê, o convívio na sede da Villa Flora, com a divisão de tarefas, onde todos cuidavam da limpeza, da manutenção, dos reparos, assim como a rotatividade na condução do treinamento e a forma de colaboração na criação da cena, me fizeram ter certeza da importância da horizontalidade nas relações de trabalho, onde respeito e responsabilidade eram oferecidos e cobrados.

O reencontro em Roma, em 1990, com a carioca Isabella Azevedo Irlandini, colega de formação na CAL e do grupo de treinamento físico do ator, recém chegada em Roma após um período de experiência com o Teatro Tascabile di Bergamo, foi a centelha para a formação da Companhia Qabaloquá que, junto com a atriz e dançarina cubana Virginia Boroto, fundamos naquele ano. A partir das experiências de cada um, estruturamos um planejamento de modo a buscar, no prazo de um ano, a autonomia necessária para nos dedicarmos integralmente ao trabalho de criação teatral. Nesse período, alugamos uma sala no bairro romano de Testaccio onde criamos dois espetáculos infantis e iniciamos uma exitosa experiência com aulas de danças latino-americanas, como salsa, merengue, samba e forró, que estavam muito em voga na Itália naquele período. Com a estabilidade financeira proporcionada por essas atividades e o inesperado afastamento de Virginia, decidimos oferecer um seminário gratuito de quatro meses para a seleção de atores que participariam da criação de um espetáculo de rua para o verão. *Alegorias do caos* foi criado a partir da leitura de um poema de William Blake e possuía todos os ingredientes que nos haviam alimentado na pesquisa daquela linguagem cênica. O espetáculo itinerante tinha uma estrutura poética e agressiva, permeada por música composta pelo ítalo brasileiro Luigi Irlandini, tocada ao vivo pelos atores. Com muito impacto e grande beleza plástica, percussão, danças, cantos, ações com fogo e tecidos que formavam um imenso dragão composto por seis atores e atrizes em pernas de pau, as cenas se deslocavam pelas ruas até alguma praça previamente escolhida, onde um combate final deixava a plateia bastante mobilizada.

Em fins de 1991, ficou decidido que um Mestre de Kathakali, o Indiano Nanda Kumaran, viria passar três meses em Roma, onde faria apresentações, daria aulas para a Companhia e nos



ajudaria a preparar um novo trabalho de sala a partir dessa pesquisa. Sobre a decisão de nos dedicarmos ao treinamento da dança clássica indiana, eu era voz dissidente na Companhia que, além de Isabella e eu, já era composta por outros 6 atores. Nossas divergências sobre o encaminhamento do foco da pesquisa cênica foram amplamente discutidas e, ao final de muitas argumentações, acabei aceitando a decisão da maioria e adiando meu desejo de fazer um espetáculo de sala com dramaturgia desenvolvida a partir de improvisações. A estadia do Mestre indiano gerou tudo o que era previsto. Trabalho, visibilidade, conteúdo e o aprofundamento na crise de identidade da jovem companhia, que terminou o ano de 1992 com alguns membros deixando o núcleo e o espetáculo novo nunca sendo realizado.

Nesse período, pela segunda vez em cinco anos, desde minha ida para a Itália, vim ao Brasil. Nas três semanas em que permaneci no Rio, assistindo a espetáculos, frequentando o recém inaugurado CCBB e encontrando amigos para longas conversas, compreendi que estava diante de uma encruzilhada. Aos 32 anos de idade e necessitando redirecionar o trabalho e a vida, teria que decidir entre permanecer na Itália trabalhando com a Companhia, ou começar meu caminho de volta para o Brasil. Voltei para Roma onde, embalado pela intuição, sacramentei que seria meu último ano naquela que havia se tornado minha casa de adoção e, assim, passei o ano de 1993 preparando meu retorno ao Brasil, que ocorreu em fevereiro de 1994, com a Companhia encerrando suas atividades pouco tempo depois da minha volta.

Aqueles oito meses inicialmente previstos em 1987 haviam-se tornado seis anos e hoje, olhando pra trás e revendo tantas histórias, consigo perceber a coerência dos passos, ainda que muitas vezes inseguros, sofridos e incompreendidos no momento em que foram dados. O grande aprendizado desse último período foi a compreensão de que, para conduzir uma companhia de teatro, não bastam boas relações, admiração recíproca, pesquisa de linguagem e espetáculos incríveis, se não houver um planejamento que leve em conta também os desejos, as necessidades e os diferentes tempos de cada indivíduo membro do grupo.

Tempo quatro: quando ensinar se revela um eterno aprender

Rio de Janeiro, maio de 1987: no primeiro seminário que as companhias italianas Teatro Tascabile di Bergamo e Teatro Potlach ofereceram no Rio de Janeiro, o grupo de atores e atrizes orientados por Helena Varvaki se dividiu para participar de todas as oficinas, de modo a poder vivenciá-las e, em seguida, trocar essas experiências entre si. Flávio Kactuz, Dinah Kleve e eu fomos direcionados para a oficina que o ator Antonio Mercadante, do Teatro Potlach, conduziria na Escola de Teatro Martins Pena, no Centro do Rio. No primeiro dia da oficina, saí de casa antes das 7h da manhã para dar aulas de inglês, meu trabalho à época e, de lá, segui diretamente para a oficina, marcada para iniciar às 8h30. Em meio ao caos carioca de uma manhã de segunda feira, consegui chegar às 8h35 e entrei na sala pedindo licença, desculpas pelo atraso e já ia começar a trocar de



roupa quando vi Antonio parado, olhando pra mim, com os outros alunos no entorno a ele. O silêncio foi quebrado por sua fala, em espanhol, dizendo algo como “la clase ya ha comenzado”, seguido de outra pausa e novo pedido de desculpas meu. No momento seguinte, ele me fez entender que eu não poderia participar, pois estava atrasado cinco minutos. Carioca que sou, insisti, tentando explicar meus motivos e ainda perguntei se poderia ficar como ouvinte, mas fui interrompido por sua clara indicação para que eu deixasse a sala. Um misto de incredulidade e decepção me levou a caminhar até minha casa em Santa Teresa tentando, sem sucesso, absorver o significado daquela experiência.

Fara Sabina, maio de 1988: seis meses após o início do seminário no Teatro Potlach, os dias eram divididos entre o treinamento físico pela manhã e os ensaios de cenas à tarde. A atriz Suíça Nathalie Mentha, nossa referência no treinamento de acrobacia no seminário, propôs conduzir uma atividade extra durante 4 dias, das 18h às 22h, com os atores e atrizes brasileiros e argentinos. No primeiro dia, o trabalho começou de forma intensa, com músicas contagiantes do disco *The Klezmerim – streets of gold*, dando o ritmo ao treinamento dos 10 participantes que iam se revezando nas ações por ela propostas. Com cerca de uma hora de trabalho, comecei a sentir pontadas nos intestinos, anunciando um inadiável chamado da natureza. Parei a sequência e, por alguns minutos tentei, sem sucesso, contato visual com Nathalie. Vendo-me enfim ali, parado, mas sem interromper a condução do treinamento, ela respondeu à minha solicitação de me ausentar da sala dizendo algo como “se você sair, está fora do trabalho”. Tentando administrar minhas urgências fisiológicas e entender o significado de sua fala, continuei ali parado alguns minutos e, quando me dei conta senti que, ainda que eu decidisse sair, era já tarde demais. O treinamento parou para que eu fosse ajudado por alguns colegas brasileiros e argentinos a sair da sala, enquanto outros providenciavam a limpeza do chão. Nathalie estava desconcertada e eu destruído. Levado para uma área externa aos fundos do teatro, tive minha roupa tirada e fui literalmente lavado, o corpo com água, e a alma com o afeto silencioso de meus companheiros. Esse episódio me ajudou a entender a diferença entre o respeito e o medo, entre a liderança e a autoritarismo, além de compreender o tipo de relação que eu não buscava na vida e no trabalho. O dia foi encerrado com Nathalie dividida entre se desculpar e me responsabilizar pelo ocorrido. Decidi seguir no seminário, já que o possível ensinamento daquela experiência não era algo possível de ser compreendido com a urgência que a fragilidade moral solicitava. O treinamento foi retomado no dia seguinte sem que isso fosse comentado e esse momento ficou registrado em meu caderno de trabalho e em minha alma.

Roma, 1991: numa tarde de ensaios para o espetáculo *Alegorias do caos*, com nossa Cia Qabaloquá, um dos jovens atores alunos, muito dedicado e bem humorado, não apareceu. Ao chegar no dia seguinte, seu semblante indicava que algo importante havia acontecido. Ao longo da conversa, ele deixou claro que não pretendia continuar no espetáculo alegando, entre outras razões, o fato de não estar mais se divertindo com o trabalho. Nos minutos que se seguiram, me vi sendo dominado pelo calor da discussão e, com o dedo em riste, passei-lhe uma descompostura que ultrapassou todos os limites aceitáveis numa argumentação e, ainda assim, ele ficou impassível.



Quando enfim desisti de gritar meus argumentos por sua irresponsabilidade, ele respirou e disse “eu não te enfo a porrada porque tenho respeito por você” e saiu da sala. Mais de um ano depois, nos reencontramos. Ele havia criado um grupo com sua namorada, estavam trabalhando e estavam felizes. Ele sorriu pra mim, demos um abraço e nunca mais soube de Pasquale.

Rio de Janeiro, setembro de 2021: dentro da programação de encontros *online* pelas celebrações dos 80 anos de Eugenio Barba, planejado e conduzido por Ricardo Gomes e Priscilla Duarte, fui convidado a mediar, juntamente com Ricardo, a conversa entre Tiziana Barbiero e Caterina Scotti, do Teatro Tascabile di Bergamo e Nathalie Mentha, do Teatro Potlach. Após longos e emocionantes depoimentos das três atrizes, num rasgo de sinceridade, recordando de suas sensações à época das oficinas de 1987 no Rio de Janeiro, Tiziana falou sobre a insegurança que sentiu, pela imensa responsabilidade que tinham assumido, quando sabiam ainda tão pouco do conhecimento que estavam transmitindo para aqueles jovens atores. Seu comentário foi recebido com cumplicidade, tanto por sua colega de companhia Caterina, como por Nathalie. Estávamos todos muito sensibilizados com os depoimentos e, tendo recebido a palavra, não resisti ao momento de sincero desnudamento e, sorrindo, disse que me sentia muito agradecido e feliz por ouvir delas o quanto não sabiam pois, ainda assim, tinham sido fundamentais para nossa caminhada, até porque, naquela época, nós sabíamos muito menos ainda. A imediata reação das três atrizes, tentando explicar suas falas, como que tendo sido surpreendidas com uma confissão indevida, me fez voltar no tempo e recordar das passagens que descrevi acima.

São muitas as histórias. E lembrar de cada uma é também uma oportunidade para humanizar os envolvidos, pois, reconhecer e rir de nossas falhas, equívocos, ansiedades ou precipitações, nos ajuda a entender e perdoar a arrogância que, por insegurança, muitas vezes nos faz agir com injustiça e soberba. Tento ficar sempre muito atento à responsabilidade de conduzir uma sala de trabalho, pois é possível que, hoje, alguém me olhe com os mesmos olhos que, cerca de trinta e cinco anos atrás, eu olhava para alguém.

Tempo cinco: quando os saberes florescem

Rio de Janeiro, ano 2000: no início daquele ano, a diretora genovesa-carioca Alessandra Vannucci me convidou para traduzirmos o texto que o dramaturgo e ator italiano Dario Fo havia escrito em 1992, por ocasião das celebrações dos 500 anos da chegada do navegador genovês Cristóvão Colombo ao continente que, posteriormente, seria batizado de América. O texto, originalmente improvisado a partir de desenhos que ele havia feito para as cenas de seu roteiro/*canovaccio*, fora publicado em um formato de duas colunas em cada página. Na coluna da esquerda, a transcrição desse texto falado num misto de italiano, hispanismos, onomatopeias e outras formas que Fo era mestre em fazer e, na coluna da direita, a tradução desse primeiro texto para um italiano literário, em meio aos desenhos que o haviam inspirado na contação da história.



Após algumas semanas de trabalho e cerca de cinco tratamentos, chegamos enfim a um texto em português, bom de ser lido, mas muito literário para uma possível encenação. Provocativa como sempre, Alessandra vaticinou dizendo “esse texto precisa voltar à sua forma original, falada pela boca de um ator e o ator aqui é você, então conta aí essa história”, e ao me ouvir dizer que eu não sabia o texto, ela sacramentou uma verdade que iria mudar minha vida, ao dizer “você não sabe o texto, mas conhece a história”. Ali mesmo, entre a cozinha e a sala de sua antiga casa na Rua Triunfo, em Santa Teresa, comecei a fazer o que ela me havia pedido e, depois de algumas tentativas, usando sons e onomatopeias para preencher os momentos em que a memória não fluía e, como quem conta uma história para uma criança, esgarçando passagens da história com ações físicas, parei e disse que não dava para continuar, que aquilo era uma bagunça, que não era teatro, ao que ela me respondeu “mas funciona, continua”, e não me deixou desistir.

Depois de uns 10 dias de ensaios, resolvemos mostrar nosso exercício para alguns amigos no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, e a receptividade nos deu a certeza de que tínhamos uma pedra bruta em mãos. Um espetáculo de teatro infantil para adultos, onde a contação de história e o cinema de animação eram a matéria-prima da atuação frontal do ator que, brincando de materializar as ausências da narrativa com corpo, sons e vozes, dava ao público a oportunidade de esquecer do tempo e enxergar além da cena, completando-a em sua cabeça com sua própria imaginação.

Entre os anos 2000 e 2001, chegamos a apresentar algumas vezes esse exercício, mas, por conta de muitos compromissos meus com a Companhia do Público e da pouca receptividade desse trabalho por parte dos outros integrantes do trio, que não viam possibilidade dele se tornar uma produção do grupo, o projeto acabou engavetado.

Após profunda crise que culminou com meu afastamento da Companhia do Público em 2003, voltei a pensar em fazer um trabalho solo. Por insistência de Alessandra e com o apoio de meu parceiro de produção na época, o diretor e dramaturgo carioca de Manhuaçu, Minas Gerais, Sidnei Cruz, com quem fiz várias produções sob a chancela Leões de Circo Pequenos Empreendimentos, acabei retomando, em 2004, os ensaios daquele processo e, um ano depois, tendo feito cerca de quarenta apresentações, entre ensaios abertos e espetáculos vendidos para circulações pelos Sesc Rio e Sesc Ceará, estreamos oficialmente em 14 de setembro de 2005, na Casa Mercado 45, no Centro do Rio de Janeiro, o trabalho que faria minha vida mudar mais uma vez. *A descoberta da Américas* é uma história à parte e hoje, 19 anos depois de sua estreia, me vejo como o guardião dessa obra que ainda pede para ser mantida viva, pois, embora assistida por milhares de pessoas, parecem ser muito mais os que ainda desejam assisti-la. Por respeito ao público, mantê-la viva significa nunca repetir, mas sempre refazer e, quando necessário, voltar à sala de trabalho para as devidas atualizações, com a cumplicidade de Alessandra, eterna “espectadora privilegiada” desse processo.

Por um capricho do destino, em dezembro de 2010, Aderbal Freire Filho e Eugenio Barba conduziram um curso para diretores no teatro Poeira, no Rio de Janeiro, do qual Alessandra participou e, ao final daquela semana, tendo Eugenio manifestado o interesse em assistir a espetáculos de



alguns dos diretores participantes, Alessandra me ligou perguntando se teria como eu apresentar *A descoberta das Américas*. Diante de minha afirmativa entusiasmada, a equipe do Poeira se desdobrou para divulgar pelas redes sociais que haveria uma função aberta ao público no dia seguinte. Ao final da apresentação lotada, quando eu me despia para entrar no banho, Eugenio e Julia Varley adentraram efusivamente o camarim para me cumprimentar e, ao longo da conversa, quando falei, em italiano, de minha trajetória na Itália nos anos 80/90, com um ar de súbita compreensão, ele me encarou e exclamou “*allora, sei della famiglia!*”, ao que rimos muito, me fazendo sentir como um membro de uma família mafiosa.

Desse trabalho, por solicitação de diversas pessoas que, após assistirem ao espetáculo, perguntavam se eu dava aula “disso”, acabei elaborando uma oficina metodológica, que vem amadurecendo ao longo dos últimos anos, com carga horária e número de participantes variáveis de acordo com as demandas. Ao longo desses anos, a oficina O ator no solo narrativo ajudou a gerar inúmeras cenas e espetáculos solos ganhando, a partir de 2020, com a pandemia, um formato individual e virtual batizado de Consultório cênico e, mais recentemente, um formato de aula-demonstração, para públicos maiores, com duração de cerca duas horas e meia. Tenho claro que tudo isso só foi possível, da forma como aconteceu, por tudo o que vivi ao longo desses mais de trinta e cinco anos, desde quando me vi fazendo teatro profissionalmente, e meu fortuito encontro com Helena Varvaki.

Tempo seis: quando aprender é o maior saber

A sala de trabalho que me interessa hoje é estruturada por uma hierarquia horizontal onde as funções específicas não impedem a interferência de nenhum dos participantes em quaisquer pontos do processo. Nas oficinas que ministro, a provocação respeitosa, interessada e com senso de humor durante a criação de uma cena é a base para o exercício da função de “espectador privilegiado” que, mais do que dirigir, apenas observa quem está em cena e ajuda o ator/atriz a ficar à vontade para experimentar/investigar o que ainda não sabe, sem desistir da busca, pois, quando nada ainda é, tudo ainda pode ser.

Na observação da construção da cena, o espectador privilegiado não deve se preocupar em ter ideias prévias, já que qualquer ideia deverá surgir a partir do que o ator/atriz está propondo. O que esse observador “acha” não tem muita importância, até porque, a rigor, ele não está “procurando” nada, já que quem procura é quem está em cena. O espectador deve somente pontuar o que está vendo o outro achar, sem descartar nada num primeiro momento, acumulando anotações e apontando opções de caminhos, sugerindo o que ainda não foi tentado, provocando desafios, ajudando a direcionar, independentemente de seu gosto pessoal, já que o gosto de cada um tem pouca importância diante do esforço do ator/atriz em se manter ativo e inteiro na busca. Uma sala de trabalho precisa ser viva, intensa, respeitosa, paciente e divertida, onde o ator/atriz



criador/a possa dar a primeira e, possivelmente, a última palavra. Errar no teatro é fundamental, até porque um erro teatral não pode ser comparado a um erro médico, de engenharia ou de economia, pois ninguém morre por conta de um erro no teatro. No máximo, a pessoa nunca mais vai ao teatro. Errar no teatro é perceber o que não funciona e isso precisa acontecer na sala de trabalho.

A Companhia de teatro que imaginei seria uma onde seus membros entenderiam que o crescimento e a continuidade do grupo dependeriam diretamente da continuidade do crescimento de seus componentes. Teoricamente óbvia, essa premissa seria tecnicamente complexa de ser aplicada, já que o equilíbrio entre os desejos e necessidades de cada um dos integrantes e os da companhia seria improvável, pois o repertório, a programação e o planejamento poderiam impedir que os indivíduos traçarem seus voos próprios que, se feitos de forma saudável, como parte desse processo, certamente trariam imenso crescimento para o grupo também. Prioridades, vaidades, poder, carreira, segurança, dedicação, autonomia, compromisso, prazer, seriam alguns dos inúmeros fatores que teriam que ser considerados para que os inevitáveis momentos de crise nessa caminhada fossem vistos como oportunidades e desafios a serem encarados com responsabilidade e respeito, onde a transparência dos acordos fariam a diferença. Hoje não faço parte de nenhuma companhia, embora siga trabalhando sempre em ótimas companhias.

Tempo sete: restará sempre muito o que aprender

Em recente encontro casual com Helena Varvaki, aproveitei a ocasião para agradecer a ela por sua influência em minha trajetória de formação de ator e rimos muito quando ela comentou que sempre se lembrava de um lapso que cometi naquele período quando, durante um comentário sobre o treinamento daquele dia, eu havia me referido ao nosso aquecimento individual como relaxamento individual. À época, aquilo havia gerado toda uma discussão sobre meu entendimento do nosso trabalho e culminado com meu posterior afastamento daquele grupo, mas, nesse reencontro, nosso riso leve e sincero ao nos lembrarmos dessa passagem, denunciou nossa capacidade de reflexão autocrítica ao longo desses anos.

A disciplina é, na verdade, uma auto disciplina, com a qual deveríamos sempre dialogar para tentar entender e decidir, não só o que e como fazer, mas também o que evitar fazer, seja na sala de trabalho, antes ou depois das funções, como também no cotidiano da vida, pois o mais difícil acaba sempre sendo modificar algum padrão que, por conforto, preguiça ou prazer, possa se revelar nocivo ou improdutivo.

O treinamento individual deveria ser um processo tão sério e disciplinado quanto prazeroso e crítico, podendo e devendo ser modificado segundo novos objetivos ou períodos da vida. Hoje, aos 64 anos, praticante de *Iyengar yoga* há oito, de canoa havaiana há cinco e ciclista urbano desde sempre, continuo a dedicar meus horários matutinos para essas práticas, que se tornaram uma



espécie de treinamento fora da sala de trabalho, pois a postura é a mesma, só que muito mais conectada com minhas necessidades no cotidiano, no trabalho e com meu prazer.

O Mestre também nos ajuda a aprender o que não fazer, como a não nos tornarmos escravos da ansiedade e dos medos, já que não podemos viver sem essas sensações. Ele sabe que nem todos aprendem, ou pelo menos não no momento em que algo é ensinado, pois muitas vezes os ensinamentos podem demorar anos até serem realmente compreendidos. Na realidade, Mestre é aquele que não para de aprender.

Meu reconhecimento e gratidão a todos esses Mestres que, mesmo sem saberem, tanto me ensinaram e não me deixaram desistir, pois o ator que sou hoje é reflexo do homem que me tornei, fruto também das experiências com essas companhias, pedras fundamentais do teatro que tento praticar, com seriedade, responsabilidade, curiosidade e senso de humor.

São muitas histórias, mas todas fazem parte de uma mesma história, sem fim.

“A cultura é uma arma de defesa pessoal”
(Wolff, 1996, p. 561)



Referências

MONTENEGRO, Fernanda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2016. Segundo Caderno, p. 1.

WOLFF, Fausto. *À mão esquerda*. Rio de Janeiro: Leitura, 1996, p. 561.



Biografia acadêmica

Julio Adrião - Casa das Artes de Laranjeiras (CAL)

Ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) em 1987, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: julioadriaoproducoes@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Julio Adrião

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autor Convidado

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 27 novembro 2024

Data de aprovação: 28 novembro 2024