

Ephemerata

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 1 - nº 1 - 2018/1

ISSN: 2596-0229



UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto

PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas

EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
número 01, volume 1, dezembro de 2018

Expediente

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP

Coordenação: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Vice Coordenação: Prof.^a Dr.^a Luciana da Costa Dias

Equipe editorial

Editor-chefe: Luciana da Costa Dias

Editores responsáveis: Elen de Medeiros, Ernesto Valença e Ricardo Gomes

Comissão Científica

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)

Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Nanci de Freitas (UERJ)

Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

Comissão editorial

Éden Silva Peretta

Ernesto Gomes Valença

Letícia Mendes de Oliveira

Luciana da Costa Dias

Marcelo Rocco

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Ricardo Gomes

Universidade Federal de Ouro Preto

R. Diogo de Vasconcelos, 122

Pilar - Ouro Preto

Minas Gerais

CEP 35400-000

Fone: +55 (31) 3559-1189

Projeto Gráfico

Éden Silva Peretta

Plataforma SEER: Editora da UFOP



SUMÁRIO

EDITORIAL	4
A ESSÊNCIA DO TEATRO Eugenio Barba	7
CAMINHOS DA ESCUTA: PRESENÇA SONORA E ESCURIDÃO Maria Clara Ferrer e Juliana Mota	23
VOZ E PRESENÇA: A UTILIZAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS SONOROS NO TRABALHO DO ATOR Juliana Mota	31
A OPERETA FRANCESA: ALGUNS APONTAMENTOS PARA COMPREENDER SUA HISTÓRIA Larissa Neves	41
A MEMÓRIA COMO DISPOSITIVO DE RESISTÊNCIA: DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS ATÉ O ENCONTRO COM O PÚBLICO Éder Rodrigues e Sara Rojo	61
ISTA – UMA NARRAÇÃO DE TRANSIÇÕES Julia Varley	69



EDITORIAL

É com alegria que o PPGAC/UFOP (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto) lança, com este número inaugural, sua primeira revista, *Ephemera*, cujo projeto, previsto ainda na formação do programa, está vinculado especialmente às linhas de pesquisa desenvolvidas pelos docentes e discentes, a saber: *Estética, Crítica e História das Artes Cênicas* e *Processos e Poéticas da Cena Contemporânea*. Voltada à publicação de artigos, ensaios, resenhas, críticas e entrevistas que estejam ligados às práticas da cena – teatro, performance, dança. A *Ephemera* pretende abarcar, em perspectiva abrangente, diferentes pesquisas desenvolvidas no âmbito das artes cênicas através de experimentações e processos criativos e do diálogo multidisciplinar com áreas afins (como a filosofia, as letras, a história, as artes plásticas etc.), aceitando contribuições de autores nacionais e estrangeiros.

Para este número de lançamento, contamos com colaborações importantes, que se dividem aqui em três grupos principais: aspectos da poética da cênica contemporânea, com os textos de Eugenio Barba e Julia Varley; reflexões sobre o teatro brasileiro, com as contribuições de Larissa Neves e Éder Rodrigues em co-autoria com Sara Rojo; e, também, articulações sobre o processo criativo, com dois textos de Juliana Mota, um deles em parceria com Maria Clara Ferrer.

No primeiro artigo, *A essência do Teatro*, Eugênio Barba nos brinda com sua brilhante apresentação daquilo que chama de “história subterrânea” da tradição teatral ocidental, evocada em paralelo com sua própria trajetória pessoal e de formação do Odin Teatret, na Dinamarca. Ao perguntar “o que resta do teatro?”, partindo das “feridas e das faltas que determinam o essencial”, traça algumas linhas que definiriam a essência da tradição teatral que ajudou a (re-)inventar no século XX.

Por sua vez, Maria Clara Ferrer e Juliana Mota, em *Caminhos da Escuta: Presença Sonora e Escuridão*, discutem a escuridão como ferramenta que potencializa o trabalho vocal do ator em direção àquilo que definem como presença sonora. Já em *Voz e Presença: A utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator*, Juliana Mota, discute experiências vivenciadas pelo grupo de pesquisa Casa Aberta, vinculado ao curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei, com o intuito de questionar relações entre memória, trabalho vocal do ator e presença cênica.



No que diz respeito aos textos sobre o teatro brasileiro, em seu artigo sobre a Opereta Francesa, *A Opereta Francesa: alguns apontamentos para compreender sua história*, Larissa de Oliveira Neves faz uma pequena revisão histórico-crítica da opereta, gênero francês que se desenvolveu vastamente no Brasil, e dos contornos que assume nas mãos dos autores nacionais como Arthur Azevedo. Por outro lado, em *A Memória como Dispositivo de Resistência: do processo de criação do espetáculo A Mulher Que Andava Em Círculos até o encontro com o público*, Éder Rodrigues reflete sobre a criação do referido espetáculo, dirigido por Sara Rojo no *Mayombe Grupo de Teatro*, discutindo a memória enquanto dispositivo de resistência diante de regimes autoritários e ditatoriais.

Por último, Julia Varley nos traz sua *Carta aberta aos participantes e à equipe da XV sessão da ISTA – International School of Theatre Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral)*, na qual rememora sua trajetória, transições e transformações, nos proporcionando um belíssimo panorama do fazer cênico e da antropologia teatral contemporânea, a fechar com chave de ouro esta primeira edição de nossa revista.

Agradecemos aos editores responsáveis pelo belíssimo trabalho na organização deste número: Elen de Medeiros (UFMG), Ernesto Valença (UFOP) e Ricardo Gomes (UFOP).

Esperamos que todos tenham uma excelente leitura!

Luciana da Costa Dias
(em nome da Coordenação do PPGAC/UFOP)





A ESSÊNCIA DO TEATRO¹

The essence of the theatre

Eugenio Barba

Odin Teatret, Dinamarca

RESUMO

Neste artigo, Eugenio Barba analisa a “história subterrânea” da tradição teatral do século XX e sua própria trajetória artística, ressaltando o “caminho da recusa” como o seu ethos profissional e o de seus antepassados — os protagonistas da Grande Reforma teatral do início do século XX —, dos quais se define como “nada mais que um epígono”. Partindo da pergunta “o que resta do teatro?”, traça as linhas que definem a essência da tradição teatral que, junto com seus companheiros e companheiras do Odin Teatret, inventou.

Palavras-chave: Eugenio Barba; Odin Teatret; Teatro do século XX.

ABSTRACT

In this paper, Eugenio Barba analyzes the “underground history” of the twentieth century theatrical tradition and his own artistic trajectory, highlighting the “path of refusal” as his professional ethos and that of his ancestors — the protagonists of the Great Theatrical Reform of the early XX century —, of those he defines himself as “nothing more than an epigone”. Starting from the question “what remains of theater?”, he draws the lines that define the essence of the theatrical tradition he and his partners of Odin Teatret invented.

Keywords: Eugenio Barba; Odin Teatret; Twentieth Century Theatre.

¹O presente texto foi escrito em 2001 e foi atualizado e revisado pelo autor para esta edição. A tradução de Patricia Furtado de Mendonça também foi revisada e autorizada pelo autor.



“O que resta de um judeu se ele não é nem religioso nem sionista, se nem sequer conhece a língua da Torá, do livro sagrado?”. No início do século XX, Sigmund Freud se fez essa mesma pergunta e respondeu: “Provavelmente, resta o essencial”, evitando defini-lo.

O que resta do teatro se ele não é nem religioso nem nacionalista, se nem sequer acredita nos livros, nas teorias e nas ideologias que tentam explicar e plantar certezas no mundo?

A pergunta de Freud contém as origens daquele mal-estar que, na época, levou os Reformadores do teatro a implodirem uma cultura teatral europeia centenária. Foi assim que nasceram novas identidades e orientações inesperadas para a sua arte. Esses visionários resolveram se confrontar com os quatro problemas que são fundamentais para o ator: a questão não é apenas como ser um ator eficaz, mas também por que sê-lo, onde sê-lo e para quem. Os Reformadores são os nossos antepassados, foram eles que fundaram a tradição do século XX.

A palavra tradição é ambígua. Ela nos faz pensar em algo que nos foi dado, que recebemos do passado de forma inerte. Mas a tradição é o exercício da recusa, é nosso olhar retrospectivo sobre os seres humanos, sobre a profissão, sobre toda a História que nos precedeu e da qual escolhemos nos afastar, dando continuidade ao nosso trabalho.

A invenção de uma tradição

Não sou nada mais que um epígono que habita a antiga casa dos antepassados. Apenas fiz uma longa viagem para chegar até aqui. Passei quatro anos na Polônia, mas fiquei trinta meses trabalhando com Grotowski em Opole. Logo depois, em 1964, voltei para a Noruega. Foi em vão que eu bati à porta de todos os teatros de Oslo tentando achar um trabalho. Então, resolvi reunir várias pessoas que também haviam sido recusadas, jovens que não tinham sido aceitos na Escola Nacional de Teatro. Naquela época, a palavra “teatro” evocava um edifício ou um texto. Os jovens que decidiam ser atores partindo do zero, ou seja, que não tinham um lugar onde trabalhar, eram vistos como surdos prestes a tocar uma sinfonia de Beethoven sem instrumento nenhum. E foi assim que fundamos o Odin Teatret.

Uma perda, uma privação, uma falta, uma exclusão: essas são as feridas que determinam o essencial. Para o Odin, a exclusão do mundo que deveria nos introduzir numa profissão e nos ajudar a consolidar as bases do ofício representava um julgamento final: não tínhamos as qualidades necessárias para nos tornarmos artistas de teatro. Naquela época, não havia grupos ou culturas teatrais alternativas nas quais pudéssemos nos integrar, que nos inspirassem. Éramos “excluídos”. Ninguém tinha vindo bater à nossa porta implorando para enriquecermos a arte teatral. O teatro era nossa malária pessoal, nossa necessidade endêmica. O mundo não precisava de nós como atores. Nós é que precisávamos do teatro. Era justo que pagássemos do nosso próprio bolso.

Mesmo nas condições mais favoráveis, qualquer trabalho teatral está sujeito a



restrições: de tempo, dinheiro, espaço, quantidade ou qualidade dos colaboradores. Essas restrições fixam as regras do jogo e determinam os limites do possível. Ainda que sejam previsíveis, principalmente quando você não é ninguém e não tem nada, deve se render a elas para sobreviver. Você também pode se esforçar para contorná-las — às vezes isso traz soluções inesperadas e originais. Também pode destruí-las com um martelo, despedaçando-as em mil pedaços. Aí você pega esses pedaços e constrói o seu habitat, o mundo ideal e material do trabalho e dos resultados que ele gera. É assim que eu me lembro do nosso início, numa capital que mais parecia o deserto.

Eis aqui a origem do Odin Teatret na Noruega: um minúsculo grupo de amadores que sonhavam se tornar profissionais, cinco jovens que se levavam terrivelmente a sério: execução perfeita dos exercícios e limpeza completa do piso sobre o qual eram praticados; sucessão ininterrupta de gritos, sussurros, ressonâncias e vibrações sonoras durante o treinamento vocal, e um silêncio que protegia continuamente o trabalho. Um pequeno grupo que se baseava na própria “superstição” e que, por falta de experiência, achava que o teatro era um artesanato de feições humanas. Estavam sozinhos – em solidão – fora da geografia dos teatros reconhecidos e reconhecíveis. Num deserto, onde havia apenas a presença invisível dos mortos e a distância de um amado mestre, Grotowski.

É preciso cavalgar as circunstâncias. É assim que se determina o decorrer dos acontecimentos, que se constrói o martelo que despedaça as restrições. Em 1966, o Odin Teatret abandonava as frágeis certezas que usava para justificar sua precária existência e se transferia para uma cidadezinha dinamarquesa de 18 mil habitantes, na Jutlândia Ocidental, a região subdesenvolvida e pietista do país. Lá, teatro não era nem diversão nem tradição. Não havia espectadores interessados. Além do mais, o Odin não conseguiria compartilhar sua língua com eles — lembrando que a língua era o meio de comunicação essencial do teatro daquela época. Os dinamarqueses tinham dificuldade de compreender os atores noruegueses do Odin e os jovens de outros países e outros continentes que chegariam para se unir a eles. Resolvemos acrescentar uma nova restrição às que já existiam: o exílio da língua, um jeito de balbuciar.

Toda forma de exílio funciona como um veneno: o que não mata, fortalece. É impossível entender a história do Odin Teatret, a nossa maneira de pensar e de nos comportar por mais de 53 anos, sem examinar duas exclusões: a rejeição, por parte do mundo teatral, e a mutilação da língua. Despedaçamos essa situação de inferioridade, essa amputação e essas restrições. E do pó de tudo isso, deixamos que se desenvolvesse uma postura de orgulho e de recusa: nossas fontes de força.

A história do teatro era minha consolação, meu tapete voador, meu Eldorado. Eu descobria o essencial: a solidão de Stanislávski e o isolamento de Artaud; o exílio e a perda da língua por parte de Mikhail Tchecov, Reinhardt, Piscator e Helene Weigel; a importância dos teatros amadores para Vakhtangov, Brecht e Lorca; a teimosa busca pela “vida” do ator por parte de Stanislávski e Meyerhold; o laboratório de vida em comum de Sulerzitsky; e o primeiro Estúdio do Teatro de Arte. A história do teatro era meu Talmude, minha Bíblia e meu Corão, bastava ler com cuidado e decifrar histórias, episódios e detalhes que foram deixados de lado pelos historiadores. Uma Atlântida de informações estava vindo à tona, esclarecendo minhas hesitações e minhas dúvidas,



revelando os exemplos desesperados e as soluções geniais dos que vieram antes de mim, o modo em que moviam seu martelo. Não estávamos sozinhos.

O teatro virou o lugar onde os vivos encontram os não-vivos, os mortos e os antepassados Reformadores que tinham atravessado o deserto. Suas vidas, seus espetáculos e seus livros iluminaram o caminho do Odin, nos conduziram para um saber técnico que é nosso modo de respirar. Inspiraram nosso conhecimento tácito, assimilado ao longo de tantos anos, e protegeram o que era essencial em nossos espetáculos: os infinitos detalhes da partitura do ator, aquela flora de impulsos e microações, aquela estrutura de tensões, sats e intenções que geram um potente efeito de vida e uma íntima ressonância no espectador. Os vivos são incapazes de reparar em todos os detalhes. Já os não-vivos, além de aceitá-los, saboreiam a temperatura pessoal com a qual foram criados e inseridos em camadas alternadas de luz e escuridão.

Os espectadores não-vivos

Para mim, a palavra “espectador” nunca evocou, simplesmente, aquele grupo de pessoas que se reúne em torno de um espetáculo. Meus verdadeiros espectadores foram ausências fortemente presentes, a maior parte composta por não-vivos. Os não-vivos não são apenas os mortos: são também os que ainda não nasceram. Como sempre aconteceu, é para eles que os atores do Odin se dirigem toda vez que atuam, para os que vão enfrentar os mesmos limites que tantas vezes tivemos que encarar, ridicularizados pelo espírito do tempo, sozinhos diante da indiferença da sociedade e da frieza do ofício

É através do “contágio” que podemos alcançar os que ainda não nasceram. Entramos em contato com eles através dos vivos, dos espectadores que nos visitam. Quem decide isso é o espetáculo e sua picada de escorpião. É preciso dar o máximo do máximo aos espectadores que chegam ali com um presente extraordinário: oferecendo duas ou três horas de suas vidas, abandonando-se em nossas mãos com total confiança. Temos que retribuir sua generosidade com a excelência, mas também temos uma obrigação: é preciso fazê-los trabalhar. Os espectadores devem ser colocados à prova, devem enfrentar — com seus sentidos, seu ceticismo, sua ingenuidade e sua crueldade — uma tempestade de reações contrastantes, de alusões, de contrassensos, de um conjunto de significados que ficam se arranhando entre si. Devem resolver, em primeira pessoa, o enigma de um espetáculo-esfinge que está prestes a devorá-los. O espetáculo é uma carícia que queima, que toca a sensibilidade de cada um, ilumina feridas íntimas, arrasta-os até o mudo panorama daquela parte de si que vive em exílio. É preciso abrir os olhos do espectador com a mesma doçura com que se fecha os olhos de um ente querido que acabou de partir.

É preciso ninar o espectador com mil subterfúgios da diversão, do prazer sensorial, da qualidade artística, do imediatismo emocional e do refinamento estético. Mas o essencial está no momento em que a duração efêmera do espetáculo se transfigura num fragmento de vida que se enraíza na carne no espectador, acompanhando-o ao longo dos anos. O espetáculo é a picada de um escorpião que faz dançar. A dança não acaba na saída



do teatro. A linfa do veneno viaja por dentro, penetra no metabolismo psíquico, mental e intelectual, transforma-se em memória. Essa memória é a mensagem inimaginável e improgramável que se transmite aos que ainda não nasceram.

É uma operação que só funciona depois que a própria autonomia é construída. E isso só é possível sob duas condições: quando o comportamento de todos os membros do grupo fica impregnado por uma “superstição”, como se fosse uma segunda natureza; se nossos espetáculos se transformam em escorpiões que enfeitiçam um pequeno grupo de espectadores que se deixam picar por eles.

Se o Odin continuou “em vida” durante cinco décadas é porque também vivemos como beduínos. Desde a nossa origem, nos acostumamos a não ter nada mais que um punhado de tâmaras e uma tenda, mais ou menos como os primeiros califas nômades da Arábia: mesmo depois de conquistar Damasco, Bagdá e Basra, eles voltaram para o deserto sem permanecer nos palácios de mármore e sem se deixar domesticar pelas cidades-sereia, com seus templos e bazares. Holstebro é a nossa tenda, lá temos o essencial: o anonimato de um trabalho cotidiano cuja tarefa é extrair o difícil do difícil.

Mas não basta ter um grupo. Ele é apenas a sístole do coração que o mantém em vida naquele precário processo de autonomia que está sempre ameaçado. A diástole é o espectador que precisa de nós. Depois de 53 anos, eles continuam ocupando aqueles únicos cem lugares de cada um dos nossos espetáculos. É o nosso limite e a nossa força. Eles estão lá à nossa espera, aonde quer que a gente leve um espetáculo, pode ser Nova York ou um vilarejo dos Andes, uma capital europeia ou uma cidadezinha da Patagônia. Há pouco tempo, apresentamos espetáculos em Roma durante cinco semanas seguidas. Cem espectadores por noite, 3.500 pessoas em 35 dias. Pode ser que, no meio dessa gente toda, a picada do escorpião faça dançar alguém que vai encontrar nosso verdadeiro espectador que ainda não nasceu.

A via da recusa

Sempre que visito os edifícios do teatro, tenho a sensação de estar subindo em imóveis navios de pedra que se esforçam para representar o movimento. Dentro de alguns deles cheguei a viver a aventura sem limites da viagem, lá no meio da noite ou bem no fundo de mim mesmo. Comparo os navios de pedra às ilhas flutuantes, ao que Stanislávski chamava de “ensemble”, ao que eu chamo de “grupo de teatro”: um punhado de homens e mulheres que, graças à disciplina de um artesanato artístico, ultrapassam seu individualismo e se inserem na história. Por meio de um processo de osmose criativa, transformam suas feridas e necessidades pessoais em ação política, em tomada de posição com relação às normas e às circunstâncias de sua polis, de sua comunidade.

O essencial do teatro não reside em sua qualidade estética ou em sua capacidade de representar, criticar e interferir na vida. Pelo contrário: através do rigor da técnica cênica, deve irradiar materialmente uma forma de ser individual e coletiva — uma célula social que encarna um ethos, valores que orientam atos de recusa por parte de cada indivíduo



que a integra.

Para o teatro, a forma é fundamental. Por meio da forma, ou seja, da disciplina e da precisão que ela exige, o ator absorve e expõe um núcleo de informações que, além de não poderem ser explicadas com palavras, contêm o espírito do ethos da recusa. É isso desde o primeiro exercício, do primeiro dia de aprendizagem. Uma forma de ser nasce da ação real, em dissidência com os lugares comuns do pensamento e da prática profissional, das opiniões evidentes e da facilidade das escolhas. Ela pressupõe a invenção da própria tradição.

É assim que vejo meus atores: são ao mesmo tempo o campo e o camponês que ara suas terras. O espectador assiste ao amadurecimento de surpreendentes frutos, cujo sabor deveria aguçá-lo a sua sede.

Teatro como transcendência

O caminho da recusa foi seguido por todos aqueles que fundaram tradições no século XX. Esses antepassados que marcaram nossa tradição pessoal, além de terem se tornado nossos pontos cardeais, fizeram oposição ao próprio tempo e forjaram a ideia de um teatro que não se limita ao espetáculo, que não se dirige simplesmente a um público, que não está apenas preocupado em lotar plateias. Para eles, o imperativo que se impunha era outro: era preciso ir além do espetáculo como manifestação física e efêmera, pois só assim seria possível alcançar uma dimensão metafísica — política, social, didática, terapêutica, ética e espiritual.

O teatro é insuportável quando se limita ao espetáculo. O rigor do ofício ou a embriaguez da invenção não são suficientes. E não são mais importantes que um certo tipo de consciência — do prazer ou do conhecimento — que podemos induzir no espectador. Nosso trabalho deve se nutrir de uma subversão que nos projete para além da nossa identidade profissional, que acabou se transformando num muro que nos protege e que representa uma prisão. O espetáculo planta uma semente que cresce na memória de cada espectador, e cada espectador cresce com essa semente.

Quatro atores estavam comigo quando comecei a fazer teatro. Éramos cinco. Três de nós ainda estão no Odin Teatret². Conhecemos todo tipo de crise, fadiga, rotina e desorientação, pois 53 anos são muitos. Então, por que continuamos? Será que estamos interessados no presente? Acho que somos sustentados por duas tensões: a lembrança do passado e uma nostalgia do futuro. De um lado, há o desejo de permanecermos fiéis aos sonhos da nossa juventude, do outro, a responsabilidade diante das gerações anônimas que ainda não nasceram. São palavras cheias de pompa. No entanto, são a voz daquela parte de nós que vive em exílio, aquele núcleo secreto e tão vulnerável que, nessa profissão, raramente conseguimos proteger. E é assim que acabamos nos perdendo.

Todos os teatros são arcaicos. Só que a paixão mais anacrônica dentro dessa arte nobre e tão antiga é a busca de uma permanência que vai além da duração do espetáculo. Uma sede nos obriga a ficar na ponta dos pés e a nos debruçarmos sobre o muro da profissão,



tensionados para o alto, voltados para o além. Isso não tem a ver com transcendência, seja ela horizontal ou vertical, e sim com uma maneira de nos protegermos para não sermos cúmplices mudos ou vítimas dessa incansável maré, dessa impiedosa corrida chamada História. Enquanto, ao nosso redor, os outros avançam numa velocidade razoável rumo a objetivos sensatos, nós ficamos na ponta dos pés e afundamos nossas raízes no céu. E assim achamos que podemos resistir, pois encontramos um pedaço de terra ideal que não é formado por uma nação, uma etnia ou uma ideologia. É formado por uns poucos seres humanos espalhados por todo o planeta e que encarnam — anonimamente e cotidianamente — uma recusa que é nossa também.

O essencial só pode ser mudo

Então o que resta do teatro? O essencial só pode ser mudo. É ação, mas não pode ser comunicada. O grupo de teatro é a organização dessa incomunicabilidade e dessa rede de necessidades pessoais — ou de egoísmos — em um organismo social.

Trabalhar com os próprios fantasmas, com as próprias obsessões e quimeras significa dar ouvidos a vozes sem corpo que nos guiam. É escutar um barulho que vem de tanta gente. A tradição pessoal é um eco vindo de longe. Às vezes conseguimos distinguir uma voz e dizemos a nós mesmos que um antepassado está nos ajudando a encontrar nosso caminho. Às vezes o eco é difuso, confuso: não sabemos de onde vem, quem está falando com a gente. Mas, mesmo assim, temos que decifrar a direção que ele nos aponta.

O Odin Teatret é um grupo de imigrantes, de gente que — por necessidade pessoal ou por acaso — deixou sua cidade de origem e acabou indo parar numa cidadezinha dinamarquesa chamada Holstebro. O ofício do emigrante exige o esforço de inventar, a cada dia, a terra sobre a qual apoiar os pés. Essa terra não é uma região geográfica, muito menos um povo ou uma fé. É nossa razão de ser, o modo como nos justificamos para nós mesmos, o eixo que redefine constantemente nosso equilíbrio, nossa presença em relação aos outros. Essa condição de “erradicados”, compartilhada por todos, contribui para que o Odin continue junto, ainda que sejamos totalmente diferentes uns dos outros, ainda que nossas aspirações costumem divergir.

Normalmente, há uma ferida no início de um caminho de criação. Ela revela que nos separamos de algo que era vital para nós, deixa rastros numa parte de nós que continua em exílio no mais profundo de nós mesmos. Em alguns casos, o tempo transforma nossa ferida numa cicatriz que deixa de doer. No exercício do nosso ofício, retornamos continuamente a essa íntima lesão, para recusá-la ou para lhe ser fiel. Essas coisas todas não têm nada a ver com a estética ou com as teorias, nem com a necessidade de comunicar com o outro. Muito pelo contrário: têm a ver com o desejo de reencontrar uma sensação de plenitude, uma totalidade que se perdeu. Para encontrar a si mesmo, é preciso misturar-se com o outro: o outro em nós mesmos ou o outro que está fora de nós.

Eu avanço numa paisagem que é mais antiga que eu. De acordo com a descrição de Shakespeare, não é maior que um pequeno “o”. E dentro dessa paisagem, posso distinguir



alguns seres que recordam árvores milenares: troncos como homens imóveis e homens como árvores que se deslocam. De um lado, há um velho e uma jovem. Do outro, dois homens caminham meio às cegas, como se estivessem perdidos. Eu os reconheço, são Édipo e Antígona, Vladimir e Estragon. Ao redor deles, invisíveis, dançam e cantam os “condenados da terra”. Ouço o choro de um recém-nascido. Sei que, para mim, chegou a hora de colher o que recebi e semeiei, de entregar os frutos ao herdeiro desconhecido que vai ressuscitar a tradição da revolta e do nascimento, a tradição do significado que pode ser decifrado e do sentido secreto do meu “fazer teatro”.

A tradição europeia e o Big Bang

O teatro europeu não nasceu do ritual grego. Nasceu nos mercados, por volta de 1545, na Itália, quando algumas pessoas que queriam viver do ofício do teatro assinaram seu primeiro contrato. Os atores eram gente “excluída”, ávida por aventura ou que fugia da própria condição social: vagabundos, prostitutas, soldados, desertores, libertinos — os livres pensadores da época —, camponeses que escapavam da miséria, cadetes aristocratas que não tinham direito à fortuna e ao brasão da família, destinados aos primogênitos.

O teatro profissional era um empreendimento econômico que produzia espetáculos. A possibilidade de ganhar o pão de cada dia dependia da capacidade de lotar a sala, de encurtar os ensaios e multiplicar as ofertas de espetáculos, adaptando-os rapidamente de um lugar a outro. Os atores não pensavam em criar cultura nem se diziam artistas. As companhias teatrais eram caracterizadas pelas leis do mercado, pela exigência do entretenimento e da diversão, e também pelo erotismo. Aos olhos de quem vivia segundo as leis da moral dominante, os atores eram pessoas que se exibiam e até se vendiam por dinheiro — a corrupção e a prostituição das atrizes eram prova disso. É daí que vem a falta de respeito e a discriminação da sociedade com relação aos atores.

Com exceções e variações, era esse o universo do teatro até o final do século XIX, quando Nietzsche e Ivan Karamazov descobriram que Deus estava morto. Enquanto a ciência parecia ter uma explicação para cada pergunta, novas dúvidas iam surgindo com relação à condição humana, à organização da sociedade, ao papel dos artistas. Alguns atores se lançavam no turbilhão que arrastava todas as artes e que marcava o início da modernidade: as vanguardas, os “ismos”, as rupturas com os cânones e os critérios de uma tradição aceita e compartilhada. Os modelos reconhecidos e praticados explodem.

Isso é o Big Bang, a liberação de energias e intenções diferentes e divergentes, a criação de novos paradigmas, o florir de uma ecologia teatral jamais vista, a inebriante tomada de consciência de que esse desprezado ofício também pode ser uma arte: com uma dignidade, um objetivo e uma identidade específica. O teatro se teatraliza, se liberta da literatura, deseja se tornar uma prática voltada para uma “razão de ser” que se concretiza ultrapassando a ficção da cena.



A primeira pessoa que se fez esse tipo de pergunta foi um outsider, e isso não aconteceu por acaso. Stanislávski era um amador, filho de um rico proprietário de uma fábrica de tecidos, tinha à sua disposição um edifício teatral construído especialmente para ele, onde podia ficar preparando um espetáculo por vários meses, sem pressa nenhuma. Ainda que outros tenham desbravado esse caminho antes de Stanislávski, é com ele que floresce uma cultura teatral original que rompe com os modelos do passado. O Big Bang do teatro do século XX é marcado por sua obra de diretor incansável e inovador, de ator extraordinário que se interroga sem parar, de inventor de uma pedagogia, de estimulador de rebeldes, de fundador de laboratórios, de protetor de outros reformadores: convida Gordon Craig para montar Hamlet e acolhe Meyerhold em seu Estúdio de Ópera. Ele não está sozinho. Outros atores e diretores também adequam a própria arte às suas visões pessoais, a uma época sacudida pela industrialização, pelas mudanças tecnológicas, pela Primeira Guerra “Mundial” e pelas devastações da ideologia fascista e da utopia social comunista.

Não existe mais uma única tradição teatral, um modelo central a partir do qual se orientar. O Big Bang gera pequenas tradições nômades, cuja gênese é obra de um “totem”, um artista reformador que, além de encarnar uma coerência, mistura uma visão densa de significados com soluções técnicas que a materializam. As pequenas tradições não estão enraizadas numa cultura ou num gênero de espetáculo específico. Elas são métodos de trabalho e valores incorporados por artistas que se deslocam, criando novos contextos. Todos os Reformadores revitalizaram seu próprio ofício depois de intuïrem que o teatro era um “ritual vazio” em busca de um sentido perdido. Essa cerimônia em letargia — ou diversão formalizada — precisava ser despertada, precisava assumir riscos e responsabilidades, além de colocar sua condição ambígua em perigo numa sociedade já dilacerada.

Diante de outros gêneros de espetáculos que vão nascendo, como os esportes agonísticos ou o cinema, o teatro descobre que é anacrônico, que responde às necessidades de outras épocas, que está em dissonância com o fluxo da civilização e de suas formas de comunicação. O objetivo dessa civilização “moderna” é alcançar o maior número de pessoas o mais rápido possível e da maneira mais econômica. O teatro faz exatamente o oposto: exige um gasto gigante, um desperdício de recursos humanos e materiais; isso sem considerar o tempo que leva para preparar um espetáculo que será visto por um número limitado de espectadores.

Se estudarmos os Reformadores de modo apaixonado, descobriremos que as raízes de sua força eram extrateatrais. Eles atravessaram o teatro como se fosse um país ideal, levados por uma nostalgia pessoal que era diferente para cada um: ética, religião, tempos de um “novo homem”, revolução, revolta individual, disciplina iniciática. Todos eles tinham necessidades que iam contra o espírito do próprio tempo. Todos eles abandonaram ou foram obrigados a abandonar as garantias e os critérios que tornavam o ato teatral compreensível e aceitável. Eles se aventuraram num terreno desconhecido, solitários e vulneráveis, abandonando as práticas vigentes antes de substituí-las por novas

práticas. Em alguns casos, o valor de suas tentativas só foi reconhecido depois que eles morreram. E mesmo quando foram aceitos por seus contemporâneos, tiveram suas obras acompanhadas pelo sarcasmo evidente ou oculto dos críticos, pela indiferença de outros artistas do teatro, pela deserção dos espectadores. Basta pensar em Brecht, mesmo quando era apresentado como glória nacional em Berlim Oriental; ou em Stanislávski, cujas convicções em relação ao próprio “sistema” eram consideradas bizarras ou até mesmo morbosas, tanto que seus atores e seu companheiro Nemirovitch Dantchenko acabaram lhe virando as costas.

A mutação antropológica

No século XX, algumas forças fazem explodir o modelo central e unitário do teatro, rastreando uma multiplicidade de caminhos e nutrindo-se de tensões contraditórias. Um pequeno grupo de atores está desgostoso com a miséria e a servidão de sua profissão. É o caso de Eleonora Duse, que dispara: “para salvar o teatro, é preciso destruí-lo. Os atores e as atrizes devem morrer de peste... Eles tornam a arte impossível”. Gordon Craig coloca as palavras apocalípticas da grande atriz italiana como epígrafe de seu ensaio “O Ator e a Supermarionete”. Logo depois, propõe fechar os teatros e se concentrar na preparação de uma nova “raça de trabalhadores atléticos” da cena.

No meio de tudo isso há uma obsessão: legitimar o teatro não só como disciplina artística, mas também através de um objetivo que ultrapassa o domínio estético, dando-lhe uma função social e uma vocação educativa, de massa ou política.

E há também — mais forte que todo o resto — a urgência de lutar contra uma sensação de perda de existência. A palavra “existência” deve ser compreendida de forma literal: uma capacidade de ser, de se sentir em vida e de transmitir essa qualidade essencial aos espectadores. Como se o teatro tivesse sido atingido por uma espécie de Aids, um declínio de vigor. É daí que vem a perseverança para encontrar remédios que lidem com sua perda de presença artística e social, para elaborar métodos que desenvolvam um sistema imunitário, uma condição vital que se manifeste em todos os níveis, a partir do nível ontológico de base — a arte do ator. “É preciso dar uma nova vida ao teatro”, exclama Artaud em seu primeiro artigo após deixar o teatro de Charles Dullin. Ele fala de “vida” tout court. Antes dele, Stanislávski já tinha falado de organicidade, e Meyerhold, de biomecânica.

A renovação feita pelos Reformadores demonstra, antes de mais nada, a vontade de destruir aquelas habilidades que os definiam como atores aos olhos dos outros. Querem anular em si mesmos tudo aquilo que possuem: uma tradição secular, um saber. Assim como os cavaleiros do apocalipse, eles também cavalgam uma ideia extrema: a criatividade absoluta. Cada novo espetáculo deve começar do zero, deve ser gerado a partir do nada, uma cosmogonia parecida com a do Deus dos cristãos, que cria ex nihilo, ao contrário dos demiurgos das outras religiões, que remodelam algo que já existe.

Eles se faziam perguntas corrosivas. Como dar vida a um ator que não se deixe



influenciar por conhecimentos pré-estabelecidos, mas que toda vez descubra um novo caminho, em profundidade? Como fazer brotar das próprias fontes individuais uma improvisação (até aqui vista como entrelaçamento e variação de elementos já conhecidos), transformando-a em criação original? Como liberar uma autenticidade, uma *dynamis*, uma força pessoal que materialize a essência poética dos textos de Ibsen, Strindberg ou Tchecov, fazendo com que o espectador a experimente? Por qual processo o ator teria que passar para provocar no espectador essa experiência de vida, esse efeito de organicidade?

É nessa perspectiva que precisamos ver a introdução de um treinamento baseado em exercícios, uma prática que, até então, não fazia parte da aprendizagem de nenhum ator europeu.

Uma verdadeira mutação antropológica agita o universo dos atores europeus durante os primeiros trinta anos do século XX. O teatro deixa de ser um continente e se torna um arquipélago composto por ilhas, cada uma delas empenhada em construir ou destruir uma tradição, em criar novas crenças e costumes, em inventar o próprio dialeto. Não há mais uma história e uma cultura, e são inúmeros os fantasmas que revelam a multiplicidade do passado.

De um lado, temos o interesse voraz em relação a tradições negligenciadas (como a *commedia dell'arte*, o circo, o cabaré e outras formas populares de espetáculo), do outro, as tradições populares mais distantes (como os espetáculos da Ásia, as danças africanas, as cerimônias e os rituais de outras culturas). Tudo isso se mistura com uma efervescência de experimentação audaciosa, com um fervor que quebra as correntes, os hábitos e as estruturas tradicionais. Daí vem a importância de fundar escolas teatrais onde o talento individual possa florescer junto do desenvolvimento da consciência de uma dignidade artística.

Alguns atores que acabaram virando diretores abriram Estúdios, lugares privilegiados que permitiam uma aprendizagem contínua. É a utopia do “eterno início”. Eis aqui a origem dos laboratórios de Stanislávski e de Meyerhold, onde a prática dos exercícios foi inventada e aplicada.

Exercícios para esquecer a lua e o dedo

Askeo, em grego, significa “exercitar-se”. Asceta é quem faz exercícios, e ascetismo é o modo como são feitos. Normalmente, esse termo é associado ao rigor, à submissão, ao sacrifício, à penitência e inclusive à dor. Fora isso, as pessoas pensam em santos no deserto e em místicos perdidos dialogando com seu próprio Eu. Mas eu penso imediatamente em jovens bailarinas.

Na época em que estava pesquisando os princípios da Antropologia Teatral, acompanhei por um tempo as aulas da escola de balé do Teatro Real de Copenhague. As alunas começam a dançar com sete ou oito anos, e o que mais impressiona é o estereótipo físico: meninhas graciosas, magras, altas, louras e com aquele sorriso fixo nos lábios ao longo das aulas. Durante a pausa, elas tiram suas delicadas sapatilhas rosas e, fazendo



cara feia, colocam os pés debaixo da água fria que sai das torneiras do banheiro. Uma das professoras, que também é bailarina, me mostrou seus próprios dedos dos pés, todos deformados: “É duro dançar na ponta dos pés. O que decide a carreira de uma bailarina é sua capacidade de resistir ao sofrimento”.

O ascetismo sempre caracteriza a aprendizagem quando se aspira à excelência, seja ela artística ou esportiva, espiritual ou agonística. A autodisciplina acompanha o esforço de todo indivíduo que deseja ultrapassar seus próprios limites. O treinamento de um ator é a iniciação para uma profissão na qual a resistência, com seus múltiplos significados, é uma condição fundamental: ter controle físico e psíquico; persistir na adversidade, na falta de sucesso, nos períodos de “inverno” e sem frutos; recusar a autoindulgência e as soluções óbvias; não desistir diante dos obstáculos; ser obstinado para extrair o difícil do difícil; ser tenaz para não se adaptar às limitações do contexto. Um ascetismo — visto como ação rigorosa e controle de si — acompanha toda vocação artística, toda pulsão para dizer não e recusar um destino, toda necessidade de se livrar das amarras de uma tradição extinta ou de uma rotina.

A atividade teatral tem um efeito duplo: sobre a pessoa que a realiza e sobre a pessoa a quem o trabalho se dirige, ou seja, o espectador. A introdução desses exercícios permitiu que a zona do “trabalho do ator sobre si mesmo” fosse definida e aprofundada. Os exercícios não visam um desenvolvimento muscular, e sim uma concentração — mental e somática — a partir de uma tarefa humilde, embora complicada e às vezes paradoxal. A obrigação da precisão e da repetição determina uma maneira especificamente pessoal de pensar com o corpo todo por meio de uma concatenação e de uma simultaneidade de tensões, contrastes e imobilidades dinâmicas. Você aprende a ser enquanto ator, aprende a se enraizar por meio de uma presença cênica. Mas este é também um processo de individuação, de crescimento pessoal. Não é por acaso que o termo “exercício” surge nos caminhos do aperfeiçoamento psíquico, mental ou espiritual que fazem uso de procedimentos somáticos: um modo particular de respirar, de fixar o olhar, de se mover ou de dançar, de parar o fluxo dos pensamentos.

Então, podemos apreciar as desconhecidas perspectivas reveladas por alguns Reformadores, assim como os surpreendentes nichos que, por meio deles, brotaram bem no centro do ecossistema teatral. Ao mesmo tempo, podemos refletir sobre o paradoxo que parece orientar seu caminho: quanto mais eles se afastam da representação, mais se concentram na prática dos exercícios.

É o caso de Copeau: fugindo de Paris, a cidade espetáculo, ele opta pela escola, e não pelo teatro. Seus alunos se apresentaram em Borgonha, mas o trabalho que desenvolviam se apoiava, principalmente, num processo contínuo de aprendizagem, no aspecto oculto do ofício que destila o ethos do ator.

Grotowski abandona o teatro em 1970. Mas em seu refúgio italiano de Pontedera, mais ou menos entre 1985 e 1999, ano de sua morte, aplica em sua “arte como veículo” toda a “gnose” adquirida através dos exercícios. Ele define o Performer da seguinte maneira: é a pessoa que trabalha com ações físicas que não representam, com ações vocais que ressaltam a qualidade vibratória da voz. Esse processo — paciente e minucioso — não é definido em função do espectador, mas do “atuante”. O termo é de Grotowski,



que, àquela altura, recusa o termo “ator”. Excepcionalmente em alguns casos, algumas testemunhas escolhidas podem assistir ao trabalho.

É na escola do Vieux Colombier de Copeau que Étienne Decroux se forma. E, ao buscar a eficácia cênica do ator, inventa continuamente uma série de exercícios. Sua modesta casa no subúrbio de Paris era uma verdadeira fortaleza de liberdade, livre das tendências, das modas e dos mercados. Lá ele forja jovens gerações de rebeldes, gente teimosa, leal e com um agudo senso de humor.

A experiência mais surpreendente — porque foi a primeira desse tipo — é a do primeiro Estúdio de Stanislávski, dirigido por uma personalidade fora do comum: Sulerzhitsky. E com ele estavam os jovens Vacktangov, Michael Tchecov e Boleslawski. Todos os membros do grupo estavam mergulhados na criação e na execução de um monte de exercícios sem se preocupar com a produção imediata de um espetáculo. Os jovens do Estúdio abandonaram Moscou e foram para o Cáucaso, onde estabeleceram um “falanstério teatral” cujos membros, ainda que sempre concentrados nos exercícios, trabalhavam a terra e organizavam eventos noturnos para os camponeses.

Uma tensão obscura — que não se deixa explicar apenas em termos de originalidade artística — leva essas personalidades a se posicionarem diante da sociedade e do teatro de sua época. Quem formulou essa tensão do modo mais explícito pode ter sido Artaud: “O teatro não deve imitar a vida, deve recriá-la”. Então o ofício, essa técnica atravessada por uma inexorável necessidade pessoal, se transforma num feixe de energias a serem descobertas, reveladas, para re-formar o ser humano, sua dimensão social e espiritual.

A quantidade e a variedade de exercícios inventados pelos Reformadores são realmente uma “ficção pedagógica”. Não ensinam nem explicam as regras da interpretação do ator. Eles mergulham o aluno num fluxo — normalmente indecifrável — de obstáculos e limitações físicas e mentais, para libertá-lo das categorias funcionais e utilitaristas da vida cotidiana. É uma longa aprendizagem, que permite incorporar a coerência de um ethos profissional. E assim ele se torna uma presença que encarna os valores absorvidos durante vários anos de trabalho. Os exercícios ocultam um coração num trabalho que parece uma autoanulação, mas que leva à autonomia.

O treinamento e os exercícios foram redescobertos e passaram a ser difundidos na segunda metade do século XX, principalmente no mundo do Terceiro Teatro, das ilhas flutuantes, dos grupos autodidatas, dos que foram excluídos do legado da Grande Tradição do Teatro. Em todo caso, há uma ambiguidade com relação à sua utilização. Essa ambiguidade pode ser resumida na história do mestre que indica a lua e do aluno que fixa o olhar no dedo que a indica, pois não vê o astro que está ao longe. Os exercícios impressionam por seu poder de sugestão, pela satisfação que provocam em quem os realiza, pelas surpreendentes capacidades corporais que desenvolvem, pela sensação de ultrapassar os limites, pelo valor mágico atribuído a quem os ensina, porque foram inventados e praticados por mestres cujos espetáculos são inspiradores. Nada disso é prejudicial, mas lembra aquele comportamento que leva algumas pessoas a tomarem remédios achando que vão emagrecer.

Os exercícios elaborados pelos Reformadores continham um núcleo de informações



essenciais que estavam em simbiose com a visão e os objetivos da única forma de teatro à qual eles queriam dar vida. Seus atores transformaram e deram vida ao desenho estereotipado desses exercícios usando uma energia pessoal, sem se deixarem devorar por seu lado “gímnico”. Muito pelo contrário: desse desenho extraíram uma leveza, uma radiação que era capaz de favorecer — ainda que não fosse a intenção deles — ressonâncias e associações nos observadores.

Quando os exercícios são repetidos fora do contexto em que nasceram, corre-se o risco de esvaziá-los de seu coração oculto, reproduzindo somente sua concha externa. Sem uma condução rigorosa e competente, sem um ambiente consciente de que há um objetivo distante — a lua que brilha e esconde um lado obscuro e inacessível —, os exercícios não ensinam nada mais que olhar para um dedo que aponta.

O coração oculto ajuda a ver o dedo do mestre pertinho de você, a ter consciência da lua distante que o dedo dele está indicando, e a se esquecer das duas coisas ao longo do caminho que deve levá-lo ao encontro consigo mesmo.

A tradição não existe

Para mim, teatro é experiência direta. Para os historiadores, é uma questão de fatos. Amo percorrer a “história subterrânea” do teatro, na qual todos os Reformadores vêm ao meu encontro como hereges em carne viva, gritando sua solidão e sua revolta, me mostrando sua ferida, balbuciando de um jeito que me escancara um abismo de perguntas. Fico hipnotizado pela biografia deles, boquiaberto quando estudo seus espetáculos, comovido com suas escolhas. Ao mesmo tempo em que é a busca de uma identidade profissional, é uma viagem para dentro de mim mesmo. Descubro minha cultura, meus antepassados, o legado que me deixaram: minhas raízes e minhas asas. Tenho uma sensação muito forte que chamo de “superstição”: uma presença que “se encontra acima” de mim, talvez ao meu lado. É um rosto vulnerável e pensativo que não consigo reconhecer, depositário de um valor agregado que ultrapassa todos os valores, significados, álbis e nostalgias que projeto sobre minha profissão. A “superstição” é o contrário do fetichismo, da crença nos sistemas técnicos, nas justificações políticas e nas categorias estéticas.

Invento uma tradição para mim mesmo, assim posso descobrir meu legado e me confrontar com ele, posso lutar e me apropriar de algo que é uma parte da minha integridade, uma tradição à qual eu pertencço e que me pertence. Sinto-me obrigado a lhe dar um corpo, a lhe dar vida, a decidir como e onde investi-la, por que e a quem transmiti-la. Os antepassados — seus destinos, sua coerência e suas ilusões, as palavras e as formas do passado que eles fazem chegar até mim — sussurram um segredo, dirigindo-se a mim, pessoalmente. Eu decifro esse segredo através da ação. Mais ou menos conscientemente, minhas ações ateiam fogo às formas e às palavras deles. Vejo suas cinzas varridas pelos ventos do esquecimento, pela derrisão e pela crueldade da época. Na fumaça do incêndio que eu mesmo provoquei, percebo o sentido misterioso que só a mim pertence e que me



projeta através do teatro, como um cavalo cego que galopa na beira de um precipício congelado.

A tradição não existe. Eu sou a tradição, uma tradição-em-vida. Ela materializa minha própria experiência, mas a ultrapassa do mesmo modo que ultrapassa a experiência dos antepassados que eu queimei. Condensa os encontros, as tensões, as iluminações e os lados obscuros, as feridas e os caminhos invisíveis nos quais não paro de me perder e de ser conduzido. É uma tradição que deixa rastros, como um “trickster” embriagado, cheio de astúcias e artimanhas que misturam os preciosos instrumentos de orientação com um monte de conhecimentos que não podem ser aplicados. Quando eu desaparecer, essa tradição-em-vida não vai mais existir. Pode ser que um dia alguém se confronte com esse legado em letargia, levado (ou levada) por uma necessidade que não pertence a mais ninguém. E então vai sacudi-la, vai se apropriar dela, queimando-a com a temperatura de suas ações. Assim, com um ato que pressupõe muito amor, o herdeiro involuntário arrancará o segredo do meu legado, solidificando seu sentido pessoal.

Apropriar-se significa saber se nutrir, escolher as fontes do próprio conhecimento. O poeta brasileiro Oswald de Andrade esperava que todo artista fosse antropófago. Ele dizia que um antropófago não é um canibal. Enquanto o canibal devora um outro ser por voracidade, o antropófago se alimenta das partes do outro que ele mesmo selecionou, das partes impregnadas de qualidades, virtudes e dotes com os quais nutre sua força. Oswald de Andrade chegava à seguinte conclusão: temos que ser antropófagos quando nos aproximamos de outra cultura, e não canibais. Devemos nos comportar do mesmo modo em relação ao passado e aos antepassados.

Parece um encontro casual e inofensivo que não pressupõe um empenho absoluto. Na verdade, é uma operação arriscada e cheia de incógnitas, porque naquele exato momento nos relacionamos com as próprias fontes da nossa existência, da nossa essência. As relações entre os seres humanos e aqueles que os circundam — os vivos; os que os antecederam; os que virão depois — são cheias de sinais e mensagens secretas, só podem ser decifradas quando se vai além do efêmero. Colocar-se a questão da tradição significa refletir sobre o instinto de revolta que conduziu nossos primeiros passos rumo a um horizonte que hoje nos contém, ou que talvez ainda consiga nos incentivar a marchar à medida que se afasta. Significa se perguntar como escapar da voracidade do presente que nos impede de abraçar esse fragmento de passado, sendo que somos os únicos a representar seu futuro.

Uma fortaleza com muros de vento

Os antepassados deram o exemplo. Foram para o teatro como quem vai para o deserto: para encontrar a si mesmos. Mas também para fundar um lugar diferente de todos os outros, uma fortaleza com muros de vento onde estabelecer novas regras de vida. Uma ilha de liberdade. A realidade se esconde atrás dessas metáforas: todo dia você tem que entrar na sala de trabalho; se confrontar com um núcleo de pessoas; ser capaz



de estimulá-las para que, em troca, também seja estimulado; avançar às cegas esperando que o próprio trabalho mostre o caminho. É essa atitude que faz sua ilha flutuante não afundar.

Quando o Odin Teatret comemorou seus trinta anos, em 1994, eu disse a mim mesmo que precisava tomar uma decisão radical, voltar a mover o martelo para despedaçar as seguranças que tinham se transformado nos meus limites. Pensei em dizer aos meus atores que era hora de eu ir embora, que já tinha cumprido minha tarefa. Mas eu não pertenço mais a mim. Pertencço a uma pequena tradição nômade cujos antepassados permanecem “em vida” devido à coerência e à continuidade da minha ação. Uma pequena tradição que provou que o teatro é um ensemble, um grupo de individualistas que podem construir uma fortaleza, ser seus camponeses e califas. Que podem cultivar uma terra que — após Stanislávski — é habitada pela nostalgia de uma disciplina artesanal que é ilha de liberdade, refúgio para escapar do espírito do tempo e busca pelo essencial.

Na sala da cultura Olmeca do museu de Antropologia da Cidade do México, estão expostas estátuas gigantes e terrivelmente deterioradas, tanto que é impossível saber se estão representando um ser humano ou um animal. Quando foram encontradas, estavam enterradas debaixo de vários metros de terra vermelha e circundadas de oferendas. Os arqueólogos acham que os Olmecas desfiguraram e esconderam as estátuas devido a uma mudança de mentalidade religiosa. Eles sabiam que estavam cometendo um ato perigoso e, para aplacar a cólera dos que foram derrotados, enterraram inclusive as oferendas.

É como se o teatro tivesse perdido sua efígie, como se o desgaste e a frenesia do tempo, ou quem sabe até os próprios seres humanos, tivessem mutilado sua face. Não possui mais um contorno. Fazem oferendas a esse teatro desfigurado, além de enfeitá-lo com teorias e significados. Mas os únicos traços que podem trazê-lo de volta à vida e à sua inteireza provêm daquela parte de nós em que uma voz hesitante canta e sangra: nossa vulnerável identidade de lobo e criança.

Tradução: Patricia Furtado de Mendonça



CAMINHOS DA ESCUTA: PRESENÇA SONORA E ESCURIDÃO

Ways of listening: sound presence and darkness

Maria Clara Ferrer

Universidade Federal de São João del-Rei

Juliana Mota

Universidade Federal de São João del-Rei

RESUMO

Impulsionado pelo processo de composição e pelas apresentações do espetáculo Motriz, criado por Juliana Mota e Maria Clara Ferrer em 2016, o presente artigo busca demonstrar como a escuridão pode ser pensada como uma rica e importante ferramenta para o trabalho vocal do ator, potencializando aquilo que definimos aqui como presença sonora.

Palavras-chave: Atuação; Trabalho vocal do ator; Escuridão; Presença sonora.

ABSTRACT

Driven by the process of composition and the presentations of the performance Motriz, created by Juliana Mota and Maria Clara Ferrer in 2016, this article seeks to demonstrate how darkness can be thought of as a rich and important tool for the vocal work of the actor, enhancing what we define here as sound presence.

Keywords: Acting; Vocal work of the actor; Darkness; Sound presence.



Possível preâmbulo para adentrar um vasto campo de pesquisa que desejamos chamar de Caminhos da escuta, nosso artigo tem como estímulo o processo de criação do espetáculo Motriz, cuja estreia ocorreu em outubro de 2016 no curso de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei¹.

Experimento para uma atriz, Motriz é uma travessia sonora na escuridão, um concerto para voz e afetos que convoca diferentes modos e texturas da oralidade: canções, falas, choros, risos, soluços e suspiros amalgamados pela escuridão. Em cena, no breu, uma voz-mulher-negra dispara um fluxo de músicas e palavras que invade a memória daqueles ao seu redor. A ausência de visão faz com que não haja separação entre aquilo que se vê e aquilo que se imagina, ou seja, todas as imagens ali produzidas são imediatas e exclusivamente mentais. A imersão na escuridão torna o espaço real e o espaço mental intrínsecos.

Embora não tenha sido uma escolha prévia dentro do processo de criação, a escuridão, uma vez experimentada, revelou-se determinante para a concepção estética e dramática do espetáculo, transformando radicalmente a maneira de dizer o texto e a relação de escuta entre a atriz e o público.

Rompendo com as expectativas visuais do espectador de teatro, a imersão no escuro desnorteia os condicionamentos forjados em nossa escuta funcional cotidiana. Tanto para a atriz quanto para os espectadores, a exclusão do sentido da visão na experiência de Motriz tornava necessária outra forma de escuta de natureza altamente imaginativa, meditativa e extracotidiana por assim dizer, potencializando aquilo que pretendemos definir como presença sonora.

Em busca de uma definição de presença sonora

Não é raro que, ao assistir a um espetáculo de teatro, um espectador tenha a impressão, ainda que a dicção e o volume da voz do ator sejam adequados, de não estar escutando aquilo que é dito em cena, como se a voz ali emitida não ressoasse as imagens produzidas em cena e não repercutisse em sua imaginação, ou seja, como se a voz não fosse suficientemente presente para ser capaz de chamar a atenção auditiva daquele que ouve, suscitando, a posteriori, comentários como: “eu não consegui ouvir o texto”, “o texto não me pegou” ou, ainda, “o que o ator diz não chega até mim”.

Nessas situações, pode-se pensar que a tensão sonora que liga o ator ao espectador é insuficiente para acessar conteúdos íntimos. As palavras chegam vazias, sem referentes, sem imagens, e o som deixa de exercer o que talvez seja a sua função essencial na relação teatral: criar/produzir imagens mentais. A essa capacidade de provocar a imaginação do espectador, de fazer com que este visualize em sua mente aquilo que não é visível no

¹ O projeto, elaborado dentro do grupo de pesquisa CASA ABERTA, conjuga duas linhas de pesquisas: Afetos musicais e arquétipos sonoros e Dramas da percepção e espaços mentais, respectivamente desenvolvidas pelas artistas-pesquisadoras Juliana Mota (cantora e atriz) e Maria Clara Ferrer (diretora e dramaturga), ambas as professoras doutoras do curso de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei e professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição.



palco, chamamos de presença sonora. Nesse sentido, vale notar que a presença sonora não induz uma escuta eficaz e funcional, cujo objetivo seria exclusivamente de decodificar uma mensagem por meio de signos sonoros. A presença sonora, tal como a definimos aqui, abre outros caminhos para a escuta, cria desvios, círculos e inusitados vai e vens imaginativos, fazendo-nos extrapolar a lógica semântica e causal à qual nossa escuta está fortemente condicionada.

Assim sendo, as falhas da atenção sonora vivenciadas em certas experiências teatrais não estão necessariamente ligadas à escuta semântica das palavras ou à inteligibilidade das falas, mas sim a um esmagamento das qualidades físicas da voz assim como de suas características extraverbais, tais como suspiros, ruídos salivares, gaguejos, gemidos, etc. Não é que, retomando aqui uma distinção proposta por Jean-Luc Nancy, deixemos de entender o “sentido sensato” das frases, mas perdemos o “sentido sensível” destas (NANCY, 2002). E são justamente esses aspectos sensíveis da voz, reveladores de fragilidade e da singularidade daquele que fala, que despertam e estimulam a nossa imaginação. O suspiro que escapa entre duas sílabas vem sugerir um cansaço ou um desejo que não pode ser disfarçado. O gaguejo que anuncia o desconcerto do pensamento que se espanta ao falar. A mudança súbita de timbre nos desloca para outra face daquela que se apresenta. A inesperada rouquidão, e com ela a dúvida, daquele que parecia ser tão firme ao se expressar. O esticar de uma vogal desviando uma ideia que subitamente se perdeu no sentir do outro. Tudo isso cria e produz sentidos. São esses desvios, brancos e derrapagens que, traindo o utilitarismo semântico da fala, estimulam a imaginação do ouvinte, dizem além do “sentido sensato” das palavras, ou seja, dizem o que o sujeito não sabe ou não pretende dizer.

Ver e ouvir: uma relação teatral agonística

Esse esmagamento do “sentido sensível” da escuta é muitas vezes acentuado pela influência que a visão exerce sobre a nossa maneira de ouvir. Nessa perspectiva, é interessante notar que o conceito de presença, vastamente debatido nas práticas e teorias teatrais, é implicitamente tido e intuído, por leigos e especialistas, pelo prisma da visão. Corriqueiramente, diz-se que tem presença aquele que atrai os olhares para si, que chama com seu conjunto de gestos e sons a atenção visual, fazendo jus à etimologia do termo espectador (do latim *spectare*, aquele que vê, observa). De fato, pouco se associa a presença à dimensão sonora da representação e pouco se pensa o espectador como um ouvinte. Ainda que a voz participe ao despertar da atenção, ela fica ainda assim submetida à imagem do ser que pronuncia as palavras em cena, ou seja, à fonte semântica e visível do sentido.

Cabe aqui insistir que não é dado que a integração entre o discurso imagético e o discurso sonoro no teatro ocorra de maneira naturalmente harmoniosa. Longe disso, a experiência perceptiva do espectador de teatro é frequentemente marcada por um embate entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve. A experiência teatral induz uma relação de natureza agonística entre o som e a imagem. Quantas vezes, obcecados pelo



gesto repetitivo de um ator em cena ou pelas cores e pelos motivos chamativos de um figurino, não deixamos de prestar atenção naquilo que ele diz. E, inversamente, quantas vezes, ao nos concentrarmos para imaginar aquilo que o ator descreve com suas palavras, deixamos de reparar naquilo que se produz visualmente no palco, ensimesmados com nossas próprias imagens interiores. Não é de hoje que surgem observações desse tipo. Diderot, que muito se interessou pela especificidade perceptiva das diferentes artes, já no século XVIII, descrevia sua dificuldade como espectador de teatro em conciliar aquilo que se via àquilo que se ouvia, sentindo-se obrigado a vendiar os olhos para escutar o texto em cena e “apreciar o discurso sem ver o ator” ou, ao contrário, a tapar os ouvidos e “considerar o ator sem ouvir o discurso” (Tradução nossa. DIDEROT, 1996, p. 532-533).

Gertrude Stein, que tal como Diderot se interessa pela ligação intrínseca entre a composição e a percepção das obras, também aponta para a tal dificuldade em “ver e ouvir ao mesmo tempo no teatro” (Tradução nossa. STEIN, 1976, p. 112-113). Dificuldade esta que o cinema assume e resolve de maneira muito mais efetiva, já que a montagem exige uma consciência contínua e aguda de como imagem e som se combinam a cada momento da composição. Nesse sentido, Stein, já no início do século XX, entrevia na arte cinematográfica uma provocação para o teatro repensar e ousar novas “combinações entre a coisa ouvida e a coisa vista” (Tradução nossa. STEIN, 1976, p. 102-103). É importante salientar que não esperamos que o som no teatro tenha sempre a função de sublinhar e reforçar o que é visto, nem tão pouco esperamos que o discurso sonoro e o visual se fundam em uma mesma direção. Os jogos de tensão entre sons e imagens são bem-vindos, e a consciência do que o embate dos discursos representa para a cena também o é. Ora, como já intuía os dois autores, essa concorrência entre visão e audição, que o teatro muitas vezes assume pouco e mal, pode, de fato, ser encarada como um fator de enfraquecimento do elo da escuta, da presença sonora e, mais abrangentemente, da expansão dos sentidos na experiência teatral.

Contudo, o que descrevemos aqui não é específico à experiência teatral, mas a certos condicionamentos da percepção humana que, de modo geral, revelam uma predominância do sentido da visão. É o que nos explica Michel Chion ao retomar o conceito de escuta causal desenvolvido por Schaeffer. Trata-se da necessidade do sujeito identificar (mesmo que de maneira imaginária), visualmente no espaço em qual se encontra, as fontes, ou seja, as causas do som que ouve. Quando somos surpreendidos por uma sirene ao andarmos na rua, buscamos imediatamente a imagem do veículo que estaria produzindo o som. Inversamente, quando ouvimos um som cuja origem não é identificável no espaço em que nos encontramos, como um assovio numa casa vazia ou um trovão inesperado, ficamos assustados por não termos o domínio visual e causal daquilo que ouvimos. Não ver ou não ser capaz de situar aquilo que se ouve, desnorteia e, às vezes, espanta. A insegurança gerada pela quebra da escuta causal demonstra o quão a visão estrutura, organiza e hierarquiza aquilo que ouvimos em função das localizações, visíveis ou imaginadas, das causas sonoras no espaço.

Ademais, no que diz respeito à emissão da fala, o simples fato de ver aquele que fala já condiciona o sentido daquilo que ouvimos, uma vez que a imagem de seu corpo



já traz um conjunto de informações (idade, maneira de se vestir, porte físico, etc.) que vão inevitavelmente se incrustar no sentido de nossa escuta. Como explica Michel Chion, a nossa percepção sonora é, na maioria das vezes, filtrada por aquilo que vemos (CHION, 2010). E, nesse sentido, vale inclusive notar que grande parte das composições audiovisuais que frequentamos (televisivas, videográficas ou cinematográficas) corrobora, em suas montagens, a submissão do som à imagem, chamada por Chion de audiovisual.

Tanto a escuta semântica, quanto a escuta causal, frequentemente associadas, tendem, portanto, a restringir o espaço imaginativo da palavra, ou seja, a enfraquecer a presença sonora muitas vezes peneirada pela visão.

Ora, o que nos marcou profundamente no processo de criação e nas apresentações de *Motriz* foi justamente como a imersão na escuridão veio transformar a escuta entre atriz e espectadores, obrigando-nos a recusar os reflexos causais e semânticos que guiam habitualmente o nosso ouvir do mundo. O fato de não ver aquela que fala/canta afeta imediatamente a dinâmica auditiva do espectador que, sem o suporte/filtro visual para aquilo que se ouve, agarra-se e se envolve de maneira muito mais íntima com a voz, cujos aspectos físicos e extraverbais expandem-se, potencializando, como analisaremos a seguir, a presença sonora de tal experiência.

Adentrando o processo de composição de *MOTRIZ*, cabe agora evidenciar, pelos aspectos específicos do trabalho vocal da atriz, como a ausência de visão estimula a descoberta de afetos musicais e a sua exploração estética.

Não sentir o olhar do outro cria a possibilidade para o ator se enxergar mais profundamente, e o libera da necessidade de se tornar interessante para ser visto (objeto de apreciação visual). Assim, a exploração dos espaços internos e externos ganha outra dimensão quando a visão é suprimida: as qualidades vibratórias dentro do corpo e amplificadas dentro do espaço são percebidas nas suas mais diversas nuances, como se a escuridão auxiliasse no processo de decupagem das camadas expressivas que compõem a voz e como se os conteúdos íntimos emergissem e se apresentassem/presentificassem naquilo que é dito, naquilo que se sente ao dizer, naquilo que se esconde ao dizer.

MOTRIZ: um concerto para voz e afetos

A dramaturgia do espetáculo nasce de uma investigação com base autofictícia que questiona o espaço-tempo e as formas da memória por meio de figuras femininas, reais e inventadas. Ao longo do processo de criação, foi elaborado um trabalho de escrita autobiográfica batizado pelas criadoras de “Máscaras de si”, uma série de exercícios, envolvendo improvisações textuais, gráficas e cênicas que buscam convocar afetos e provocar vivências ficcionais.

Ao pensar no processo de construção do *Motriz*, pode-se perceber um caminho de libertação do julgamento da visão. Durante os seis meses de ensaio que antecederam o mês da estreia, concebemos um espetáculo para ser visto e ouvido pelo público. Foram criadas partituras corporais, figuras, jogos com objetos, com o espaço e com a luz no espaço. No entanto, sentíamos uma potencialidade sonora não expressa pela cena. Era



como se o universo sensível ativado pelas canções não coubesse naquele corpo que se esgueirava do olhar externo. Num ímpeto de intuição, fomos retirando o olhar da cena. Primeiramente o olhar da atriz foi neutralizado, e o corpo, que antes desenhava por grandes linhas no espaço, começou a externar apenas os impulsos de cada ação. Imediatamente as imagens construídas sonoramente saltaram, e nós pressentimos um caminho possível para a experimentação: a supressão da visão e, conseqüentemente, a supressão do julgamento da visão. O próximo passo seria trazer a sensação que antes estava sendo vivenciada apenas pela intérprete também para o espectador. Retiramos a luz e trouxemos para cena um canal de comunicação novo para nosso processo. Um canal que, excluía a visão, virava via de mão dupla na criação de imagens mentais. Os pelos subindo em determinados momentos, o riso incontrolável pela conexão com a memória do espectador, a perda da noção de espaço que auxiliava a perda da noção de tempo, tudo isso dava caminho para o nosso real encontro: encontro com as memórias evocadas para a cena, com as histórias inventadas e com o campo de reverberação entre nós.

Trabalhar na escuridão liberta da ditadura da imagem, do medo da exposição, da redundância, da falsa conexão. A experiência de colocar em cena um material tão particular e pessoal em tal condição nos levou a entender um caminho de vida em arte que, para nós, chama-se presença. A seguir elencaremos alguns aspectos identificados durante o processo que conjuga impressões e atualiza experiências metodológicas e artísticas apropriadas dos trabalhos desenvolvidos anteriormente com Francesca della Monica (a consciência dos espaços e interlocutores), Mario Biagini (o canto relação) e Ernani Maletta (o teatro e seu inerente jogo entre os discursos).

Escuta interna/escuta externa

Ao suprimir a visão, a audição imediatamente é superestimulada. As noções de espaço, que antes eram coletadas pelas cores e texturas, começam a ser coletadas nos mais infinitos sons apresentados: na respiração da intérprete e na respiração do público, nos pigarros, nas risadas, nos suspiros, nos ruídos de cadeira, nos ruídos externos à sala, no carro que passa longe... e, ainda, nas vozes dentro de nossas cabeças, no coração acelerado pelo encontro, no som das caixas subindo em alguma montanha da memória, no choro na porta do hospital, tudo isso é ouvido novamente, internamente, a cada figura evocada, a cada arquétipo sonoro despertado na atuação. Estamos falando da potencialização da escuta externa e especialmente da potencialização da escuta interna no momento da atuação.

Direcionamento

Outro aspecto sonoro que pudemos observar foi a renovada atenção ao direcionamento da voz e dos vetores desenhados por ela. Sem o reforço da imagem, a precisão do endereçamento torna-se imprescindível para que o processo de comunicação/compartilhamento real aconteça. O que se fala, para quem se fala (partner imaginário,



espectador presente, o céu sobre o teto da sala) e como se fala, questões tão básicas em qualquer processo de relação interpessoal, ganham uma dimensão expandida. Podemos observar três interlocutores nesse processo, o que claramente nos influenciou na composição final do espetáculo: o interlocutor real (público), o interlocutor imaginado (partner imaginário recuperado das memórias) e o espaço. Como exemplo, podemos citar o momento em que a figura da benzedeira indica à sua cliente/paciente/fiel que ela siga seu caminho: “Agora vai, vai.” No segundo “vai”, indicações como o tamanho do caminho a ser percorrido e a composição desse espaço imaginário serviram para encontrar a forma justa de ordenar a saída. Outro exemplo pode ser percebido quando evocamos a ideia de céu na canção retirada da tradição do congado e atualizada ali em cena pela figura da benzedeira, imediatamente o aproveitamento da acústica da sala, com o direcionamento do som para a parte superior do espaço, do reforço dos harmônicos, torna-se necessário para a criação desse lugar de elevação, de preciosidade sutil despertado pela música.

Em outros momentos, o texto é dirigido ao público que não é visto, mas é parte integrante do processo de compartilhamento vivido ali. “Você quer um pedaço? Quer?”. Existe aí um endereçamento claro, uma pergunta sendo dirigida para alguém. Em contraponto, experimentamos também a possibilidade de se trabalhar com um endereçamento sensorial do som, onde o que evoca o processo de comunicação não é o sentido do texto, mas as sensações que a vibração sonora pode causar no corpo desse nosso companheiro real no momento da atuação. Ela aparece aí como vetores, laços, mantos que envolvem o público e nos auxiliam na busca de uma real conexão.

Jogo de tensões e intensidades

Ao dimensionar a intensidade do som para cada tipo de relação criada, estabelecemos uma palheta de cores que delineiam as relações estabelecidas em cena. Se anteriormente falamos de para onde/quem, direcionamos nossos sons agora falamos de como esse direcionamento nos ajuda na criação de diferentes dimensões de relações. Espaços relacionais diversos são criados e percebemos em Motriz o uso recorrente do que chamamos de espaço íntimo, espaço íntimo compartilhado e espaço público. É interessante perceber que, com cada interlocutor, é possível estabelecer a variação dos espaços relacionais e a coloração de tais nuances que antes era apenas imersão na escuridão. Como exemplo, podemos citar o momento de surgimento da canção Acalanto (Dorival Caymmi) em que a figura canta para uma criança imaginada e, ao mesmo tempo, para o público presente, como se acalmando a mente de todos depois de tantas histórias e informações compartilhadas em cena. Um outro exemplo seria quando um dos espectadores assume para a intérprete o lugar da punição/poder do masculino sobre o feminino e daí um tom de desvelamento público é colocado com suas tensões e revelações possíveis ou, ainda, quando a benzedeira reza sobre sua partner imaginada, e a benzeção gradualmente sai do espaço íntimo e ganha sonoramente o espaço compartilhado.



A liberdade que a ausência da imagem nos trouxe auxiliou em muito na potencialização da presença das diversas formas vocais/vibracionais das figuras criadas anteriormente. Travestir-se de criança, de mulher subjugada, de mulher empoderada, de mulher experiência, de mulher devaneio tornou-se um jogo que, obviamente, explorava os timbres possíveis naquele corpo que jogava no espaço. Transmutar-se nas variações presentes dentro de cada ser humano, presentes antes mesmo que qualquer ideia de espetáculo seja instigada e, ainda, transmutar-se nas figuras descobertas/criadas dentro de sala de ensaio tornou-se o mote do experimento. Não como se vestissem corpos outros, mas como se descobrissem corpos outros como parte do corpo da atriz. O caminho da autobiografia na cena teatral traz em si tal possibilidade de redescoberta de impressões que ficaram impregnadas na memória, e isso só é feito devido à capacidade de afetar. Travestir-se em um outro que já está impregnado no corpo é um processo de libertação, de ultrapassagem das colunas apolineamente organizadas, da descoberta do lugar arquetípico na presença construída no momento da troca, do encontro. Em tal caminho de redescoberta, timbres antes inimagináveis chegam e tomam conta do corpo entregue ao outro e à escuridão.

Ao revisitar o processo de construção do espetáculo *Motriz*, percebemos uma primeira indicação de possibilidade de investigação para a nossa pesquisa sobre os Caminhos da escuta. Utilizar a escuridão como indicação metodológica para ativar a escuta no intérprete/aluno/artista em formação parece para nós, hoje, uma possibilidade real, experimentada em nossos corpos e capaz de revelar um campo sensível muito fértil. A libertação do julgamento da visão nos coloca num lugar livre de referências causais e acolhe a imaginação, colocando o espectador como cocriador daquilo que é produzido em cena, pois são as suas imagens mentais, os seus caminhos de sensações que completam sentidos possíveis, experiências possíveis para o evento cênico.

REFERÊNCIAS

- CHION, Michel. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2010.
- DIDEROT, Denis. *Lettre sur les sourds et muets*. In: *OEuvres*, Tome IV. Paris: R. Laffont, 1996.
- MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Gallilé, 2002.
- STEIN, Gertrude. *Lectures en Amérique*. Paris: Christian Bourgois, 1978.



VOZ E PRESENÇA:
A UTILIZAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS SONOROS NO TRABALHO DO ATOR
Voice and presence: the use of sound archetypes at the work of the actor

Juliana Mota
Universidade Federal de São João del-Rei

RESUMO

O artigo pretende questionar como a investigação dos caminhos da memória pode afetar o trabalho vocal do ator, expandindo sua presença cênica. Intuímos que a busca e a utilização dos arquétipos sonoros são via de transformação do estado do ator, da emanção do ser e, conseqüentemente, da relação de troca que acontece entre ator e espectador no momento da partilha cênica. Com base em experiências vivenciadas no grupo de pesquisa Casa Aberta, vinculado ao curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei, podemos identificar um desenho metodológico que será apresentado neste artigo como ferramenta pedagógica na busca da transformação da presença cênica do ator.

Palavras-chave: arquétipo, afeto, voz, atuação e presença.

ABSTRACT

The article intends to question how the investigation of the ways of the memory can affect the vocal work of the actor expanding its scenic presence. We intuit that the search and use of sonic archetypes is a way of transforming the state of the actor, the emanation of being and, consequently, the exchange relationship that happens between actor and spectator at the moment of the scenic sharing. Based on experiences with the research group Casa Aberta, linked to the Theater course of the Federal University of São João del-Rei, we can identify a methodological design that will be presented in the present work as a pedagogical tool in the search for the transformation of the actor's scenic presence.

Keywords: archetype, affect, voice, performance and presence.



Passei tanto tempo pensando em te escrever que já nem sei mais por onde começo a falar. Justamente agora, que busco esse nosso reencontro por aqui, início de meu décimo ano como professora do ensino superior. O fato é que aquele mar de intuição, que você conhece desde muito antes de essa minha história como docente começar, continua correndo aqui dentro, e as palavras ditas e escritas continuam a se pautar nele. Existe ainda tanto para ler e aprender que às vezes tudo bloqueia, e o medo de dizer algo que já foi superado toma conta. As mudanças da vida adulta me pegaram de jeito e eu me vi, de uma hora pra outra, rodeada de responsabilidades, novos papéis, e aquela menina, que varava madrugada escrevendo e respirando com as palavras, que vagava pelas ruas no meio da noite, adormeceu, dando espaço para que a outra, que amamenta, que guarda o sono, que administra dentro e fora, aparecesse. Não, não é de forma alguma ruim tudo isso. Descobri potências em mim que, de outra forma, não descobriria. Mas a vida urge, o mercado cobra, e preciso urgentemente tornar a experiência artigo, tornar o desejo qualificado e me reinventar nessa nova situação. Uma coisa continua forte e certa: sinto-me plena, presente e potente quando estou em cena cantando. Este ainda continua sendo meu lugar mais feliz no mundo e é por aí que venho tentando criar meu discurso. O prazer tem que ser a tônica, não é? Às vezes, fico me lembrando dos pormenores inúteis do Barthes e percebo que a minha pesquisa toda passa por aí, pela experiência dos fatos, pelo que poderia ser dispensável, mas se torna o que dá cor, textura e personalidade para as falas. Se lá na tese eu brincava de ir e vir entre os pormenores e os conceitos, agora me atento só aos pormenores. Me atento ao que está por trás do que é dito e feito na cena. Tento ver as pessoas e as histórias que elas carregam. Eu intuo que a presença e a potência estão aí, no afeto – experiência carregada de inervação e alteração da percepção – sendo compartilhado em cena. É, continuo falando de afeto e afeto musical. Não quero ainda abandonar esse ponto de vista. A ideia vai maturando nas minhas aulas e no corpo e é só isso que me movido dentro da busca pela voz. Também comecei a trabalhar com uma ideia linda de arquétipos sonoros. Chique, né? Pois, então, acho que vou escrever alguma coisa assim.

Encontrar com Mario Biagini e integrantes do workcenter foi, na realidade, um dos maiores presentes que poderia receber como professora, como atriz e como cantora. Reconhecer neles, ali em cena, características já observadas antes, na missa conga, na procissão, no canto de minha avó, me deu uma sensação de que, sim, a voz e o canto nos atravessam, eles estão aqui, no momento presente, e eu me transformo em veículo, em caminho de passagem e de transformação para essa força potente que já está no universo.

Era impressionante ver corpos (às vezes tão jovens) trazerem para o encontro a sensação de experiência típica das manifestações que valorizam a ideia de ancestralidade. Naquele momento, percebi que as ideias de Francesca Della Monica e de Ernani Maletta, os textos de Grotowski, as palestras e as aulas que já dei por aqui pudessem concretizar-se naquilo que estive todo esse tempo tentando fazer com meus alunos e dizer-lhes que não precisamos ser apenas bons emissores e articuladores de palavras, precisamos estar presentes e deixar que aquilo que sonorizamos reverberasse o máximo de experiência e de conexões do nosso ser.

A conexão entre o encontro com o Workcenter e a minha preocupação com a questão da presença vocal trouxe à tona a seguinte hipótese de pesquisa para os meus trabalhos aos quais pretendo, por meio deste artigo, dar continuidade: trata-se de introduzir e pensar o conceito de arquétipos sonoros como uma possível via de transformação do estado do



ator e da emanção do ser. Nossa proposta, portanto, consiste em questionar como a investigação da memória coletiva pode afetar o trabalho vocal do ator, expandindo sua presença cênica, convocando, para tanto, a ideia de arquétipo sonoro.

A ideia de arquétipo está ligada ao conceito de memória coletiva e de inconsciente coletivo e, para chegar a ela, precisamos percorrer os caminhos de construção da memória. O limite entre memória individual e memória coletiva é tênue, na medida em que percebemos que a memória é composta por experiências (individuais e compartilhadas) carregadas de afeto. Tais experiências se constituem como lembranças quando conexões são estabelecidas entre o fato ocorrido e a bagagem do indivíduo. Tal memória coletiva é formada considerando os grupos dos quais o indivíduo faz parte. Nesse contexto, poderíamos afirmar que o homem nunca está sozinho, pois, em suas ações, em seu discurso, apresentam-se sempre vozes outras. Ao mesmo tempo, também, podemos afirmar que a trajetória individual pode ser percebida e transcrita para um mapa de afetos pelo próprio indivíduo, como sugerido por Eclea Bosi (2003), pois ele, amparado pelos grupos sociais nos quais está inserido, tem a possibilidade de destrinchar seus padrões de comportamento como fruto dos cruzamentos das experiências vividas.

Vale ressaltar que os padrões de comportamento de um grupo são reflexos da cultura na qual ele está inserido. Encontram-se, no meio acadêmico, diversas definições de cultura, tendo em vista a amplitude das áreas que se dedicam ao estudo do assunto e a dinâmica de sua transformação. Trabalharemos aqui com a ideia de que, quando falamos cultura, estamos tratando de um sistema dinâmico de organização de um grupo – ou seja, sistema que se transforma com o passar do tempo – que tem a capacidade de definir formas que norteiam as relações entre os seres humanos e as relações destes com o espaço.

Tal sistema é composto pelas marcas impregnadas de afeto que moldam e alteram o comportamento dos homens, que criam elos de conexão entre os indivíduos de um mesmo grupo e que alteram a percepção e a digestão de parâmetros de outras culturas. Laraia dirá que “o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam” (LARAIA, 2001, p. 45). A afirmação fortalece a ideia de conexão entre os seres humanos. Ela traz em si o espaço para o reconhecimento da importância da bagagem de experiências transformadoras que são compartilhadas pelos homens e que acabam por indicar caminhos e decisões para a vida de cada sujeito. Geertz nos dirá que “um dos mais significativos fatos sobre nós pode ser finalmente a constatação de que todos nós nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só” (GEERTZ, apud LARAIA, 2001, p. 62). É importante perceber que a cultura não se baseia na experiência de um homem isoladamente. Ela é coletiva, norteia a todos mesmo que as ações e comportamentos individuais não a reforcem assertivamente em todos os seus aspectos.

O compartilhamento de tais nortes permite a convivência, as relações, as trocas, a expansão do conhecimento, a descoberta da diferença e o encantamento com o novo. Desse modo, cada grupo possui uma normativa básica de convivência como, por exemplo, a família. Não se presenteia um recém-nascido ou um cunhado com uma cartilha de sobrevivência ou um manual de operações desse grupo social. As expectativas que regem



as ações “pairam no ar”. A cultura de tal grupo pode ser observada, aprendida e alterada com o passar do tempo. Num processo nem sempre racional e consciente, a forma de funcionar daquele grupo se instala sobre o novo sujeito que se insere. Até que chega a um momento que fica tênue o limite que estabelece em que medida o grupo moldou o sujeito ou o sujeito alterou o grupo preexistente. Aproximando as características ou fortalecendo as diferenças, o sujeito se estabelece com base na sua relação com o grupo. Para além dessas micro-organizações sociais, podemos pensar em sistemas maiores que acabam por nos caracterizar em outras dimensões como, por exemplo, o estado ou o país onde vivemos. Estamos todos conectados de alguma forma. Somos seres sociais, e isso, por si só, já nos impede de existir sem o outro.

Quando começamos a falar da existência de ideias compartilhadas, um conceito abordado por Jung – o inconsciente coletivo – emerge e nos faz refletir sobre outras formas de conexão entre os seres. Se a cultura nos localiza, nos dita os pares, nos identifica como pertencentes a, o inconsciente coletivo nos universaliza, nos conecta ao outro, tomando-se por base as tendências herdadas das experiências do homem pelos milênios. Segundo Luiz Paulo Grimberg:

Nós já nascemos com o inconsciente coletivo e criamos o inconsciente pessoal depois do nascimento. Sendo o depósito e, ao mesmo tempo, a condição da experiência do homem, o inconsciente coletivo é a camada mais profunda do inconsciente e corresponde a uma imagem do mundo que levou eras e eras para se formar. Nessa imagem cristalizaram-se os arquétipos ou as leis e princípios dominantes e típicos dos eventos que ocorreram no ciclo de experiências da alma humana. (GRIMBERG, 1997, p. 135)

Os arquétipos não são formas fixas ou ideias concluídas que habitam as mentes de todos os seres humanos. São resultados de experiências que, revividas diversas vezes ao longo da formação da humanidade, se sedimentaram, pouco a pouco, na camada mais profunda do inconsciente humano, ou seja, no inconsciente coletivo, como nos diz Jung em *Psicologia do Inconsciente*. Eles, os arquétipos, são como que predisposições a determinadas experiências; como preâmbulos de ideias. Segundo Grimberg, os arquétipos ou “imagens primordiais”, que são mais frequentemente percebidas, podem ser nomeados assim: Grande Mãe, Pai, Persona, Sombra, Anima, Animus, Herói e Self (ou si mesmo). Cada um deles ganha forma pelas experiências vividas individualmente e traz consigo um universo de símbolos e, conseqüentemente, um universo de significação em potencial.

Tendo tal informação como base, podemos afirmar que, ao ser estimulada a manifestação do arquétipo, cada ser humano irá designar a essa ideia em potencial formas e características pertencentes à sua experiência íntima e à sua cultura. Situações em que o universo de sensações e a maneira de se relacionar com o mundo se alteram de forma brusca, ou seja, situações que afetam o ser têm o arquétipo como um impulso, um estímulo que faz emergir a experiência acumulada de toda a humanidade. São eles aquilo que nós costumamos chamar de instinto, ou seja, uma “predisposição à” tomada



de determinadas atitudes que ultrapassam os limites da racionalidade.

E aqui apresentamos a hipótese que motiva a escrita deste artigo: será exclusividade das imagens arquetípicas a prerrogativa de predispor os seres à tomada de atitudes instintivas? Será que outros elementos, como o som, teriam capacidade similar de estimular conhecimentos ancestrais? A ideia de pulsação, por exemplo, poderia representar um arquétipo relacionado ao tempo, presente na vida do ser humano que, desde antes de seu nascimento, quando dentro da barriga de sua mãe – seja ela uma mulher do sertão da Bahia ou uma workaholic de Nova Iorque –, é submetido a essa experiência constante de sua existência.

Baseando-se nas experiências vivenciadas junto ao grupo de pesquisa Casa Aberta, vinculado ao curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei, podemos identificar algumas estratégias de investigação e de criação que trazem em si a potência e a presença evocada por aquilo que chamamos sonoridades arquetípicas: a recuperação de afetos musicais registrados na memória individual de cada ator (por afetos musicais entendemos a vivência musical que, de alguma forma, altera a percepção do evento como um todo); a investigação de registros de cantos tradicionais e a identificação de qualidades corpóreo-vocais provocadas pelo canto; a experimentação do canto coletivo, da circulação do solista entre o grupo, trazendo assim a dimensão de coletividade presente nos eventos sociais da base cultural brasileira.

Os caminhos metodológicos que apresentaremos a seguir são relatos de práticas experimentadas entre agosto de 2015 e julho de 2016 na construção dos exercícios cênicos desenvolvidos pelo Casa Aberta, grupo de pesquisa da UFSJ, intitulados “Do lado de dentro” e “Quintal”.

A recuperação de afetos musicais registrados na memória individual de cada ator

Alguns caminhos têm se tornado recorrentes em minhas práticas pedagógicas e de criação, um deles é a valorização das experiências dos colegas de trabalho, não com o objetivo de repetir aquilo que já foi feito e experimentado em cena ou na vida cotidiana, mas sim com o intuito de identificar, dentre o repertório que ele carrega, grãos de afetos em potencial, de vida e de real presença no espaço.

Dentro do Casa Aberta, trabalhamos com imagens e sons de mulheres que povoam o emaranhado de memórias da infância. O retorno a essas experiências impregnadas de afeto – e digo “impregnadas”, porque aquelas que não são não ficam registradas na memória – traz imediatamente para o corpo do ator uma dinâmica corporal que foge do seu comportamento particular e cotidiano, uma experiência com as imagens mentais muito rica em cores, profundidade, detalhes e, principalmente, uma forma outra de experimentar o tempo. Curiosamente os atores tendem a recuperar cantos de alento que os cuidadores da infância – papel que, na maior parte das vezes, é assumido por nossas mães, tias e avós – cantavam para espantar o nosso medo do escuro, para fazer-nos dormir, para acalmar os nossos pequenos corpinhos que ainda não sabiam controlar e



dosar suas emoções.

É lindo ver como o olhar dos atores se transforma nesse momento, apesar de cada um trabalhar com timbre diferente, com uma canção diferente, com ações diferentes, fazendo acontecer ali algo de muita emoção. Aí começo a me perguntar se não seria o arquétipo sonoro da mãe se manifestando. Não se trata de um tipo vocal, como o estereótipo da voz de princesa ou de bruxa, por exemplo, trata-se de uma presença expandida no espaço que, pouco a pouco, vai fazendo-nos reconectar com experiências particulares e íntimas.

Outras estratégias de busca por sons da memória são adotadas como, por exemplo, a apresentação de um canto tradicional experimentado por um dos membros em situação da vida cotidiana e a criação de uma nova experiência compartilhada ali, no momento de encontro com o grupo. Quando se insere no nosso processo um canto de trabalho – canto que evoca a imagem do trabalho no campo e organiza o tempo na tentativa de tornar menos extenuante e mais coletivo o trabalho a ser realizado, como cortar cana, lavar roupa no rio, socar milho e tantas outras atividades encontradas no meio rural –, rapidamente os outros integrantes começam a se colocar sonora e corporalmente de forma particular, trazendo uma força (não só vinculada ao conceito de intensidade) que potencializava a presença deles no espaço. Dos corpos dos atores saía o seguinte canto de trabalho, de domínio público: “Mandei caiaí meu sobrado / Mandei, mandei, mandei / Mandei caiaí de amarelo / Caiei, caiei, caiei”.

Quase que automaticamente o centro do corpo se contraía para sustentar o esforço que o trabalho provoca. Intuo que a reverberação no corpo dos outros integrantes do grupo, que estava tendo contato com a canção apenas naquele momento, se dava diretamente proporcional não só à intensidade com que a experiência anterior tinha afetado aquele que apresentava o canto, como também à potencialidade das sonoridades ancestrais (e ousou dizer arquetípicas) contidas ali.

Ao perceber os caminhos da ação-canção no corpo de atuação, aquele que assiste – e está aberto para ecoar – descobre em si caminhos semelhantes, não por querer imitar, mas por redescobrir indícios de uma experiência acumulada por gerações e gerações. É como se o som inspirado pelo arquétipo pai se apresentasse ali naquele tipo de canto, organizando o que é palpável, concreto, real e consciente com sua repetição característica dos cantos de trabalho, com sua fisicalidade e com a organização desse corpo no tempo.





Espectáculo Quintal. Direção: Juliana Mota. Foto: Rafaela Vieira.

Investigação de registros de cantos tradicionais e identificação de qualidades corpóreo-vocais provocadas pelo canto

Uma proposta um pouco mais ousada no caminho para essa busca de sonoridades arquetípicas foi experimentada por nós ao trazer, para dentro do trabalho de criação, canções coletadas por Mario de Andrade, em sua Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada no início do século XX. A Missão foi realizada pelo interior do Brasil, principalmente nas regiões Norte e Nordeste. Corríamos o risco ali de virar meros reprodutores de um registro de áudio feito há décadas, mas o que aconteceu, nesse caminho de investigação, foi felizmente o contrário. As imagens, que surgiram com a escuta e a apropriação daqueles cantos, auxiliaram-nos na criação de desenhos de cena muito simbólicos por assim dizer. A imagem da mãe exausta com as crianças que brincavam incessantemente ao seu redor e a imagem dos homens que tocavam e cantavam louvando a presença da divindade em si apareceram, no processo, como símbolos inspirados pelas canções e pela qualidade das vozes que chegavam até nós pelo áudio coletado nas Missões. Apesar de não ver a cena de quem originalmente cantava aquelas canções, apesar de não experimentar as canções e apesar de vinculá-las a memórias afetivas da vida cotidiana, o afeto se dava ali, em sala de trabalho, experimentando aqueles corpos e subtextos imaginados.

Uma das cenas acontece com dois atores que se sentam no cantinho da sala de trabalho sob uma luz azul muito suave. Um deles está sentado sobre os calcanhares e manipula uma bacia com água e duas garrafas que são enchidas e esvaziadas constantemente. O outro está sentado sobre um tambor e toca o instrumento. O que trabalha com a água canta num registro mais agudo que sua voz cotidiana; o outro, num registro muito grave. A junção das duas vozes, da letra da canção e da imagem que é criada no espaço, desperta em nós a sensação do arquétipo sonoro do Velho Sábio, daquele que vai nos orientar nos

momentos de dúvida, daquele que carrega a sabedoria milenar e que, por isso mesmo, não é uma única coisa, mas várias representações em si.

A utilização de tal arquétipo sonoro acontece imediatamente antes do aparecimento dos corpos das mulheres da infância nos corpos dos atores (só agora escrevendo é que consigo entender as conexões que meu subconsciente estabelecia na hora de conectar uma cena à outra), como se evocasse essa experiência de ver e sentir o passado, tanto para o ator quanto para o espectador.

Experimentação do canto coletivo, da circulação do lugar de solista entre o grupo



Espectáculo Quintal. Direção: Juliana Mota. Foto: Priscila Nathany.

O arquétipo sonoro do Self foi despertado em nós quando, dentro da experimentação, um exercício de troca do lugar de condutor da canção foi proposto. A canção começava com um solo, depois, por duas vezes, era cantada coletivamente e, em seguida, cantada por cada integrante do grupo. A sensação do arquétipo Self, ou seja, da plenitude e divindade que pode ser ativada em cada sujeito, era compartilhada com o espectador quando o canto coletivo acontecia como se todos fossem parte de uma coisa só, cada um com sua individualidade transmutada em grupo. Quando a canção começava a passar pela voz de cada um dos integrantes do grupo, uma espécie de luta entre Self e ego era estabelecida, pois o solo tendia a representar apenas uma parte da completude que o ator tinha acabado de experimentar coletivamente.

E daí vem esta sutileza que aprendi com esse caminho: a evocação do Self no canto passa pela percepção de que, apesar de as vozes dos outros não estarem audíveis naquele momento, elas continuavam presentes ali no imaginário e dentro dos ouvidos e nos olhos dos colegas, e é a minha conexão, individual com todo esse universo sonoro em potencial, que vai fazer com que eu represente o ego quando me for dado o lugar de solista. Na minha voz, estão presentes as vozes de tantos que já vieram antes de mim, e



a consciência disso potencializa a minha presença nesse espaço, nesse momento de troca latente que se divide na sala de ensaio e no encontro com o espectador.

Quando eu canto, da minha voz sai tudo aquilo que vivi, tudo o que foi passado pra mim pelas histórias, pelas experiências, pelos sonhos, pelas intuições, tudo o que vi e também aquilo que não vi (pelo menos não vi com esses olhos). Quando canto, abraço profundamente quem me ouve, e quem me ouve, em silêncio, canta comigo. (MOTA, 2016)

Podemos dizer que, ao percorrer o caminho experimentado no âmbito das atividades do Casa Aberta, conseguimos perceber uma proposta de metodologia na busca pela presença vocal do ator. Partimos da identificação de um mapa dos afetos musicais feito individualmente, no qual o ator identifica, na sua própria trajetória, experiências musicais que ficaram registradas na memória, sejam elas vinculadas a fruição da música como objeto artístico, sejam elas como manifestação da vida ao seu redor. Passado o período de descoberta de tais afetos (que podem ser retomados por meio do exercício da escrita e da improvisação cênica), inicia-se o processo de identificação dos jogos de tensão e dos vetores corporais justos das memórias de tais experiências no intérprete. Quando tal estado é redescoberto, inicia-se o processo de compartilhamento da experiência com o coletivo, e é nesse momento que a ativação de conteúdos arquetípicos – seja entre os atores de um grupo de trabalho, seja entre ator e espectador – se dá. Descobrir o momento do afeto e, a partir dele, acessar conteúdos conscientes e inconscientes do espectador, com base na qualidade vibracional e de abertura para o encontro, é o que norteia nosso trabalho até aqui.

A partir de abril de 2016, um novo braço da pesquisa sobre os arquétipos sonoros e afetos musicais aparece dentro do trabalho do Casa Aberta: a investigação da poética vocal na escuridão. Ao suprir os estímulos visuais, a presença sonora do ator é expandida, e outro espaço de criação de imagens é potencializado: o espaço das imagens mentais. Adentramos, pela voz, no universo íntimo do espectador, e compartilhamos aí um estado de presença invisível. Temos refletido e esmiuçado as potencialidades de tal experimento cênico com o de Motriz, mas isso são cenas para um novo encontro, para os próximos capítulos.

É isso. Estou completamente envolvida com o Motriz agora. Estamos nos organizando para apresentar fora daqui, em outras cidades do Brasil e da Europa, acredita? Chique demais. O ano de comemoração de uma década está cada vez mais promissor. Nossa pós foi aprovada, encontrei uma parceira de criação que me estimula muito e, aos poucos, vou descobrindo o meu lugar, como um quarto todo meu, meu espaço de criação. Olha um dos desenhos que ela fez durante a criação do espetáculo:





La femme aux oiseaux. Maria Clara Ferrer. 2016.

Lindo, né? Apesar de o espetáculo acontecer no escuro, são tantas imagens no processo... preciso te contar. Vou estar por aí no mês que vem. Vamos nos encontrar de verdade? Sinto falta de você.

Um beijo grande,

Ju

REFERÊNCIAS

BOSI, ECLEA. O tempo vivo da memória. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

GRIMBERG, Luiz Paulo. Jung: o homem criativo. São Paulo: Ftd, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JUNG, C. G. Psicologia do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1987a.

JUNG, C. G. Tipos psicológicos. Petrópolis: Vozes, 1987b.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura, um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.



A OPERETA FRANCESA
ALGUNS APONTAMENTOS PARA COMPREENDER SUA HISTÓRIA¹
The French Operet – some notes to understand its history

Larissa de Oliveira Neves
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO

Este artigo se propõe a delinear alguns aspectos da formação e das convenções da opereta (1850 - 1870), gênero originário da França, mas que percorreu o mundo e teve um papel fundamental na história do teatro brasileiro. Ao trazer essas informações inéditas para o pesquisador brasileiro, o artigo se propõe a refletir sobre alguns aspectos do gênero que ajudam a compreender por que essas peças fizeram tanto sucesso no Brasil e foram abraçadas de uma maneira tão singular — a ponto de as operetas nacionais gerarem frutos que determinariam os rumos do teatro brasileiro nas décadas seguintes.

Palavras-chave: Opereta; Teatro Popular; História do Teatro

ABSTRACT

This paper aims to outline some aspects of the creation and of the structure of the operetta (1850-1870), theatrical genre that, despite having been created in France, travelled throughout the world and played a crucial role in Brazilian theater history. By bringing unpublished information in Portuguese for the Brazilian researcher, this paper proposes to ponder on some aspects of the genre that help to understand why these plays were so successful in Brazil and were adapted to Brazilian culture in such a unique way — to the point that it has generated fruits that would determinate the directions of Brazilian theater in the following decades.

Keywords: Operetta; Popular Theater; Theater History

¹ Esse artigo é fruto de pesquisa financiada pela Fapesp.



Apresentação

A referência à opereta nos estudos de teatro brasileiro vem aumentando no decorrer dos anos. Quase sempre de caráter histórico, tais pesquisas, em geral, optam por descrever como o gênero chegou ao Brasil, seu caminhar rumo ao sucesso, obtido no final do século XIX, e sua polêmica recepção e repercussão. Sem dedicarem-se a análises mais precisas de texto ou forma, os ensaios sobre essa época discutem principalmente a passagem das primeiras apresentações, em língua original, pela trupe francesa do Alcazar Lyrique, para a popularização, a partir da década de 1860, quando os artistas brasileiros passaram a traduzir e, principalmente, a adaptar as obras para a realidade nacional e popular (Cf. BRITO, 2012, p. 219-222; PRADO, 1999, p. 89-113; MENCARELLI, 2003 — sendo este último um trabalho de maior fôlego).

O reconhecimento da importância do gênero, não só para a história do teatro brasileiro, mas como um fenômeno que alterou significativamente essa história, influenciando o que veio depois de maneira irrefutável, tem crescido nas pesquisas mais recentes, de fôlego maior e dedicadas especificamente a esse gênero — algo inédito nas investigações anteriores. Diversos aspectos ligados ao gênero e a sua relação com o Brasil estão sendo revelados. Existe, porém, uma lacuna significativa que ainda não foi preenchida. Os estudos apresentam a opereta como sendo um gênero popular, cômico, de grande espetáculo, que intercala cenas cantadas com cenas faladas. Essa descrição não é aprofundada, porque o foco das pesquisas tem se voltado para outros tópicos igualmente importantes.

O presente texto tem, portanto, a intenção de preencher, dentro das restrições de tamanho e fôlego de um artigo, essa falta, apresentando um pouco da história do surgimento da opereta na França e de suas convenções, a partir de bibliografia e informações inéditas em português. Pontualmente, as referências são interligadas ao que ocorreu no Brasil durante o processo de abasileiramento. O objetivo consiste em levantar algumas hipóteses sobre as razões pelas quais a opereta teve uma história tão peculiar em nossa terra, adquirindo, nesse caminho, um valor preponderante para o teatro que o seguiu.

A opereta — que gênero é esse?

A opereta é um gênero teatral que vigorou por cerca de meio século no Brasil (entre 1860 e 1910, aproximadamente, sendo então substituído por gêneros similares, principalmente a burlata). Pode não parecer muito à primeira vista, no entanto, nesse pouco tempo, o “despretensioso” espetáculo ligeiro virou de pernas para o ar o “teatro oficial”² brasileiro.

Originárias da França, terra em que continuam a ser encenadas esporadicamente até os dias de hoje, foi diretamente de Paris que desembarcaram no Rio de Janeiro as primeiras peças do gênero. Apesar de sua exuberante popularidade, de uma excepcional aclimatação, cujo resultado foi um teatro completamente novo e nacional, e da in-

2 Na falta de um termo melhor, chamo de “teatro oficial” aquele encenado nas casas de espetáculo, com repercussão nas historiografias do teatro e registro crítico em sua época — em oposição a um teatro de rua, feira e circo, que quase não aparecia nas linhas dos jornais e, menos ainda, nos estudos críticos.



fluência direta no desenvolvimento de outros gêneros teatrais brasileiros, a opereta ficou praticamente esquecida depois que deixou de ser encenada. Sua redescoberta, não como produção artística a ser retomada na prática — o que não aconteceu (ainda) —, mas como um elemento a ser investigado por ter sido um dos eixos da construção do teatro nacional, tem importância, sobretudo, para reconstituir uma efervescente difusão da cultura brasileira, transformadora dos modos de pensar a realidade de uma nação recém-independente, mas forjada enquanto povo no decorrer de quatro séculos³ — pronta para abrir os olhos para si mesma.

Esse abrir os olhos aconteceu gradualmente, quase a conta-gotas, dentro das esferas intelectuais, e ainda está em andamento. Mas, no teatro, transbordou quase que de repente, pela rapidez com que os gêneros musicados se assenhoraram das casas de espetáculo a partir do final da década de 1860. Ocorreu um curioso fenômeno de abraçileiramento dos títulos franceses da opereta — como se nosso público e nossos artistas estivessem esperando por essa qualidade de espetáculo e se identificassem quase que prontamente com o que assistiam nas apresentações das companhias francesas que se instalaram aqui. Em seguida a essa descoberta, vieram os demais gêneros, especialmente as revistas de ano e as mágicas, para, com o decorrer dos anos, o teatro brasileiro absorver e transformar intensamente as referências estrangeiras iniciais, num processo de verdadeira antropofagia⁴ cultural (reconhecido pelos modernistas). O “teatro oficial” nunca mais seria o mesmo.

A história do teatro musicado no Brasil, embora tivesse sido deixada de lado pelos estudiosos durante quase todo século XX, recebendo poucos comentários, em geral de caráter reprobatório, nas historiografias e artigos, vem sendo desvendada por diversas pesquisas acadêmicas nos últimos trinta anos. Surge um novo olhar na intelectualidade brasileira (que se redime dos anos de silêncio sobre esse assunto), capaz de enxergar não só a importância cultural dessa arte, como também suas qualidades estéticas⁵. A opereta, porém, em suas especificidades de gênero, até muito recentemente nunca tinha recebido um olhar mais detido, sendo apenas abordada como referência nos estudos sobre o teatro musicado ou sobre alguns artistas e/ou empresas teatrais em específico.

Nos últimos anos, porém, dois projetos se destacaram no estudo específico da opereta: a ramificação sobre o músico Jacques Offenbach (1819-1980) (dirigida pela professora Orna Messer Levin) do projeto “A Circulação Transatlântica dos Impressos — a globalização da cultura no século XIX”, , financiado pela Fapesp, coordenado pela professora Marcia Abreu (Unicamp); e o projeto de pós-doutoramento do professor Paulo Maciel, intitulado “Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX”, que fez parte do projeto “História cultural das artes cênicas no Brasil: programa interdisciplinar de estudos sobre relações música e teatro”, no Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico, UNIRIO, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, com o apoio da FAPERJ. No entanto, nenhum desses estudos

3 Sobre a formação do povo brasileiro, ver: Schwarcz, Starling (2015); Ribeiro (1995).

4 Termo usado por Oswald de Andrade para estimular a criação de uma nova arte desvinculada de uma “submissão” aos padrões estéticos europeus, mesmo que sem ignorá-los.

5 São diversos os nomes que poderíamos elencar. Para não deixar em branco, citamos alguns estudos: Veneziano (1999, 1996), Mencarelli (1999, 2003), Neves (2002, 2006, 2009).

apresentou ainda, em língua brasileira, uma publicação que explicasse ao pesquisador nacional as raízes da opereta e suas principais convenções — uma história que ajuda bastante a compreender o percurso tão particular trilhado por ela no Brasil.

Um pouco de sua história

O gênero opereta se desenvolveu aos poucos em Paris. Embora tenha se consolidado apenas em 1864 — do modo como se tornou historicamente reconhecida e estruturada —, ela surgiu como uma ramificação de peças populares cômicas e musicadas apresentadas nas feiras da cidade desde a Idade Média (Cf. DUTEURTRE, 2009). O compositor Hervé — pseudônimo de Louis-Auguste-Florimonde Ronger (1825 - 1892) — é considerado seu inventor, por ter sido o primeiro a experienciar, ainda em peças de um ato, as características básicas da opereta como a conhecemos, no teatro.

Podemos elencar três peças marcantes nesse trajeto rumo ao aspecto consolidado do gênero: *Don Quichotte et Sancho Pança*, de Hervé (de 1847, peça em um ato); *Orphée aux enfers* (de 1858, peça em dois atos) e *La belle Hélène* (de 1864, em três atos), ambas de Jacques Offenbach. Como se vê, a estrutura aumentou gradativamente, em tamanho e complexidade, de um para três atos, no decorrer de mais de quinze anos, até atingir a forma convencional e de grande espetáculo, à qual a grande maioria das obras se ateu a partir de 1864. Assim, embora não haja registro desse marco nos estudos sobre o gênero, inclusive por se tratar de um movimento paulatino, pode-se considerar *La belle Hélène* como sendo a primeira opereta de fato. Depois dela, o gênero estava consolidado, os compositores e dramaturgos passaram a seguir, então, a mesma estrutura da peça em três atos, dividida em quadros, com cenas faladas entremeadas de cenas cantadas. Sobre essa evolução do gênero, escreveu Florian Bruyas, autor do livro mais completo e detalhado existente, sobre a história da opereta na França:

Enfim, em 5 de julho de 1855, como previsto, aconteceu a inauguração do teatro do Bouffes-Parisiens. Guardemos bem essa data, porque é incontestavelmente essa, oficialmente, a data de nascimento da opereta. Sem dúvida, cronologicamente, Hervé foi o inventor do gênero, mas foi Offenbach quem, pela sua genialidade, soube utilizar uma forma ainda embrionária e transformá-la pouco a pouco, até levá-la ao ponto de perfeição a que chegaria alguns anos mais⁶ (BRUYAS, 1974, p. 48).

Bruyas data o nascimento da opereta do dia de inauguração do teatro de Offenbach, chamado de Bouffes-Parisiens, mas ele mesmo abre parênteses para mostrar que antes dessa data o gênero já existia e que, depois dela, o gênero avançaria até “alcançar a

6 “Enfin, le 5 juillet 1855, eut lieu, comme il avait été prévu, l’ouverture du “théâtre” des Bouffes-Parisiens. Retenons bien cette date, car c’est incontestablement celle, officielle, de la naissance de l’opérette. Sans doute, chronologiquement, Hervé était l’inventeur du genre, mais c’est Offenbach qui, par son génie, sut utiliser une formule encore embryonnaire et la transformer peu à peu, jusqu’à l’amener au point de perfection qu’elle devait atteindre quelques années plus tard”. (Todas as traduções são da autora).



perfeição alguns anos mais tarde”. Essa perfeição seria a opereta em três atos, cujo marco é *La belle Hélène*.

Inserir o nome dos compositores como sendo os criadores das obras não é decisão aleatória, trata-se de um gênero valorizado na França sobretudo pela música, mesmo tendo os dramaturgos — responsáveis por elaborar o enredo, em parceria com o músico, e redigir as falas das personagens e as letras das canções — também função crucial na elaboração das peças. Hervé escrevia tanto a música como a dramaturgia de suas operetas, enquanto Offenbach aliava-se a bons escritores, um dos diferenciais que fez com que este último se sobressaísse amplamente em relação ao primeiro. Tal aspecto é importante, mormente quando comparamos o movimento do gênero na França e no Brasil. Enquanto lá os compositores são os primeiros nomes a serem lembrados quando se aborda a opereta, no Brasil, os autores chamaram mais a atenção, não obstante a importância que o gênero teve, também, para a música brasileira (Cf. MACIEL, RABETTI, 2010).

Existem diversas anedotas pertinentes para se compreender a opereta e seu sucesso extraordinário — inclusive, e no nosso caso, principalmente, no Brasil. A primeira delas consiste em que Hervé, o inventor da opereta, criou o gênero em um hospício, para onde se mudou com a família em 1839, com apenas 14 anos. Ele se tornou organista da capela do hospício de Bicêtre e, compadecido dos doentes, percebeu que a música tinha um efeito positivo no dia-a-dia deles. Viveu e trabalhou no local até completar vinte anos, quando conseguiu emprego como organista na igreja de Saint-Eustache, uma das mais belas e imponentes de Paris. Mesmo com o novo emprego, continuou a morar em Bicêtre durante algum tempo, já que sua esposa era funcionária de lá e o sucedeu como organista da capela (Cf. HERVÉ, 2015).

Esse aspecto insólito de sua vida é valorizado por todos os seus biógrafos. Teria a opereta existido, não fosse seu criador ter passado a adolescência em uma “casa de loucos” — como era denominado esse tipo de asilo à época? Nesse período, Hervé compôs seu primeiro trabalho semelhante às operetas: “a opereta, essa loucura do meio musical, nasceu em Bicêtre, e a verdadeira obra de estreia do gênero teve por intérpretes verdadeiros loucos”⁷ (ROUCHOSE, 1993, p. 40). O jovem músico de quinze anos, rodeado em sua moradia por pessoas que precisavam de ajuda médica, “decide criar um tipo de música para os loucos”⁸ (DEUTEURTRE, 2009, p. 46). Assim teria nascido a opereta — “um tipo de música criado para os loucos”. Essa vivência na juventude, obviamente, iria marcar o compositor por toda a vida. Suas composições são, de fato, consideradas mais “loucas” do que as peças de seus sucessores, principalmente as de Jacques Offenbach, o grande nome do gênero e seu consolidador: “Enquanto Hervé se aventura em uma total extravagância, Offenbach insere traços de loucura em um teatro bem construído e perfeitamente inteligível”⁹ (DEUTEURTRE, 2009, p. 33). Além de “domar” a loucura inerente ao gênero, Offenbach soube cercar-se de uma equipe de profissionais, incluindo, como já apontamos, hábeis dramaturgos para escrever os textos.

7 “l’opérette, cette folle du logis musical, est partie de Bicêtre, et que la vraie première œuvre du genre a eu pour interprètes de véritables fous”.

8 “décide alors de créer une classe de musique pour les fous”.

9 “Quand Hervé s’aventure dans l’extravagance totale, Offenbach injecte les traits de folie dans un théâtre bien construit et parfaitement professionnelle”.



No entanto, mesmo sendo pouco conhecido, Hervé é historicamente visto como sendo o inventor da opereta. Em recente publicação de suas cartas, o organizador iniciou a introdução com a seguinte frase: “Não é suficiente inventar um novo gênero musical para esperar a imortalidade”¹⁰, acrescentando que: “Verdadeiro pai da opereta — gênero que fez nascer em meados da década de 1850 — ele foi completamente obscurecido pelo seu grande rival Jacques Offenbach”¹¹. Essas citações apresentam dois fatos importantes: o modo como, na França, a opereta até hoje é considerada um “gênero musical”, criado por Hervé, e não um gênero teatral, como é vista no Brasil; e a sobreposição de Offenbach, em relação a Hervé. Na apresentação de um livro que visa trazer de volta o interesse pela obra de Hervé, o autor iniciou seu estudo afirmando que Hervé, apesar de inventor de um gênero musical, foi quase completamente esquecido, enquanto Jacques Offenbach é tido como o grande músico do gênero.

No entanto, Offenbach não existiria não fosse a ousadia e a “loucura” de Hervé, que, além de tudo, apresentou uma nova possibilidade de trabalho ao colega. Como bem examinam os estudiosos, Hervé inovou em dois aspectos fundamentais, que deram origem ao gênero. Primeiramente, tomou a iniciativa de compor músicas originais para peças encenadas nos teatros populares, já que, antes dele, as cenas cômicas de vaudevilles, sainetes e pantomimas eram entremeadas por canções populares conhecidas, tradicionais, sendo os mesmos refrões repetidos em todas as peças. Apenas os “teatros nacionais” (são assim chamadas as casas de espetáculo e companhias fixas financiadas pelo Estado francês) tinham, até então, o privilégio de encenar espetáculos com músicas inéditas. Cabe aqui uma explicação: os “teatros nacionais” eram os únicos, à época, a terem autorização para encenar alguns gêneros de peças, e cada gênero com sua casa de espetáculos determinada. A Comédie-Française e o Opéra encenam (até hoje) as peças não musicadas: tragédias, comédias e dramas; o Opéra, as peças inteiramente musicadas, isto é: as óperas e os balés; e o Opéra-Comique, peças que entremeiam cenas cantadas com cenas faladas — e, se em sua inauguração tinha o objetivo de acolher comédias, de meados para o final do século XIX as peças ali encenadas foram se tornando cada vez mais sisudas. Compor música para as peças populares foi algo, portanto, novo no movimento teatral do período.

Em segundo lugar, Hervé decidiu escrever ele mesmo os enredos dessas peças, parodiando temas clássicos da literatura, do teatro e da ópera (DUTEURTRE, 2009, p. 47). Nascia o embrião da opereta, sendo a primeira obra intitulada *Don Quichotte et Sancho Pança*, obviamente uma paródia do grande romance de Cervantes, que o autor chamou de “tableau grotesque” (quadro grotesco). Essa “pochade” (esquete) data de 1847 e parte dos estudiosos a considera como sendo o primórdio da opereta (Cf. BLANCHET, 2015, p. 13).

Sem deixar de tentar construir uma carreira no “teatro nacional” do Opéra-Comique (sonho de toda sua vida), Hervé, nos anos seguintes, escreveu mais uma paródia: *Romeo et Mariette*, e, então, aperfeiçoou o sucesso de *Don Quixotte* numa peça maior, em cinco atos, o “vaudeville musical” intitulado *Les folies dramatiques*, encenado no teatro

10 “Il ne suffit pas d’inventer un genre musical pour atteindre”.

11 “Véritable père de l’opérette — genre qu’il met sur pied au milieu des années 1850 — , il fut complètement occulté par son grand rival Jacques Offenbach”.



Palais-Royal. A peça foi assistida pelo duque de Morny (ministro e meio-irmão do então imperador Napoleão III), que, tendo gostado muito do resultado, autorizou Hervé a abrir seu próprio teatro em 1854, o Folies-Concertants (renomeado em seguida para Folies-Nouvelles), considerado o primeiro teatro de operetas de Paris, lugar onde Offenbach teve sua primeira oportunidade como compositor do gênero.

A partir de 1854, Hervé fez encenar em seu teatro, localizado no famoso “Boulevard do Crime”¹², uma série de “excentricités musicales” (DURTEURTRE, 2009, p. 32) em um ato, para as quais compunha a música, escrevia os textos, atuava e cantava. Floryan Bruyas assim descreveu essas pequenas peças: “Essas pecinhas, cujos textos incoerentes, por vezes “abracadabrantes”, eram musicados por melodias bufas e ao mesmo tempo descritivas”¹³ (BRUYAS, 1974, p.43). Os adjetivos usados para descrever as peças são reveladores de sua apresentação: excentricidade, incoerência, “abracadabrante”! Parece quase óbvio que um teatro alegre e “incoerente” como esse iria fazer sucesso no Brasil, onde a própria cultura fervilhava pela “desordem”, causada a um tempo pela mistura de etnias e a outro pela luta por reconhecimento e sobrevivência.

Hervé, generoso, abria as portas de seu teatro para nomes pouco conhecidos. Foi assim que Offenbach encenou sua primeira opereta¹⁴ no teatro de Hervé, em 1955, intitulada *Oyayaye* ou *a Reine des îles*, uma “anthropophagie musicale” (BRUYAS, 1974, p.43), com dramaturgia de Jules Mornaux. A essa época, Offenbach trabalhava como regente de orquestra do “teatro nacional” da Comédie Française, onde se encenavam apenas comédias e tragédias não musicadas — a música, portanto, servia para ambientar cenas ou entreter os espectadores nos entreatos. Hervé, sem esquecer as dificuldades que passara para conseguir encenar suas peças, acolheu a composição de Offenbach e atuou, ele mesmo, no papel de “la reine anthropophage” (ROUCHOSE, 1993, p. 155).

Insatisfeito com o trabalho de regente de orquestra e tendo suas composições próprias recusadas nos “teatros nacionais”, Offenbach percebeu que, para se fazer encenar, o caminho seria seguir os passos de Hervé e tentar abrir sua própria casa de espetáculos, o que aconteceu nesse mesmo ano de 1855, como indicado acima. O Bouffes-Parisiens, localizado na avenida Champs-Élysées, seria o reduto de maior sucesso da opereta nos anos seguintes, ultrapassando e ocultando seu predecessor, Hervé. Este afastou-se dos teatros entre 1856 e 1861, por sofrer um processo, acusado de assediar um menino de doze anos, e ser preso¹⁵. Foram anos cruciais para o desenvolvimento da opereta, e seu criador não participou desse processo. No entanto, do final da década de 1860 até sua morte, Hervé também produziu peças de grande espetáculo que o tornaram, novamente, concorrente de Offenbach no coração do público parisiense.

Diferentemente do Brasil, um país novo, urdido de maneira tão desalinhada (para o bem e para o mal), o teatro na França compreende historicamente uma instituição, reg-

12 Boulevard du Temple: rua que abrigava as casas de espetáculos populares e cafés-concertos de Paris, até as reformas do prefeito Haussmann, que destruiu a rua em 1862. Era chamada de “Boulevard do crime” por causa dos melodramas sangrentos encenados nos teatros.

13 “Ces petites pièces dont le texte incohérent, et même parfois abracadabrant, était relevé par une musique bouffonne et descriptive à la fois”.

14 Há divergência sobre qual teria sido a primeira opereta de Offenbach — enquanto Duteurtre aponta para *Oyayaye*, Bruyas indica *Pepito*, uma composição anterior, de 1853.

15 Hervé se defenderia da acusação até o final da vida (Cf. Blanchet, 2015).

lamentada pelo governo até hoje. A seriedade com que o teatro é visto e tratado torna até espantoso o surgimento de um filho pródigo como a opereta — não espanta que ela tenha sido muito criticada pelos escolares e, inclusive, acusada absurda e comicamente de ter sido a responsável pela derrota da França na guerra franco-prussiana (Offenbach tinha origem alemã), ocorrida em 1870, que determinou o término do império de Napoleão III.

Para se compreender um pouco sobre o quanto o governo se preocupava com os teatros, basta saber que, à época em que Hervé e Offenbach conseguiram autorização (ou privilégio, como se dizia) para abrir suas casas de espetáculo, existia um edito que os impedia de encenarem peças com mais de um ato e de três personagens (sendo três já um privilégio obtido por Offenbach e estendido a Hervé, porque, antes, o limite era de duas personagens), para não concorrer com o “teatro nacional”.

Essa história é importante para se entender por que a opereta demorou alguns anos para ganhar o caráter de grande espetáculo que obteve a partir de *La belle Hélène*. Sem autorização para colocar mais de três atores no palco, os compositores e autores por vezes encontravam soluções até engraçadas para driblar a regra. Em 1855, Hervé, na peça *Un drame en 1779*, interpretou três personagens diferentes em cena e, além disso, uma personagem era um defunto cujo papel era cantado pelo buraco da caixa do ponto, para não aparecer em cena e, assim, infringir a lei. Em 1857, quando a regra se flexibilizou para aprovar a presença de quatro personagens, Offenbach, em *Les derniers paladins*, precisava de cinco personagens; usou, então, outro recurso: uma das personagens só se comunicava por meio de bandeirolas e, para não cantar, “latia” (DUTEURTRE, 2009, p.33). Essas soluções lembram a maleabilidade brasileira em se adaptar às situações impeditivas. O artista de opereta precisava esquivar-se de uma norma, de certa maneira, absurda, para tentar exercer de maneira plena seu ofício.

A estratégia adotada em *Les dernier paladins* originou tantos comentários que, no ano seguinte, embora o estado de privilégio ainda estivesse em vigor, o teatro Bouffes-Parisiens recebeu isenção e Offenbach pode, finalmente, trabalhar sem restrição de número de atos ou personagens (BRUYAS, 1974, p. 57). Autorizado, então, a aventurar-se a criar obras de grande espetáculo, com coros, Offenbach compôs *Orphée aux Enfers*, com dramaturgia de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, e “a data de Orfeu não deve ser esquecida”¹⁶ (BRUYAS, 1974, p. 59) — para nós brasileiros também, já que a peça, acomodada aos costumes brasileiros pelo ator Vasques dez anos depois, em 1868, sob o título de *Orfeu na roça*, seria o marco do começo da história das operetas brasileiras (Cf. BRITO, 2012, p. 220; PRADO, 2009, p.95). Além da novidade de parodiar um mito clássico, ao mesmo tempo em que escarnecia cinicamente os costumes parisienses da época, a peça foi encenada de modo suntuoso, iniciando uma era de grandes espetáculos, com cenários, figurinos, coros e orquestra de uma exuberância jamais vista no teatro popular.

O modo como apresentou-se ‘Orfeu nos infernos’, de 1858, foi uma novidade sensacional, uma verdadeira revolução teatral. A opereta tornou-se uma espécie de ópera extra bufona,

16 “la date d’Orphée et à retenir”.



onde a sátira se exercia, sarcástica, sobre o véu de uma época tão longínqua que apenas um público instruído e possuidor de um mínimo de cultura clássica poderia entender a alusão ou os subentendidos¹⁷ (BRUYAS, 1974, p. 59).

O fato de “apenas um público instruído e possuidor de um mínimo de cultura clássica entender a alusão ou os subentendidos” demonstra o refinamento particular desse novo tipo de opereta encetado por *Orphée aux enfers*. A erudição foi transformada em aspectos dos mais populares nas adaptações brasileiras, característica essa que denota, desde o princípio desse processo no Brasil, o quanto as operetas, quando acolhidas na cultura nacional, tornaram-se quase que imediatamente um novo produto artístico.

Offenbach e outros músicos continuaram a produzir operetas nos anos que se seguiram, havendo, inclusive, certo ressentimento por parte dos outros teatros populares, que não haviam obtido do Império o relaxamento nas sanções como fora consentido ao *Bouffes-Parisiens*. Finalmente, porém, em decreto de 6 de janeiro de 1864, o imperador pôs fim a uma contenda que se arrastava há mais de trinta anos no corpo legislativo e concedeu a liberdade a todos os teatros. A consequência quase imediata dessa ação consistiu em que diversos outros teatros passaram a encenar operetas, além da abertura de novas casas de espetáculo dedicadas ao gênero tão popular e rendoso. Mas o principal efeito desse decreto foi estético: como não havia mais obrigação de se limitar a um número pequeno de atos, quadros, personagens ou músicos na orquestra, os artistas, Offenbach à frente, não perderam tempo para começarem a engrandecer suas encenações (BRUYAS, 1974, p. 74).

Retomo, portanto, a observação inicial deste artigo — apesar de tantos marcos, no caminhar dessa história, a chave para a concepção da opereta como a conhecemos (de grande espetáculo) foi o ano de 1864, o ano de *La belle Hélène*:

17 de dezembro de 1864, data memorável para a história da opereta! [...] Com *La belle Hélène*, a opereta completou sua ascensão. A grande opereta em três atos nasceu e, na primeira tacada, ela surgiu em uma obra-prima não somente vencedora em todos os aspectos, mas também executada sob uma fórmula tão feliz, tão adequada ao resultado buscado, que a peça e a partitura permanecem como modelo do gênero e tem constituído, ainda hoje, uma espécie de gramática do mesmo¹⁸ (BRUYAS, 1974, pp. 81-82).

Escrita por Henry Meilhac e Ludovic Halévy, a dupla que, junto com Offenbach, criou a maioria das operetas de grande sucesso na França, a peça, seguindo a receita de

17 “Tel qu’était l’*Orphée aux Enfers* de 1958, c’était une nouveauté sensationnelle, une véritable révolution théâtrale. L’opérette devenait une sorte d’opéra extra-bouffon où la satire s’exerçait, sarcastique, sous le couvert d’une époque si lointaine que seul un public averti et possédant un minimum de culture classique pouvait saisir l’allusion ou les sous-entendus”.

18 “17 décembre 1864, date mémorable dans l’histoire de l’opérette ! [...] Avec *La Belle Hélène*, l’opérette a accompli son ascension. [...] La grande opérette en trois actes est née et, du premier coup, elle apparaît en un chef-d’œuvre non seulement réussi en tous points mais encore exécuté selon une formule si heureuse, si adéquate au résultat recherché, que pièce et partition sont restées le modèle du genre et en constituent, encore aujourd’hui, en quelque sorte la grammaire”.

Orphée aux Enfers, parodiava o mito grego, mas como mote para satirizar, ridicularizar e criticar os costumes e a sociedade parisiense, incluindo seus governantes. Até a década de 1870, e a queda do segundo império, não houve concorrência forte o suficiente para abalar o sucesso desses três artistas. A partir de 1870, porém, iniciou-se uma nova fase das operetas na França:

A guerra franco-alemã marca uma primeira reviravolta na história da opereta. Não que o estilo bufão do segundo Império desapareça bruscamente. (...) No entanto, depois de uma década rica em paródias sociais, a catástrofe política e militar modifica alguns reflexos¹⁹ (DUTEURTRE, 2009, p. 60).

A catástrofe política e militar, com a derrota na guerra contra a Alemanha e a queda de Napoleão III, modificou o tom das operetas. Sem perder o “estilo bufão”, as peças adquiriram um tom satírico menos ferino, privilegiando temas predominantemente pitorescos da vida provinciana ou parisiense. Os temas passaram a recair mais sobre tramas românticas do que sobre a paródia grotesca. Desse período sobressai o músico Charles Lecocq (1832 – 1918), autor de *La fille de Mme Angot*, a qual foi adaptada por Artur Azevedo com o título *A filha de Maria Angu*, em 1876, e tornou-se uma das peças mais importantes do repertório brasileiro.

De qualquer forma, acompanhando as transformações de seu tempo, por dialogar de perto com as mudanças sociais, a opereta estava, então, consolidada como gênero. As mudanças, maiores ou menores, voltavam-se mais para as temáticas que para a estrutura ou a convenção. Assentada em parâmetros sólidos de constituição genérica, ela percorreu o mundo, chegou ao Brasil e, aqui, sim, paulatinamente, à semelhança de sua criação original na França, veio a tornar-se uma outra forma teatral.

Um pouco de suas convenções

Se hoje não há dúvida sobre o gênero de teatro musicado designado pela palavra opereta, no século XIX, quando ela se formou, poucas das peças atualmente classificadas como operetas receberam esse título de seus autores. A palavra vem de longe e, à época de Mozart (século XVIII), designava ópera curtas. No entanto, nos dias de hoje, quando se fala em opereta, a referência imediata são as peças musicadas, de grande espetáculo, criadas no século XIX (e no seu novo gênero musical — que não tem nada de ópera, muito menos de curta).

Offenbach denominou a maioria de suas peças como ópera-bufa, para diferenciá-las especialmente da ópera-cômica, gênero que, como vimos, só podia ser encenado no “teatro nacional”. Charles Lecocq classificou suas operetas mais importantes de óperas-cômicas (não havia mais interdito). Segundo Blanchet, essa escolha, por parte

19 “La guerre franco-allemande marque un premier tournant dans l’histoire de l’opérette. Non que le style “bouffon” du second Empire disparaisse brusquement [...] Pourtant, après une décennie riche en parodies sociales, la catastrophe politique et militaire modifie certains reflexes.”



dos autores, se devia ao fato de a denominação de opereta carregar um sentido negativo, por causa do rebaixamento subentendido que a palavra terminada em “ette” estabelecia — um indicador de diminutivo na língua francesa (opérette). A primeira pessoa a classificar uma peça do gênero como opereta teria sido Jules Boverly, referindo-se à peça *Madame Mascarille*, em 1856 (DUTEURTRE, 2009, p. 18). Mas, apesar do surgimento do nome corresponder a uma data dos primórdios da opereta, ele não foi correntemente utilizado até anos mais tarde, quando o gênero novo já havia se estabelecido. No Brasil esse padrão se repete. Embora Artur Azevedo tenha chamado de opereta algumas de suas peças, como *A filha de Maria Angra*, *Os Noivos* (1880) e *Nova viagem à lua* (1877); em outras operetas o termo usado era diferente, como “imitação de ópera-cômica” para *A casadinha de fresco* (1876); “peça cômica e lírica” para *Abel, Helena* (1877); ou “ópera-cômica” para *A princesa dos cajueiros* (1880)²⁰.

No entanto, existe, obviamente, uma razão para que, no decorrer do tempo, as nomeações dos autores fossem quase completamente ignoradas pelos estudiosos do gênero e historiadores do teatro e da música e o acervo dessas peças fosse todo considerado como sendo de operetas. A razão, porém, pela qual o título de opereta se tornou a referência, e não o de ópera-bufa, por exemplo, não está determinada. A mais provável consiste em que ópera (mesmo com o adendo bufa) é uma palavra que remete mais diretamente a outro tipo de peça, à ópera (italiana e suas ramificações) e à ópera-cômica (gênero francês que não se expandiu pelo mundo como a opereta e que, como vimos, denomina um teatro mais erudito — tanto em relação à música como às temáticas). Assim, opereta seria um título mais distanciado²¹. Entretanto, mais importante que entender essa genealogia é saber que hoje o termo designa um gênero consolidado, e este volta-se para um tipo de teatro de convenção — portanto, existem padrões artísticos que, com maleabilidade, claro, determinam o espetáculo da opereta.

Hervé, seu inventor, ainda quando compunha peças curtas, que denominava como pantomimas, bufonarias, excentricidades, “pochades”, loucuras musicais (folies musicales), descreveu sua obra como sendo: “maluca, burlesca, caótica, endiabrada, divertida, hilária, absurda, esfuziante”²² (HERVÉ apud DUTEURTRE, 2009, p. 47). Esses adjetivos, bastante inusitados para se descrever um gênero teatral, servem, não obstante, como base para entendimento da opereta. São peças esfuziantes, divertidas, hilárias; ao mesmo tempo, em diferentes graus, caóticas e absurdas. Os enredos podem ter diferentes graus de “maluquice”, de bagunça (para utilizar-me, aqui, do que pode ser considerado um conceito do modernista Alcântara Machado), mas são sempre cômicos. Essa “desordem” abrange tema e forma das operetas e é um dos aspectos mais importantes para

20 Sobre sua pesquisa em acervos, Maciel registrou: “Do total de 176 registros de partituras temos a seguinte distribuição por gênero: 53 operetas, 40 óperas cômicas, 13 óperas bufas e 40 sem definição. Enquanto de libretos temos: 35 óperas cômicas, 26 operetas, 3 óperas bufas, 3 óperas burlescas, 2 paródias phantásticas, 2 sem categorização, 1 ópera semi-séria e 1 denominada peça cômica e lírica” (MACIEL e RABETTI, 2010, s/n).

21 No entanto, mesmo essa possibilidade não é de todo efetiva. Já houve caso em que, ao afirmar que pesquiso opereta, as pessoas começaram a comentar títulos de ópera, como se fosse a mesma coisa. A pergunta: “opereta é como uma ópera pequena?” é também uma constante.

22 “loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu”.

nós, porque favoreceu amplamente a ambientação no Brasil²³. Os aspectos efervescentes dessas peças casaram-se de maneira modelar com nossa cultura, que também é, de certa maneira, bastante caótica, no bom e no mau sentido do termo, isto é, uma cultura de constantes misturas e transmutações, que alcança objetivos por meio de flexibilidade diante das normas. Assim, podemos dizer que a base da opereta é, de fato, a “loucura” — por isso a anedota referente à biografia de seu inventor cai como uma luva para a formação do gênero.

Em relação ao tema, essa “loucura” varia de peças mais sensatas a enredos mais incoerentes — a tônica, no entanto, é a comicidade, e a base das fábulas se sustenta em quiproquós: trocas de identidade, sumiços, raptos, disfarces, cenas de pancadaria, inversões, esconderijos, mal-entendidos, etc. estão presentes, gerando histórias intrincadas, dado o alto grau de transformações entre personagens, temporalidades e espaços. As tramas seguem em ritmo veloz, com cenas em geral curtas, nas quais muitas informações são reveladas e ações são realizadas. Os imbróglis se sucedem, mas não chegam a se prolongar a ponto de retardar o andamento das ações. A opereta exige um espectador perspicaz, atento, para acompanhar as alterações e as nuances que geram a comicidade. Outrossim, as tramas são simples — não há necessidade de um conhecimento específico ou erudito para compreendê-las (são populares, acessíveis). Mesmo as paródias de mitos gregos são inteligíveis por si mesmas: conhecer o enredo original somaria um degrau no entendimento das piadas, mas o espectador sem essa informação também se diverte com o espetáculo, porque as tramas são compreensíveis sem a necessidade da referência externa.

As personagens aparecem em grande número — estamos aqui descrevendo as convenções das operetas de grande espetáculo, não das primeiras peças que deram origem ao gênero. Por isso, também, insistimos acima na definição de *La belle Hélène* como marco para seu surgimento. Dentre as personagens, quatro ou cinco se destacam. Por vezes, personagens importantes em um dos atos desaparecem nos outros. No entanto, afora esses protagonistas, cujas aventuras irão determinar o andamento do enredo, a quantidade de personagens secundários é impressionante. Mais ainda se pensarmos que, nas operetas originais, havia um ator para cada uma das figuras — a quantidade de artistas em cena, portanto, é admirável (não à toa a opereta é considerada, também, precursora dos grandes musicais norte-americanos).

As personagens dialogam e cantam, em duplas, trios ou grupos maiores; monologam falando e cantando. As saídas e entradas são rápidas e frequentes. O dinamismo consiste em uma das características principais. Esse dinamismo gera a sensação de “desordem”, descrita com tantos adjetivos acima, por Hervé. Na verdade, os melhores enredos têm força pela verossimilhança interna: os espectadores, além do prazer visual do grande espetáculo, desejam saber o que vai acontecer com aquelas personagens e como elas vão se desvencilhar das mil e uma peripécias que se encadeiam — por mais absurdas que sejam, elas fazem sentido dentro dos entrecos propostos. Portanto, quando nos referimos à “desordem”, ao “caótico”, não se trata de um espetáculo “sem pé nem cabeça”. Trata-se de entender a opereta como um gênero da extravagância e da mistura, por isso, mes-

23 Sobre o teatro brasileiro e a “desordem”, que inspirou essa constatação, ver: MEDEIROS, 2017.



mo partindo de tramas verossímeis em sua composição, a velocidade, o canto, o ritmo frenético de muitas das cenas e a alternância de tom em diferentes momentos originam essa sensação de “loucura”, que é mote do gênero:

A opereta pode então, de seu modo, pender para a paródia e para a caricatura, erguer-se para o lado da ópera-cômica e da comédia lírica, reduzir-se até se aproximar do vaudeville ou da comédia com ariazinhas ou cançõezinhas, portar todas as seduções de uma grande encenação ou aparecer com os simples aparatos de um pequeno teatro com recursos cênicos reduzidos²⁴ (BRUYAS, 1974, p. 91).

A descrição parece indicar que tudo é possível na opereta — um gênero novo que se beneficiou de aspectos das mais diversas conformidades teatrais.

Além dos protagonistas e personagens secundárias, a opereta apresenta os coros, que podem ser só cantados ou bailados. As cenas corais fazem parte do deslumbramento que rapidamente se tornou convenção após 1864 — com a liberação dos privilégios, a primeira atitude de Offenbach foi utilizar-se amplamente dos coros em *La belle Hélène*, que “permanece como o protótipo da ópera-bufa”²⁵ (BRUYAS, 1974, p. 90). Nela, alternam-se cenas corais de grande energia com cenas românticas em dupla; duetos cômicos farsescos com momentos de maior solenidade; e sátiras ferinas contra a sociedade ou paródias burlescas dos gêneros eruditos com monólogos poéticos. Inclui, ainda, uma personagem séria, a de Páris. A convenção da opereta exige um espetáculo que mistura os gêneros, tanto na música como nas partes faladas.

Em relação à música, Bruyas afirmou que um artista altamente formado em uma escola erudita dificilmente poderia tornar-se um bom compositor de operetas, porque, dependente dos conhecimentos técnicos, esse músico jamais alcançaria a espontaneidade que o gênero da opereta exige de seus músicos. A música deve acompanhar as qualidades do espetáculo (ou, por outro ângulo, o espetáculo deve acompanhar as qualidades da música). O gênero é espontâneo, leve, gracioso, com diferentes graus de: “afetações, irritações, falsos ataques de cólera, zombarias, ataques de riso seguidos de bajulação, tititis, carinhos, momentos de ternura e talvez de mau-humor e braveza, que podem levar às lágrimas”²⁶. Deve expandir-se de uma grande alegria para a melancolia e a tristeza, passando pelo humor e por um chame malicioso. Os dons para construir uma musicalidade que pudesse acompanhar todas essas nuances não seriam obtidos em escolas oficiais e regradadas de música erudita (BRUYAS, 1974, p. 53).

Sobre isso, Jean-Claude Yon, biógrafo e um dos maiores especialistas em Offenbach, perguntou-se em determinado momento: “Teria o músico se tornado ele mesmo se Perrin [o diretor do teatro] tivesse aberto as portas do Opera-Comique a ele e o mesmo

24 “L’opérette pourra donc, à son gré, pencher vers la parodie et la caricature, se hausser du côté de l’opéra-comique et de la comédie lyrique, s’amenuiser jusqu’à se rapprocher du vaudeville ou de la comédie à ariettes ou à chansonnettes, se parer de toutes les séductions d’une grande mise en scène ou apparaître dans le simple appareil d’un petit théâtre aux ressources scéniques”.

25 “Reste le prototype de l’opérette bouffe”.

26 “minauderies, agaceries, colères feintes, moqueries, éclats de rire suivis de flatteries, chatteries, câlineries, élans de tendresse et parfois de bouderies, de fâcheries, pouvant aller jusqu’aux larmes afetações, irritações”.

tivesse obtido rapidamente o sucesso ao qual aspirava, dentro do gênero tradicional? Não foram as circunstâncias difíceis que o obrigaram a forçar a mão e descobrir sua genialidade?”²⁷ (YON, 200, p. 180). As perguntas envolvem a complexidade do meio musical e teatral da época, que valorizava os gêneros mais escolares e eruditos, em detrimento das chamadas obras ligeiras. Tanto Offenbach como Hervé lutaram por toda a vida para serem aceitos pela academia musical francesa: “ Nós já vimos que Offenbach sempre desejou fazer-se encenar no Opéra-Comique e que, além e sua entrada na cena de um teatro subvencionado, ele queria provar seu valor compondo outra coisa que não obras bufas”²⁸. O valor de um artista só seria realmente reconhecido se obtivesse sucesso no “teatro nacional”. Mas, como pergunta Yon, se Hervé e Offenbach tivessem sido aceitos no Opéra-Comique, teriam eles inventado um novo gênero, ou composto as obras de esfuziante vivacidade que foram resultado de sua prática constante nos teatros populares? Talvez não. Por outro lado, não foram aceitos exatamente porque suas composições não se integravam ao estilo de música valorizado por aquelas casas de espetáculo oficiais.

Essa situação é análoga ao que se vivenciava no Brasil — ex-colônia que seguia os padrões estéticos europeus. As críticas, porém, nem aqui, nem lá, puderam frear o sucesso dessas obras que, pelos adjetivos e descrições copiados acima, parecem ter algo de frankensteinianas, mas que, na verdade, apesar de parecerem uma colcha de remendos, são composições bem-acabadas, com a beleza de uma artesanaria de patchwork muito bem realizada. “A arte de Offenbach recai sobre a síntese de diferentes elementos. (...) Essa síntese tem por característica aliar simplicidade e refinamento”²⁹ (YON, 2000, p. 305-306). Assim, a mistura não ocorre apenas nas diversas cenas diferenciadas formalmente, mas também em ser uma música que é, a um tempo, simples, mas refinada: “Ela deve ser acessível às orelhas de um público mediano, ao mesmo tempo em que oferece alegres surpresas àqueles da audiência que têm uma verdadeira cultura musical”³⁰ (BRUYAS, 1974, p. 92).

Essas características, assinaladas para descrever a música, são as mesmas desejáveis nos textos das peças. *La belle Hélène* não é apenas o “protótipo” da opereta por causa de sua música, da estrutura em três atos, dos coros, da costura entre tantas cenas de caráter aparentemente divergentes (que vão do riso ao choro, da farsa à emoção, do monólogo à cena coral), ela também o é por causa de seu texto. É a primeira peça de autoria da dupla Ludovic Halévy e Henry Meilhac, cuja obra completa ultrapassa trinta peças, e cuja qualidade de texto tornou-se referência para a opereta.

Os textos dessas peças apresentam uma funcionalidade fascinante em cena. No Brasil, a valorização, pelos intelectuais, de anseios literários para o teatro originou, durante

27 “Serait-il vraiment devenu lui-même si Perrin [diretor do teatro] lui avait ouvert les portes de l’Opéra-Comique et s’il avait obtenu rapidement la réussite traditionnelle à laquelle il aspirait ? Ne fallait-il pas que les circonstances, en quelque sorte, lui forcent la main pour que se révélât son génie?”.

28 “Nous avons déjà vu (...) qu’Offenbach espérait toujours se faire jouer à l’Opéra-Comique et qu’à défaut de son entrée sur la scène d’un théâtre subventionné, il désirait prouver sa valeur en composant autre chose que des œuvres bouffonnes”.

29 “L’art d’Offenbach repose sur la synthèse de différents éléments [...] Cette synthèse a pour caractéristique d’allier simplicité et raffinement”.

30 “Elle doit être accessible aux oreilles d’un public moyen tout en ménageant d’heureuses surprises d’écriture à ceux de ses auditeurs qui possèdent une véritable culture musicale”.



muito tempo, desde o teatro romântico (década de 1830 em diante) até o advento do teatro moderno, diversas peças recheadas de falas retóricas e pouco teatrais. O texto de uma opereta apresenta um “devir cênico” (Cf. SARRAZAC, 2012, p. 66-69) imediato, tanto que a leitura dos textos pode, por vezes, ser dificultada, mediante a exacerbação desse “devir”, dessa teatralidade. Por esse motivo, também, a exemplo do que aconteceu em relação à música, o gênero teatral da opereta passou para a história como sendo um gênero inferior a outros como a tragédia, o drama e a comédia.

Na França, como já pontuamos, a dramaturgia se mantém, nos estudos críticos, num segundo plano em relação à música — no entanto, sendo um gênero que mistura cenas cantadas com cenas faladas, diferentemente da ópera, a opereta enquanto cena é um gênero teatral (e não musical). É um gênero exigente em relação não só ao texto, como, conseqüentemente, a seus atores, que precisam interpretar, falar e cantar. Pela importância do texto, pela sua força de “devir cênico”, a palavra mais adequada para designá-lo é dramaturgia, porque libreto (como é chamado na França) infere uma completa subordinação à música e, mesmo não existindo opereta sem música, ela falha miseravelmente sem uma boa dramaturgia. Por fim, cabe atestar que, mesmo a leitura não sendo tão fluida como podem ser a de outros gêneros teatrais (como as tragédias, as comédias e os dramas), tratam-se de textos completos, perfeitamente compreensíveis por meio unicamente da leitura — que, aliás, torna-se bastante prazerosa a partir do momento que o leitor se envolve em suas convenções e acostuma-se com as alternâncias das partes em prosa com as partes em versos (musicadas).

A dramaturgia da opereta deve ser alegre e de fácil compreensão. O adjetivo ligeiro, se ignorarmos sua carga de negatividade histórica, vem a calhar por representar a rapidez de andamento do enredo e sua leveza (tanto na dramaturgia, como na música). A situação é “sustentada por peripécias divertidas e cativantes, temperada com humor e com uma pitada de ternura, talvez um pouco de emoção, mas evitando qualquer confusão inútil, qualquer imbróglio complicado que pesaria inutilmente na peça”³¹ (BRUYAS, 1974, p. 91). Os temas variam entre mais engraçados ou românticos, de uma sátira mais ferina à sociedade a conteúdos leves, domésticos. Não existe uma grandiloquência, nenhum tom solene (a não ser para parodiar). Embora os enredos, especialmente no Brasil, não cheguem a ser imorais, também estão longe de serem puritanos. Evita-se a trivialidade, mas também a baixaria.

As intrigas podem se passar no tempo corrente, remetendo inclusive a aspectos sociais específicos, ou em ambientes míticos e históricos. Se na França a paródia a temas lendários, como a mitologia grega, os contos antigos, os tempos passados, é uma constante; no abraqueiramento dos títulos os autores quase sempre traziam os enredos para realidades mais próximas de seu público: a roça, a província, ou o próprio Rio de Janeiro serviam de cenário. Claro que, sendo tão grande a quantidade de operetas adaptadas, a variedade também é grande e, mesmo dentro da obra de Artur Azevedo temos operetas em espaços de fantasia (A princesa dos Cajueiros) ou históricos (A casadinha de fresco). No caso da imitação de *La belle Hélène*, por exemplo, Abel, Helena, Artur Azevedo

31 “soutenue aux péripéties amusantes et captivantes, assaisonnée d’humour e d’une pointe de tendresse, voire d’un peu d’émotion mais fuyant tout enchevêtrement inutile, tout imbroglio compliqué qui alourdiraient inutilement la pièce”.

trouxe o entrecho da Grécia mitológica para “província do Rio de Janeiro”, paróquia do padre Cascais.

As peças começam e terminam com cenas de coro. Alegres, os coros caracterizados entram em cena cantando e atuando, de acordo com o mote do enredo — isto é, têm função dramática. Em Abel, Helena, um coro de fiéis abre o espetáculo e vem depositar suas oferendas aos pés da igreja, para o padre Cascais (na peça original, o coro oferece o mesmo no templo de Júpiter). Ao final da peça, Abel foge com Helena, num recitativo musical que termina em “Confusão” (em *La belle Hélène*, como o leitor pode bem adivinhar, Páris foge com Helena e a peça termina com o coro cantando em incentivo ao casal). O encerramento com a cena coral é uma convenção importante. Mesmo que haja cenas mais pesadas ou emotivas, no decorrer do espetáculo o público deve partir do teatro “sob a influência eufórica e otimista de uma noite memorável”³² (BRUYAS, 1974, p. 90).

Após a primeira cena coral, segue-se um diálogo entre dois personagens, que continuam apresentando a situação já indicada na abertura. Então, no decorrer do ato, alternam-se duas a três cenas dialogadas, em prosa, com dois a cinco personagens em média, com uma cena cantada. Essa cena cantada pode ser, novamente, a apresentação de coros, maiores ou menores, ou podem ser solos, duetos ou tercetos. Nesses últimos casos, a cantoria estabelece um diálogo, que acompanha o que estava em andamento na cena anterior, sem música e em prosa. Para manter o exemplo de Abel, Helena: depois do coro inicial seguem-se duas cenas faladas. Uma com dois personagens: Padre Cascais conversa com seu sacristão Filomeno sobre a “pobreza” das doações (só flores...) e sobre a festa preparada para o dia; outra com três: chega Eustáquio, ferreiro, trazendo o sino da igreja consertado.

Após essas duas cenas curtas, faladas, segue-se uma nova cena de coro: entram as devotas para a missa e cantam o “coro de devotas moças”, seguido de um solo de Helena, confessando, ao entoar sua canção, o amor que sente por Abel. No final da música, “o coro entra na igreja” e Helena fica sozinha em cena com o padre e sua mucama. Temos, então, novamente as cenas faladas, primeiro com três personagens (Helena dispensa a mucama), depois com dois (Helena pede ajuda ao padre para convencer seu padrinho, Nicolau, a consentir em seu casamento com Abel). A cena seguinte, a sétima da peça, traz um pequeno coro de rapazes “vadios” que vêm festejar em torno do padre.

Essa série é suficiente para o entendimento de como funciona a estrutura da opereta, que podemos resumir em um esquema: Cena 1: coral musicado; Cena 2: falada com dois personagens; Cena 3: falada com três personagens; Cena 4: coral musicado, seguido de solo musicado; Cena 4: falada com três personagens; Cena 5: falada com dois personagens; Cena 6: coral musicado. Cabe ressaltar que todas as cenas são curtas, duram pouquíssimo tempo, sejam as partes cantadas, sejam as faladas. Por vezes, uma ou outra cena pode exigir uma extensão maior de diálogo em virtude da situação, de peripécias ou problemas a serem solucionados, mas mesmo nessas cenas, a tônica é o dinamismo, com várias personagens falando, cortando umas às outras, apresentando novidades, esclarecendo os mistérios, etc. Essa alternância permanece uma constante na estrutura conven-

32 “sous l’emprise euphorique et optimiste d’une soirée mémorable”.



cional das operetas. Existe a possibilidade, também comum, de as personagens cantarem uma ou duas estrofes no meio de uma cena falada, para retomarem a fala em prosa em seguida, sem quebra de cena. Cada ato costuma terminar também com uma cena coral, a exemplo do que acontece no final. Em três atos, há mudança de espaço e cenário entre um e outro. Os cenários e os figurinos são parte importante da convenção da opereta. O gênero não se compraz em ser um teatro pobre — o público buscava a espetacularidade, a beleza. Grandiosa, o diminutivo que acompanha o nome do gênero permanece apenas no nome. Para a música funcionar de maneira adequada, a orquestra precisaria ter componentes numerosos. Segundo Bruyas, uma orquestra de menos de trinta músicos (a quantidade que o diretor do Variétés autorizou por ocasião da estreia de *La belle Hélène*) prejudicaria a composição de modo a fazer a peça fracassar. Abel, Helena, a seu turno, exigia quinze atores para as personagens, mais os coros. O público buscava deslumbrar-se e ir para casa após “uma noite memorável” e alegre.

Algumas considerações finais

Dois aspectos fundamentais das convenções da opereta parecem ter sido preponderantes nessa rápida aclimação que o gênero sofreu no Brasil — e em seu estrondoso sucesso —, a ponto de causarem uma reviravolta teatral em nossa história. O primeiro, comentado acima, volta-se para a hibridez do espetáculo, sua “desordem” e agilidade. Essa qualidade fazia com que a opereta se acomodasse facilmente aos costumes de uma sociedade também híbrida, também em “desordem”, buscando conhecer-se por vias não raro tortuosas.

O outro seria a espetacularidade, último aspecto comentado acima. A sociedade brasileira forjou-se com base no espetáculo e na festa. Mote de resistência — à dor, ao senhor, à ausência —, a festa, o folguedo, o espetáculo fez parte das raízes de formação desse novo povo, moldado sob o jugo da violência, sobrevivendo e se identificando pela luta que se dava em várias instâncias e de diversas formas. Os folguedos nasceram nessa luta pela identidade, pela liberdade, pela conservação, por isso são âmagos e força coletiva de uma nacionalidade (Cf. NEVES, 2013).

A opereta mostrou ser um tipo de teatro que englobava essa vivência, dialogava com essa força, sendo, portanto, uma via de acesso à integração. As primeiras operetas adaptadas mantinham a música francesa e reformulavam o enredo de maneira muito intensa. No entanto, mesmo nessas primeiras experiências, a festa brasileira fazia questão de aparecer — original —, invadindo um mundo que lhe seria exterior, mas que, com rapidez, se transformaria quase que radicalmente. A opereta *A filha de Maria Angu* tem, no coro inicial de seu terceiro ato, uma melodia tradicional brasileira cantada pelo “bando do Espírito Santo”. *Nova viagem à lua* tem “música de Charles Lecocq”, mas se inicia com um Jongo, “entoado pelos negros no eito”. A festa e o folguedo brasileiros, imiscuindo-se como parte da forma convencional da opereta, iniciam um processo de transformação do gênero para sua completa nacionalização (o que se daria mais ao final do século).

Desse modo, temos esses dois procedimentos — “desordem” e espetacularidade — como alavancas de uma identificação entre o gênero de origem estrangeira e uma outra



nacionalidade, a brasileira. A opereta, apesar de ser considerada pelos seus estudiosos um gênero parisiense ao extremo, logo se tornaria também o engate de toda uma nova forma de se fazer teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

BLANCHET, Pascal. Introduction. In: HERVÉ. Hervé par lui-même: écrits du père de l'opérette présentés par Pascal Blanchet. Paris: Actes Sud, 2015.

BRUYAS, Florian. Histoire de l'opérette en France. Lyon: Emmanuel Vitte, 1974.

DURTREURTRE, Benoît. L'opérette en France. Paris: Fayard, 2009.

BRITO, Rubens. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, João Roberto (Dir.). História do teatro brasileiro. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.

MACIEL, Paulo; RABETTI, Beti. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: Anais do XIV Encontro Nacional da Anpuh-Rio. Rio de Janeiro: Anpuh, 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743123_ARQUIVO_texto_para_publicacao_-_Paulo_MacieleMariadeLourdesRabetti.pdf. Acesso em: jan. 2017.

MEDEIROS, Elen de. Modernas e contemporâneas: reflexões sobre as formas dramaturgicas brasileiras. In: Anais do I Colóquio Internacional em Dramaturgia Letra e Ato. Campinas: Unicamp, 2017. p. 32-37.

MENCARELLI, Fernando Antonio. A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908). Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2003.

NEVES, Larissa de Oliveira. Artur Azevedo nos rodapés de A Notícia. In: AZEVEDO, Artur. O Theatro. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NEVES, Larissa de Oliveira. As comédias de Artur Azevedo – em busca da história. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2006.

NEVES, Larissa de Oliveira. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. In: Cadernos Letra e Ato. Vol. 3, julho, 2013. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/226/216>. Acesso em: jan. 2017.

NEVES, Larissa de Oliveira. O Teatro : Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908). Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. História concisa do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROUCHOSE, Jacques. Le père de l'opérette. Paris: Editions Grand Caractère, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

YON, Jean-Claude. Jacques Offenbach. Paris; Gallimard, 2000.





A MEMÓRIA COMO DISPOSITIVO DE RESISTÊNCIA:
DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO A MULHER QUE
ANDAVA EM CÍRCULOS ATÉ O ENCONTRO COM O PÚBLICO¹

*Memory as a resistance device: from the creative process of the spectacle The woman
who walked in circles until the meeting with the public*

Éder Rodrigues

Universidade Federal do Sul da Bahia

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Este artigo concentra suas discussões em torno do processo de criação da peça A mulher que andava em círculos, produzida pelo Mayombe Grupo de Teatro. O trabalho dramaturgic com a memória coletiva da América Latina pelo prisma de uma mulher impedida de lembrar por causa das limitações da memória é o argumento dessa peça, que passou por uma série de transformações durante os ensaios ao assumir no corpus do texto o olhar estético-político da direção e as intervenções performáticas da atriz. A linha tênue entre ficção e história, entre o esquecimento e os alardes do contexto atual compõe a tessitura da peça estruturada a partir dos ecos silenciados extraídos dos escombros “oficiais” da história. Nessa linha, trazer ao presente como um dispositivo de resistência diante dos regimes opressores tornou-se um trajeto inevitável dentro da montagem, operada justamente na fronteira do poético com as micropolíticas.

Palavras-chave: Teatro; América Latina; Dramaturgia; Encenação; Teatro político; Mayombe Grupo de Teatro.

ABSTRACT

This article focuses her discussions around the process of creating the play The woman who walked in circles, produced by the Mayombe Theater Group. The dramaturgic work with the collective memory of Latin America by the prism of a woman unable to remember because of the limitations of the age is the argument of this play that went through a series of transformations during the rehearsals when assuming in the corpus

¹ Este artigo é fruto de pesquisa financiada pela Fapemig (Dr. Éder Rodrigues, então doutorando) e pelo CNPq (Dra. Sara Rojo).

of the text the aesthetic- political direction and the performance interventions of the actress. The tenuous line between fiction and history, between oblivion and bragging in the present context, composes the structure of the play structured from the silenced echoes extracted from the “official” rubble of history. Along these lines, bringing memory as a device of resistance to oppressive regimes became an inevitable route within the montage, operating precisely on the border of the poetic with the micropolitics.

Keywords: Theater; Latin America; Dramaturgy; Staging; Political theater; Mayombe Theater Group.

*

O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma. Pois ao menos para Freud, podemos fazer com o desamparo coisas bastante diferentes, como transformá-lo em medo, em angústia social, ou partir dele para produzir um gesto de forte potência liberador: a afirmação da contigência e a errância que a posição de desamparo pressupõe é o que transforma esses dois conceitos em dispositivos maiores para um pensamento de transformação política. (SAFATLE, 2015, p. 18)

O processo de criação do espetáculo *A Mulher que andava em círculos* começou em 2015, quando o Mayombe Grupo de Teatro³⁴ iniciou uma conversa em torno do desejo de potencializar os discursos sobre a memória. A ideia era criar uma peça que a elegesse não só como tema, mas também como engrenagem da dramaturgia e da encenação. Diferentemente dos últimos espetáculos do grupo, este projeto teve como ponto de partida a escrita de um texto prévio como base para o trabalho de ensaios, ao contrário da “Trilogia Utópica”³⁵, em que os textos foram escritos em diálogo com o coletivo.

O primeiro módulo de trabalho para a escrita do texto incluiu uma série de encontros entre a diretora (Sara Rojo) e o dramaturgo (Éder Rodrigues), atravessados por temas previamente eleitos que eram discutidos após uma abordagem íntima e referencial das vivências de Sara Rojo no contexto das ditaduras, especialmente a implantada no Chile, seu país de origem. Os deslocamentos conduzidos por esta interlocução foram a base da escrita, guiada junto ao viés histórico e aos recursos memorialísticos para driblá-lo, acentuá-lo, revivê-lo e ficcioná-lo. Percebemos que, para isso, era necessário um corpo envelhecido, cujas marcas do tempo e o confronto direto com suas debilitações fossem o atenuante dramático do percurso instaurado. Neste ponto, é interessante deter-se nas análises políticas que falam da relação entre corpo social e o regime de afecções (SAFATLE, 2015). Para falar do corpo social, nós deveríamos instaurar no palco um

34 Grupo que inicia suas atividades em Belo Horizonte/MG em 1995.

35 A trilogia Utópica do Mayombe Grupo de Teatro é composta pelos espetáculos *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*, *A Pequenina América e sua avó Sifrada de escrupulos* e *Klássico [com k]*.



regime de afetos e, a partir desse desejo, surgiu a imagem desta mulher que, dentro desta circunstância, ainda sofria o trauma da perda.

Diante desse motor, determinado pelo jogo entre a memória e o esquecimento, foram elencados alguns percursos em que o trauma era um fator preponderante no desencadeamento das manivelas desta engrenagem. Só que a pergunta de como trabalhar esse trauma persistia. Desta forma, acionamos a pesquisa em documentos tais como os produzidos pelo Movimento das Mães da Praça de Maio, além do mergulho na relação humana com a sua própria memória, principalmente quando tratada como uma válvula sujeita à perda, de forma involuntária, pelas ações do tempo, e de forma autoritária, imposta pelas políticas de esquecimento.

Em Outubro de 2015, o grupo participou da Mostra de Processos realizada na FUNARTE, junto com outros coletivos da cena contemporânea belo-horizontina, e é possível reconhecer que, pela primeira vez, após vinte anos imersos no trabalho sobre a memória coletiva latina, o grupo se questionou sobre a insistência no tema e, até mesmo, sobre um certo anacronismo da proposta. Respondemos a esse desafio, num segundo módulo, que se debruçou nos ensaios o que, neste caso, significou encarar o texto como uma estrutura porosa, apta às interferências e contaminações do coletivo e capaz de atuar, contrapor ou sublinhar seus dispositivos.

Esta prática surgiu do entendimento teórico de que a imagem dialética funciona pela coalisão de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.265). Então tínhamos que colocar em contato tensional os documentos e músicas do passado com o texto produzido pelo dramaturgo e com as intervenções contextuais do presente que estávamos vivendo no momento da primeira temporada (início do governo Temer). Era necessário que nos colocássemos nessas diferentes temporalidades e nos deixássemos afetar para fazer uma “tomada de posição” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.12). Queríamos trabalhar com questões de ética e estética, mas também com a distância que instaura o desejo utópico de tocar aquilo que ficou no tempo.

Depois de um ano de pesquisas e após a destituição da presidenta eleita democraticamente em agosto de 2016 no Brasil, o Mayombe Grupo de Teatro estreou a peça A mulher que andava em círculos, em 21 de outubro de 2016, na sede do Espaço 171. O país e o mundo viviam outras condições políticas e, nesse contexto, a fragilidade da memória coletiva se apresentava como ultimato.

Precisamos construir presentes, precisamos lembrar. De alguma forma, o trabalho artístico e, hoje, o da crítica, consiste “na exploração sistemática das contradições performativas entre a realidade das ações e as promessas de racionalidade enunciadas por normas intersubjetivamente partilhadas” (SAFATLE, 2015, p. 15). Nesse ponto, trazer a memória como um dispositivo de resistência capaz de evidenciar os esforços de um sujeito, de um país ou mesmo de um continente em se reconhecer e se reconstituir a partir do exercício de revivê-la foi um trajeto inevitável dentro de processos que tendem a violentar movimentos resistentes no ato de lembrar aquilo que foi circunscrito como trauma, tortura e cerceamento das liberdades.

No decorrer do trabalho envolvendo alguns fragmentos particulares de uma mulher que, aparentemente, mostrava-se descontextualizada, percebemos que o contexto se incorporava a cada ensaio. O espetáculo, mais do que nunca, se transformou numa pulsão



em que a memória passou a ser, além do tema e da engrenagem da peça, também um movimento de procura por linguagens estéticas de resistência diante de fórmulas já provadas pelo grupo nos vinte anos de trabalho. O foco dessa busca foi criar um movimento de diálogo com o contexto novo (ao menos para o grupo) — e seus desdobramentos simbólicos — e de impactos. Se nas peças anteriores fomos desde o campo da macropolítica até a micropolítica (por exemplo, *A pequenina América* e sua avó Sifrada de escrupulos era uma metáfora de nosso território), nesta, tínhamos que partir do micro, do corpo e suas lembranças, para chegar nesse universo macro.

Nesse contexto, o *Mayombe* instaurou em cena um memógrafo, uma espécie de máquina que tenta reconstituir a memória da personagem, uma velha que já não se lembra. O memógrafo tem um contorno metafórico e convoca o espectador a uma exposição íntima com o pretexto de adentrar algumas sessões de lembranças de uma mulher circundada por fatores que a atravessam nos âmbitos políticos, sociais, culturais e sensíveis. A atriz Mariana Viana conduz o público nesse jogo de lembrar e esquecer, criando expedientes em que rememora eventos traumáticos e compartilha do seu estado com a visita a um museu constituído por instalações: a das mães da praça de maio e mães brasileiras que tiveram os filhos vitimados, a das memórias perdidas sacralizada em uma espécie de altar de velas de lã, a do movimento do escracho, a das máquinas que deixaram de funcionar e a do próprio corpo circundado de gravadoras, mimeógrafo e tecidos.



Créditos: Acervo do Mayombe Grupo de Teatro

O espetáculo começa, assim, com a exposição em que o público interage, em meio a um jogo de canções políticas de outros períodos, com minúcias criadas a partir de detalhes cotidianos, os quais ganham status de uma exibição pública, cuja última peça é a própria mulher, que se assusta com a presença do público, dizendo não estar preparada para recebê-los.

O texto, basicamente, traça um mergulho por essa mulher adentro, partilhando de momentos íntimos de seu percurso, assim como ancorando em contextos aos quais ela remete, a partir de um viés referencial tanto textual quanto musical. A performance da



atriz provoca uma abrangência que nos desloca pela América Latina, graficamente exposta a partir de um mapa desenhado de cabeça para baixo, que a personagem espalma como se tateasse rumos possíveis para o labirinto que evoca nesta jornada dolorida: “De agora em diante, só toco a memória com a ponta do cigarro” (RODRIGUES, 2016, n.p).

O tom confidente da protagonista é usado para criar diversas ambiências e transita por materialidades dramatúrgicas escolhidas de fontes diversas, tais como notícias de jornais recortadas, depoimentos gravados em fitas cassete, interposições, músicas cantadas pela própria atriz e as instalações que recriam espaços esparsos de objetos em desuso que Marina Viana manipula. O processo criativo do trabalho acentuou exatamente o viés heterogêneo dessas fontes e também imprimiu uma forma de desencadear a estrutura textual, as formas de conectar a palavra ao gesto, os hiatos que se constroem nos momentos de maior agudez e a intercalação de movimentos performáticos com a mola dramática. Essa forma de direcionar os trabalhos de ensaio e os materiais criativos gera dispositivos plurais que, nesta peça, propicia o diálogo entre o eixo existencial que sustenta o monólogo e os impactos políticos construtores da montagem.

A partir do pretexto de reconstituição da memória de uma personagem, novamente o grupo recupera expedientes para debater a problemática social e os processos resistentes da América Latina. Nesta peça, ao contrário do eixo investigativo propiciado pela personificação de América numa jovem em *A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos*, o foco está totalmente imerso no corpo de uma mulher de idade mais avançada, que detém um olhar, marcado pelas experiências vividas, sobre as coisas do mundo e seus abalos.



Marina Viana em cena no monólogo. Créditos: Acervo do Grupo

Em definitivo, a personagem coloca em questão o esquecimento estabelecido no funcionamento silencioso das normatividades sociais e o esquecimento do corpo no desgaste próprio do passar dos anos.

Maio de 1968 e maio de 1916 são jogos criados pela força política que o corpo da mulher possui, metaforizada nos giros dos urubus que ela segue como um signo de persistência e resistência — analogias que nascem do cruzamento de acontecimentos noticiados recentemente e também nos períodos de chumbo. Talvez para entender este processo devamos recorrer de novo a Safatle quando constata que

as sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistemas de reprodução material de formas hegemônicas de vida, as sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras (SAFATLE, 2015, p. 15-16).

A protagonista abrange a memória coletiva na cena em que a personagem testa a memória dos presentes e enumera uma série de lugares da América Latina que o público estranha, que depois são contrastados com os lugares europeus que compõem o imaginário de todos, expondo no jogo alguns entraves sobre os processos de colonização que passam pelas lembranças definidas tanto pelos lugares de prestígio quanto pelos espaços que nos interligam com nossos afetos:

Santiago Del Estero, La Serena, Santa Cruz de La Sierra, Rio Bamba, Arequipa, Piura, Milagro, Cochabamba, Buenaventura, Cajamarca, San Ignaico de Velasco, Cusco, Fernando de La Mora, Pedro São Tomé das Letras, Valparaíso, Curralinho, San Lorenzo, Santa Fé, Bahía Blanca, Villavivencio, Maracay, San Salvador de Jujuy, Pedro Juan Caballero, Las Piedras, Maldonado, San José de Mayo, Fray Bentos, San Miguel de Tucumán, Concepción, Puerto La Cruz, Soledad, Paramaribo, Machadinho do Oeste. *(Pausa)*. Que foi, que cara é essa? Não se lembraram de nenhum desses lugares? Acho que agora foi vocês que esqueceram. Ou não? Tá bom, eu mudo a lembrança. Se eu lembro dos lugares? Claro. *(Irônica)*. Eu passei as minhas férias em Orlando, na Disney, com toda a minha família. Tiramos foto com o Pato Donald e tudo. Depois conheci Montreal, Nova York, fumei meu primeiro baseado em Amsterdã, depois rodei Madri, Lisboa, Berlim, ameacei pular de um prédio cinza no centro de Londres. E agora? A memória parece boa, não é? Parece que ela tomou um chá de anti-esquecimento e todo mundo consegue visualizar os lugares. Que foi? Quer eu peça desculpas por não ter colocado um cadeado na Pont Des Arts em Paris? Sim, eu estou tão cansada, mas não pra dizer que a memória é mesmo frágil e assim como todo o litoral também foi colonizada há muito tempo. Pegaram a nossa erva, extraditaram o nosso pó e até hoje importam uns remédios em gota para a memória não se lembrar” (RODRIGUES, 2016, n.p.).

Ainda que haja um peso direcionado à palavra nesta peça (é um solo cujo fio é a reflexão verbalizada da personagem), toda a estrutura imagética que a circunda possui re-



des de significados que vão sendo construídos e desconstruídos pela personagem com sua passagem e, também, pela intensidade de suas partilhas — desde as instalações iniciais até momentos como a cena em que, ao som da música *Bella Ciao*, a personagem cria uma coreografia que expõe a dificuldade própria dos movimentos de vestir e desvestir, algo que se agrava com a memória debilitada. Outra passagem que recorre às imagens como elemento chave para a construção de outros olhares históricos é a cena em que a mulher pendura lenços num varal invisível e logo pede ajuda para repetir a ação, sendo que cada peça pendurada corresponde a um rosto que remete aos filhos “desaparecidos” durante as ditaduras. Os rostos não se firmam, assim como são incertos seus paradeiros até hoje.

Desta forma, o jogo entre memória e esquecimento vai do corriqueiro ao trauma, reconstruindo ambiências temporais e espaciais que enunciam fatos e eventos não ratificados pela história oficial, cenicamente entrecruzados com momentos de lucidez absoluta, nos quais se trava o embate maior com a passagem do tempo pelos corpos, pelas utopias e pelas pessoas que vão ficando no caminho. Esses recortes imagéticos extraídos do que se lembra e do que se descarta compõem toda a estrutura plástica do espetáculo, arquitetando de forma sutil e contextual uma série de monumentos, objetos, gerações, fotografias e reportagens numa espécie de caleidoscópio com movimentos contínuos que vão do histórico que escapa ao que existencialmente tentamos apreender.

O público tem uma participação ativa nesse processo. É convidado a ser espectador de uma exposição, a interagir com a protagonista e olhar para si mesmo na reflexão proposta. Dessa forma o ato de ver passa por três estágios: observar a exposição, ser parte do observado no ato de caminhar e, finalmente, olhar já se inserindo no próprio processo da ação. O jogo foi estabelecido. A imagem não está isolada do campo dos restos que carrega nem do presente. A mulher o incorpora, explicitamente, saindo do espaço da sala.

O espetáculo transita com uma fluidez aguda entre o político e o poético, construindo vários momentos de humor que, de certa forma, subtraem os efeitos do tempo aos quais a personagem sempre remete:

Eu parei de achar as flores estampadas nos vestidos cafona. E também de achar que flores de plástico não devem ser usadas. Eu passei a aguar-las também. Há uma beleza em tudo que está. Sendo natural ou não. A alegria é igual aquele doce de abóbora antigo. Se você guarda, endurece. Se você come, acaba (RODRIGUES, 2016, n.p.).

O texto teatral neste processo é encarado como uma estrutura móvel que, dentro de uma rede de significações pré-estabelecidas, convoca os demais artistas para que interiram nas margens escritas, acrescentando novos olhares e direcionando novas perspectivas. Neste sentido, há um propósito de uma escrita contínua, que vai se inteirando a partir do trabalho realizado na sala de ensaios, contaminando-se com as proposições dos outros agentes criadores. Nesse caso, a partir de uma textualidade prévia, tanto o olhar da direção quanto o corpo da atriz começam a incorporar nessa textualidade seus próprios percursos, construindo um *corpus* polifônico daquilo que se rememora.

O desamparo da Mulher que andava em círculos (e que, de fato, continua andando) foi o estímulo para fazer algo que entendemos como transformador ao esquecimento

e à angustia social. Tentamos “produzir um gesto de forte potência e liberador, inclusive, das amarras de uma voz unívoca”. Por isso, a versão final do texto se apresenta como uma estrutura contaminada de proposições e é justamente este caráter plural e polifônico que nos interessa como testemunho dessa experiência. Trata-se do olhar pluralizado, da palavra que é reconstruída a partir da cena, das suas exigências, do espaço que sugere outras indicações, dos movimentos sonoros que inter(calam) imprecisões históricas e recuos. Acreditamos que essa forma de dramaturgia constrói uma estrutura plural e não hierarquizada da criação, a qual seguimos como projeto estético-político.

Este projeto estético-político passa exatamente por insistir em questões que na América Latina ainda doem. Por trás de um continente que não se lembra, que não presentifica o próprio passado, pode-se impor qualquer coisa, inclusive uma história alheia. Por trás de uma mulher ameaçada da perda da memória, instrumentos de cura podem ser fabulados para reconstituí-la. Temos presenciado fatos e eventos que usam dessa fragilidade latino-americana, de reviver a memória em questão para ameaçar nossa democracia recente ou subjugar direitos e liberdades conquistados. Desta forma, o plano mais íntimo e particular que se reflete no todo, na instância social, mostra-se como uma estratégia para ativar dispositivos de reconstituição da memória coletiva, que nos reúne enquanto país, continente e indivíduos. E é esse o alarde que *A mulher que andava em círculos* suscita. Um apelo para o cuidado com a memória e sua fragilidade, com a preservação do valor simbólico que ela exerce. Esses são círculos que o *Mayombe* acentua como vias de resistência.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Óscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. 391p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Buenos Aires: Antonio Machado libros, 2008. 323 p.

RODRIGUES, Éder. *A mulher que andava em círculos*. Teatro 171, estreia 21 de outubro de 2016, n.p.

COLETTA, Marcos. RODRIGUES, Éder, VIANA, Marina. *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*. In ALEXANDRE, Marcos. *Mayombe. Arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis Cênicas*. Belo Horizonte: Nanyala, 2011. p. 294-319.

SAFATLE, Vladimir, *O circuito dos afetos. Corpos políticos, o desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016. 358 p.



ISTA – UMA NARRAÇÃO DE TRANSIÇÕES

Carta aberta aos participantes e à equipe da XV sessão da ISTA, Albino (Itália), 2016

ISTA – a tale of transitions: Open Letter to the Participants and Staff of the

15th ISTA, Albino 2016

Julia Varley

Odin Teatret, Dinamarca

RESUMO

Neste artigo, Julia Varley, atriz do Odin Teatret, narra a história da ISTA - International School of Theatre Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral), desde a primeira seção — que aconteceu no ano de 1980, em Bonn, Alemanha —, até a décima-quinta seção — ocorrida em 2016, em Albino, Itália. Este escrito é originalmente endereçado aos participantes da décima-quarta seção — que teve lugar em 2005, em Wrocław e na vila de Krzyozowa, Polônia — e foi retrabalhado para a décima-quinta ISTA. No texto, a ISTA é retratada como um ambiente de diversidade profissional, onde artistas e pesquisadores se reúnem ao redor de tarefas concretas. Sua história é narrada como uma contínua sucessão de transições e transformações que permitiram que a inquietação profissional e a obstinação da pesquisa permanecessem vivas ao longo dos anos.

Palavras-chave: Antropologia Teatral; ISTA; Odin Teatret.

ABSTRACT

In this paper, Julia Varley, actress of Odin Teatret, tells the story of ISTA - International School of Theater Anthropology, since the first section — which took place in 1980 in Bonn, Germany — up to the fifteenth section, in Albino, Italy, in 2016. This document is originally addressed for the participants of the fourteenth section — that took place in 2005, in Wrocław and in the village of Krzyozowa, Poland and was rearranged for the fifteenth ISTA. In the paper, ISTA is portrayed as an environment of professional diversity, where artists and researchers gather around concrete tasks. Its history is narrated as a continuous succession of transitions and transformations that allowed the professional restlessness and obstination of the research to remain alive through the years.

Keywords: Theatre Anthropology; ISTA; Odin Teatret.



Como atriz do Odin Teatret, tive meu primeiro contato com a International School of Theatre Anthropology (ISTA) em outubro de 1980, quando ajudei na produção de seus espetáculos e oficinas na Escandinávia, depois que a primeira sessão havia se concluído em Bonn, Alemanha. Naqueles primeiros anos, Eugenio Barba mantinha a ISTA separada do Odin Teatret: era o seu projeto pessoal, que dividia com amigos — professores universitários e artistas de diversos gêneros espetaculares e culturas — para investigar os princípios da Antropologia Teatral. Havia convocado, como colaboradores próximos, somente Toni Cots e Richard Fowler, e ocasionalmente convidava outros atores do Odin Teatret — Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri —, mas apenas por breves períodos e com objetivos específicos. Sua atitude começou a mudar quando, em 1987, para a sessão da ISTA em Salento, Itália, convidou todos os atores do Odin Teatret, que naquele momento estavam preparando um novo espetáculo, *Talabot*. Torgeir Wethal não compareceu, nem Roberta Carreri, que estava em turnê com o seu espetáculo *Judith*, nem eu, por causa de um compromisso assumido anteriormente com o Magdalena Project, uma rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo.

Particpei integralmente da ISTA pela primeira vez em 1990, em Bolonha, Itália. Foi durante essa sessão que o Theatrum Mundi, o espetáculo que envolve todos os artistas da ISTA, se transformou, deixando de ser uma sequência de cenas pré-existentes montadas em um dia para tornar-se um processo permanente de ensaios com o objetivo de construir um espetáculo com uma maior complexidade dramaturgica. Desde então, os atores do Odin Teatret foram inseridos na equipe artística da ISTA como atores e pedagogos, junto com outras personalidades artísticas e mestres provenientes de diversas partes do mundo. A ISTA tornou-se, então, para mim, um intervalo incrivelmente rico e luxuoso, durante o qual podia apreciar as demonstrações e os espetáculos de grandes artistas, dividir com eles um processo criativo e aprender a comunicar em cena por meio de ações, mesmo que não falássemos a mesma língua.

As duas primeiras seções da ISTA, em Bonn, Alemanha, em 1980, e em Volterra, Itália, em 1981, duraram um e dois meses, respectivamente. Professores universitários, estudantes, profissionais de teatro, pedagogos, atores, dançarinos, docentes universitários, críticos e diretores deixaram trabalho, estudos, teatros, famílias e compromissos cotidianos para se dedicarem a uma pesquisa comum e submeterem-se a um intenso, isolado, disciplinado e longo período de trabalho. Quando a terceira sessão em Blois, França, em 1985, durou somente dez dias, a mudança produziu um choque em quem havia participado das longas seções precedentes. Além do fato de que a diversa duração determinou uma consistente diferença no ritmo das atividades, também a equipe artística era reduzida aos grupos indiano e japonês e a apenas alguns professores universitários. Deve ter resultado difícil reconhecer o sentido de uma pesquisa comparativa nessa nova situação. Podiam a tripulação e os passageiros flutuar sobre uma jangada, após ter viajado em navios transatlânticos? A terceira sessão marcou o início de uma narração sobre transições que, desde então, caracterizaram a ISTA, provocando na equipe artística e científica e nos participantes tanto paixão quanto insegurança.

Apesar disso, algumas estruturas de organização se tornaram tradicionais e foram mantidas sempre que possível: o tempo do silêncio (horas durante as quais os participantes e a equipe ficam em silêncio); a zona do silêncio (espaços nos quais a equipe e



os participantes não podem falar); o tempo do sonho (um tempo para repousar ou para sonhar através de outras práticas profissionais); o bazar (um tempo para escambos e trocas); aulas práticas, espetáculos e demonstrações. Mas cada sessão da ISTA comportou mudanças, rupturas, variações, melhoramentos e ajustamentos que dependem de erros ou soluções precedentes, do espaço físico, dos desejos dos organizadores, do número de participantes, de sua nacionalidade e experiência e, sobretudo, do tema a ser explorado.

Na terceira sessão da ISTA, somente Eugenio Barba e Toni Cots assumiram a responsabilidade das aulas práticas, enquanto os mestres asiáticos demonstraram os fundamentos de suas técnicas. A quarta sessão, em Holstebro, Dinamarca, foi um congresso de cinco dias, com demonstrações de trabalho, *masterclasses* e conferências para duzentos participantes que apenas ficavam sentados ouvindo e observando durante todo o dia e se hospedavam em hotéis. A quinta sessão em Salento, Itália, foi organizada em torno da construção de um espetáculo sobre o Dr. Faustus. Havia apenas trinta participantes, mas muitos professores universitários, e todos dormiram nos dormitórios de uma colônia de férias para crianças: homens e mulheres, jovens e velhos, professores universitários e estudantes — todos partilharam as mesmas condições, como de costume na ISTA.

Quando Sanjukta Panigrahi morreu, em junho de 1997, pensei que seria impossível continuar com a ISTA. Imagino que Eugenio Barba e muitos dos meus colegas do Odin Teatret partilharam comigo o mesmo receio. Sanjukta Panigrahi, que era chamada a rainha da república da ISTA, era uma das fundadoras da ISTA, junto com Eugenio Barba, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo e os estudiosos de teatro Fabrizio Cruciani, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Nicola Savarese e Nando Tavian.

Sanjukta Panigrahi faleceu de repente, durante a fase de preparação da sessão da ISTA de Montemor-o-novo, Portugal, em 1998, e do espetáculo do *Theatrum Mundi* na Fundação Gulbenkian de Lisboa. Os contratos já haviam sido assinados, os compromissos assumidos — era impossível voltar atrás. Eugenio Barba trabalhou novamente sobre o espetáculo do *Theatrum Mundi*, chamando-o *Quatro poemas para Sanjukta*, e todos nós que tomamos parte no processo constatamos e tivemos que aceitar a dolorosa evidência de que ninguém é indispensável. Os ensaios para o novo *Theatrum Mundi* adquiriram até mesmo novas e surpreendentes qualidades narrativas e dramatúrgicas. Para a ISTA de Portugal, Eugenio Barba não substituiu Sanjukta Panigrahi e a sua tradição do Odissi e, pela primeira vez, introduziu o Tre-Tre, um exercício proveniente do treinamento do Odin Teatret, como uma moldura comum para as seções de trabalho prático. O Tre-Tre era ensinado de acordo com os diferentes estilos presentes: o Nihon Buyo, o teatro-dança balinês, a mímica corporal de Decroux, a dança afro-brasileira dos Orixás e o Odin Teatret. Ragunath Panigrahi e todos os músicos de Sanjukta também estavam presentes, para nos recordar da sua beleza e da sua força.

Não apenas morriam os velhos mestres, também as tradições estavam se extinguindo. Sanjukta Panigrahi tinha se lamentado muitas vezes da atual dificuldade para encontrar jovens dispostos a fazer os sacrifícios que ela havia feito durante o seu aprendizado. Não conseguia encontrar alunos que tivessem uma dedicação total, disciplina e paixão



pela arte, prontos para escutar o seu guru acriticamente por anos e anos, seguindo o caminho predisposto para eles sem discutir. A escola obrigatória, as condições econômicas e uma mentalidade moderna estavam contribuindo para mudar o modo de transmissão das danças clássicas na Índia, do mesmo modo que, em Bali, fatores similares, junto com a influência da indústria do turismo, estavam deixando sua marca no ritmo, na duração e nos efeitos espetaculares das formas tradicionais de dança e teatro. No Japão, Katsuko Azuma, nos últimos anos de sua vida, havia abandonado o ensinamento para se tornar empresária. Confrontada com a impossibilidade de sobreviver no seu país somente com o ofício artístico, também estava fascinada com as possibilidades de emancipação ofertadas pela sua nova profissão.

Recordo que, durante a primeira década da ISTA, Eugenio Barba viajava todos os anos aos países asiáticos para encontrar os mestres e conversar, observar os seus trabalhos quotidianos e preparar junto com eles a sessão sucessiva da ISTA. Eu os havia conhecido precedentemente na Europa ou na Ásia e com cada um deles havia estabelecido uma relação pessoal baseada na amizade e na afinidade. Os mestres nunca eram escolhidos apenas porque representavam uma tradição ou um gênero espetacular. Acontecia, na verdade, o contrário: a presença de certas formas de teatro na ISTA era a consequência dos encontros casuais de Eugenio Barba com alguns artistas que se tornaram seus amigos. Foi assim não apenas com os fundadores, mas também com outros mestres que se juntaram sucessivamente à aventura da ISTA: Kanho Azuma, Kanichi Hanayagi, I Made Bandem, I Made Djimat, Pei Yanling, Augusto Omolú, Thomas Leabhart e Akira Matsui. O mesmo pode-se dizer para os professores universitários que, regularmente ou com intermitência, começaram a seguir as sessões da ISTA: Mirella Schino, Marco de Marinis, Patrice Pavis, Clelia Falletti, Janne Risum, Ron Jenkins, Exe Christoffersen, Patricia Cardona, Susanne Vill, Zbigniew Osinski, Leszek Kolankiewicz, Annelis Kuhlmann e Jonah Salz. Cada sessão apresentou desafios inesperados: os artistas deviam fazer conferências, os professores universitários deviam experimentar o *bios* de uma ação. Na mitologia da ISTA, abundam anedotas e histórias sobre as reações às tarefas inesperadas: pequenas varretas com pregos apertadas com a mão para se manter acordados depois de vinte horas de trabalho; elefantes desenhados com os segmentos de uma partitura física; luzes apagadas para interromper uma improvisação musical que durou tempo demais.

Para o trabalho na ISTA, Eugenio Barba precisava não apenas de mestres de gêneros espetaculares específicos, que eram capazes de repetir exatamente, nos mais pequenos detalhes, as suas partituras e cenas, mas também de artistas que fossem prontos a interrogar e explicar a razão de certas posturas e sequências, dispostos a quebrar o fluxo do espetáculo para revelar os princípios por trás de sua técnica cênica. Esses artistas tinham que ser confiantes, abertos e curiosos em relação a outras formas de teatro e, ao mesmo tempo, fortemente ancorados à integridade de sua tradição. Encontrar pessoas assim foi uma tarefa difícil no começo, e, em 2005, para a XIV sessão que aconteceu na Polônia, mais de 25 anos depois da fundação da ISTA, a situação apresentava desafios diferentes. Agora, em 2016, 36 anos depois, são poucas as pessoas presentes na XV ISTA, em Albino, Itália, que se recordam como tudo começou.



Muitos atores e dançarinos ocidentais viajaram para a Ásia para aprender. Atraídos pela disciplina, pelos elementos formais do treinamento e repetição, pela ideia de adquirir um ofício, influenciaram, por sua vez, a compreensão dos modos e estilos de ensinamento de muitos mestres asiáticos. A capacidade de explicar e dar demonstrações e a oferta de breves oficinas e lições se tornou mais comum na Ásia, mesmo nas mais rigorosas formas clássicas. Ao mesmo tempo, os mestres asiáticos não encontram uma apreciação do valor de sua arte igualmente forte, difusa e determinada nas suas próprias sociedades.

Frequentemente, são os artistas ocidentais que assumem a responsabilidade de manter vivas as tradições, mesmo nos países asiáticos, devido ao seu interesse e à sua paixão por essas antigas formas originais. O seu “fundamentalismo” é uma tentativa de combater as mudanças determinadas pelo espírito do tempo. Cristina Wistari, por exemplo, que começou nos anos oitenta como aluna de I Made Djimat, um dos grandes mestres balineses e colaborador da ISTA, tornou-se uma personalidade importante em Bali, dedicada a manter vivo o Gambuh, a mais antiga forma de teatro e de dança existente no mundo, junto com o Nô. Na sessão da ISTA na Polônia, Cristina Wistari representou uma nova geração de mestres, tão fortemente ligada às raízes de um gênero teatral ao ponto de se tornar culturalmente desenraizada do seu país de origem, a Itália. Em Bali, Cristina Wistari atuava, estudava, ensinava e, ao mesmo tempo, captando recursos internacionais, produzia espetáculos, assegurava a educação das novas gerações pelos mestres mais velhos, mantinha uma companhia, comprava os figurinos e produzia livros e filmes sobre o Gambuh. A sua profunda compreensão surgia de uma sua necessidade pessoal, que encontrou realização em um gênero culturalmente distante. Quando Cristina Wistari morreu, em 2008, I Wayana Bawa assumiu a direção artística do grupo de Gambuh. Rapidamente, se deu conta da enorme dificuldade de manter viva a escola e o interesse da nova geração. I Wayan Bawa foi na XV sessão da ISTA em Albino representando o teatro-dança balinês. Falando da sua técnica, I Wayan Bawa recorda frequentemente Cristina Wistari como alguém que, junto com seu pai, lhe ensinou os primeiros rudimentos de dramaturgia e improvisação.

Ileana Citaristi é um exemplo semelhante. É uma aluna do falecido guru Kelucharan Mohapatra, também colaborador da ISTA e guru de Sanjukta Panigrahi. Depois de mais de vinte anos aprendendo e fazendo espetáculos, Ileana Citaristi, que é de origem italiana, abriu uma escola em Orissa, onde ensina a dança clássica indiana Odissi a jovens moças e rapazes indianos. Ao mesmo tempo, domina as diferentes posturas marciais da dança Chhau de Mayurbhanji, que aprendeu sob a orientação do guru Shri Hari Nayak, obtendo o título de Acharya na Sangeet Mahavidyala de Bhubaneswar, em Orissa. A partir de 1988, começou a ser conhecida como coreógrafa de danças inovadoras que são apresentadas nas noites de gala e nos festivais indianos, sendo até mesmo enviada ao exterior pelo governo da Índia como representante da dança clássica indiana. Ileana Citaristi era uma das mestres da ISTA em Sevilha, em 2004.

Na XV sessão da ISTA, em Albino, os participantes trabalharam com atores do Teatro tascabile di Bergamo, que representam tradições como o Kathakali e o Odissi da Índia e a dança Flamenca da Espanha. Esses atores, que pertencem à pequena tradição



do teatro de grupo, são outro exemplo de como a paixão por uma técnica particular de teatro ou dança pode nutri-la de longe, estabelecendo um diálogo entre formas clássicas e experiências contemporâneas.

Parvati Baul e Keiin Yoshimura são outros exemplos de uma dedicação que vai além do que está se tornando a norma em todos os países. Ambas estiveram presentes pela primeira vez na ISTA de Albino. Parvati Baul é uma jovem mulher imersa em uma tradição dominada por homens. Carrega a responsabilidade de uma tradição oral com grande seriedade, sabendo que é uma das últimas pessoas a ter aprendido canções diretamente dos velhos gurus Baul. Parvati está lutando para fundar uma escola para jovens em Bengala, indo contra o senso comum da modernidade. Keiin Yoshimura, que vive na Tokyo de hoje, circundada de comidas, roupas e objetos quotidianos dos quais ninguém sabe mais reconhecer a origem, também decidiu mergulhar no passado para fazer reviver formas que estão sendo esquecidas. Os lindos figurinos, as perucas, a maquiagem, os acessórios demandam uma dedicação e um tempo que a ajudam a restabelecer o valor do cuidado e da atenção em um mundo que ela considera que está indo depressa demais, e que frequentemente demais está confiando na guerra como uma rápida solução para os conflitos.

Nos seus textos e discursos, Eugenio Barba sempre insistiu em afirmar que a Antropologia Teatral diz respeito aos princípios da presença cênica do ator/dançarino e não à identidade cultural, então, não deveria surpreender que uma italiana possa representar uma tradição balinesa ou indiana. Quem questionaria as qualidades de um bailarino japonês de balé clássico ocidental por causa da sua nacionalidade? Ou a habilidade de um cantor de ópera maori por causa da sua origem étnica? Penso que o questionamento é o resultado de razões diferentes e de outras expectativas.

O legado do colonialismo e do imperialismo europeu e norte-americano e o senso de culpa e o paternalismo que o acompanham muitas vezes comprometem nossa visão quando nos aproximamos de formas performativas originárias de culturas distantes. É claro que as cores suntuosas, o ouro, a técnica espetacular e a música ao vivo dos teatros asiáticos sempre seduzem os participantes da ISTA — a mim, inclusive — a cair na mágica armadilha dos espetáculos. Mas na ISTA eu não sentia que Sanjukta Panigrahi representava a “Índia”, ou Katsuko Azuma, o “Japão”, ou I Made Pasek Tempo, “Bali”. Eles eram únicos. Eles eram colegas, amigos, companheiros que dividiam uma mesma jornada com Eugenio Barba, com Augusto Omolú, do Brasil, com Tomas Leabhart, o americano com sotaque francês, com os professores universitários italianos, alemães, americanos, franceses e japoneses e os atores do Odin Teatret sediados na Dinamarca mas provenientes de muitos países diversos.

Na sessão da ISTA no Brasil, em 1994, Kanichi Hanayagi trouxe um espetáculo impressionante de Nihon Buyo com seis atores/dançarinos e músicos. O próprio Kanichi financiou o espetáculo. Ele queria dar um presente para a ISTA. O custo do aluguel das perucas e dos figurinos no Japão é além da nossa imaginação. Para as seções sucessivas da ISTA, os produtores locais assumiram os imensos custos de trazer todo o espetáculo



de Nihon Buyo, além de um grupo de onze pessoas de Bali. A consequência do altíssimo nível e da qualidade dos espetáculos eram os enormes custos de produção de uma sessão da ISTA. Sempre pensei que os participantes — entre os quais me incluo mais uma vez — da ISTA de 1994 no Brasil, de 1996 na Dinamarca, de 1998 em Portugal e de 2000 na Alemanha deveriam ser muito agradecidos por ter saboreado esse excepcional banquete profissional e artístico. É o tipo de luxo que os príncipes se concediam quando se deliciavam com espetáculos extraordinários em seus palácios, apresentados somente para eles, seus familiares e amigos.

Mas os tempos estavam mudando, e a situação financeira das pessoas interessadas em promover eventos como a ISTA não era mais tão favorável. Se a estrutura e os custos de uma sessão da ISTA não tivessem mudado, a ISTA não teria mais acontecido, teria morrido, não porque não tivesse mais sentido, mas porque ninguém interessado nessa espécie de vila e escola itinerante de atores/dançarinos teria podido se permitir abrigá-la. Penso que essa foi a causa da interrupção, sem precedentes, de quatro anos entre a XII sessão da ISTA na Alemanha, em 2000, e a XIII sessão da ISTA na Espanha, em 2004, que, junto com a XIV sessão da ISTA na Polônia, foi realizada, em parte, graças ao subsídio de um projeto trienal da Comunidade Europeia. Dez anos se passaram desde então, e para a XV sessão de Albino decidimos tomar a iniciativa em primeira pessoa, em colaboração com uma cooperativa cultural e um grupo de teatro, pedindo aos próprios participantes para bancarem os custos, convidando apenas alguns poucos mestres e nenhum professor universitário.

Na Espanha, em 2004, houve tantas mudanças na ISTA que ela pareceu como uma sessão de transição, uma indicação de um processo radical de transformação já em ato. Eugenio Barba decidiu que os grupos deveriam ser menores, para eliminar as maravilhosas apresentações de espetáculos asiáticos inteiros com música ao vivo e se concentrar na salvaguarda do tempo-espço desse enclave único, seu processo e sua pesquisa. Ao mesmo tempo, por causa da disseminação do interesse em relação à ISTA, os participantes foram selecionados entre centenas de candidaturas e foi pedido a eles que pagassem uma taxa, ao contrário dos primeiros anos, quando os participantes eram selecionados e convidados como hóspedes, às vezes tendo até cobertas as despesas de viagem. Em Albino, em 2016, a sessão foi organizada pensando, em particular, naquela nova geração de atores/dançarinos que ouviu falar da ISTA através de seus mestres, mas nunca teve a oportunidade de participar.

O menor número de artistas asiáticos e a redução na presença espetacular dos grupos, unida ao fato de que o Odin Teatret participava da sessão da ISTA com todos os seus atores, ajudou a inclinar a balança do interesse dos participantes em direção ao trabalho do Odin Teatret. Os participantes da ISTA começavam a perceber a experiência e o ofício de Eugenio Barba através dos espetáculos do Odin Teatret e das demonstrações individuais de trabalho dos atores que estiveram permanentemente a seu lado por anos e anos.

Na ISTA da Espanha, em 2004, Eugenio Barba trabalhou pela primeira vez com os próprios participantes, unindo a centralidade das demonstrações de trabalho e aulas de treinamento à experiência direta da construção da dramaturgia de um espetáculo. O foco alternou-se entre as regras básicas da presença e os primeiros passos na criação de



uma estrutura dramatúrgica com uma lógica ao mesmo tempo narrativa e orgânica. Em seções da ISTA precedentes, eu testemunhei o milagre da descoberta, após horas tediosas e aparentemente sem sentido nas quais Eugenio Barba tentava entender o significado de uma palavra em uma língua de trabalho estrangeira ou o detalhe de uma posição física de um particular estilo. Na Espanha, o milagre foi o surgimento de um espetáculo potencialmente rico de significados depois de poucos dias de improvisações aparentemente superficiais e de uma montagem de fragmentos colados apressadamente.

Pessoalmente, estou convencida de que Eugenio Barba deveria concentrar seus esforços pedagógicos na ISTA nas áreas da direção teatral e da construção dramatúrgica, agora que expressões como “pré-expressivo” e “organicidade” já são aceitas mesmo nas escolas de teatro tradicionais e são comumente citadas nos livros. No entanto, para a sessão da ISTA de Albino, houve um retorno às raízes: mais uma vez cada mestre apresentou os exercícios do primeiro dia e os participantes trabalharam nos passos mais simples de cada gênero espetacular. Como há muito anos não tinha oportunidade de fazer, Eugenio Barba seguiu as aulas e demonstrações de trabalho fascinado pela riqueza perceptível nas diversas posições dos pés, na composição dos braços e das mãos e no uso dos objetos. Mais uma vez, com um sorriso embaraçado e um sentimento de compreensão e compartilhamento, cada mestre concordou em levantar o sarongue, a saia, o quimono, para revelar as posições que colocam o corpo em um equilíbrio precário e produzem energia e presença cênica.

Na tensão contínua entre as pessoas permanentemente envolvidas na ISTA e a necessidade de transformação, a equipe artística foi modificada e o papel de Eugenio Barba como diretor assumiu outros contornos. A perda dos mestres fundadores criou uma ponte entre os primeiros passos da presença cênica e os primeiros passos da criação. Em 2004 e 2005, descobri que os novos mestres da ISTA tinham a minha idade, e eles não me impactavam com sua presença extraordinária no palco como faziam os velhos mestres. Entretanto, eles me impressionavam com a sua extraordinária paixão por passar adiante e manter vivo um ofício, no contexto do gênero que escolheram para trabalhar. Agora, em 2016, percebo que os mestres são até mesmo mais novos que eu. Em 2004, uma das minhas alunas, a argentina Ana Woolf, foi escolhida por Eugenio Barba como uma mestre da ISTA.

Ana Woolf desenvolveu um treinamento baseado na técnica do japonês Tadashi Suzuki, mesclada com elementos de ritmos latino-americanos. Ela é, para mim, o exemplo mais evidente de como o ensinamento e a pesquisa nas seções da ISTA se deslocou da tentativa de descobrir e enfatizar os princípios escondidos em um espetáculo extraordinário para a clara explanação e demonstração dos princípios da presença cênica em situações espetaculares mais humildes. Esse procedimento comparativo indica caminhos úteis para o desenvolvimento de um processo pessoal orientado para um resultado que depende da combinação de técnica com talento individual e circunstâncias culturais. Ana Woolf foi assistente de Eugenio Barba durante a XV sessão da ISTA, enquanto a maior parte do Odin Teatret estava envolvida nas apresentações de *The Chronic Life*, na mesma cidade.



Alguns dos mais novos professores da ISTA representam gêneros que não têm dramaturgias codificadas e não podem ser acompanhados por espetáculos com uma forma tradicional, repetível. Esse processo já havia começado na VIII sessão no Brasil, em 1994, quando a organizadora, Nitis Jacon, insistiu que uma tradição espetacular brasileira deveria fazer parte da programação. Depois de meses de pesquisa, Eugenio Barba encontrou Augusto Omolú — um bailarino nascido no ambiente religioso do Candomblé e formado em balé clássico e dança moderna — e o apresentou à maneira de trabalhar da ISTA. Como os outros grupos estavam apresentando espetáculos, era preciso que ele fizesse o mesmo, mas ele não tinha nenhum para apresentar. Foi então que Eugenio Barba criou e dirigiu *Orô de Otelô – Uma cerimônia para Otelô* com Augusto Omolú e três músicos afro-brasileiros. Esse espetáculo não representa um gênero, assim como *Bonjour Monsieur Decroux*, com Thomas Leabhart, não representa. São exemplos de espetáculos onde a *técnica* de um particular estilo foi usada, o que é essencialmente diferente de espetáculos tradicionalmente formalizados, como acontece no Nihon Buyo, Nô ou Topeng.

Mas mesmo nas formas codificadas podemos perceber as influências de estruturas musicais, rítmicas, textuais e narrativas diferentes. Assim como acontece nos espetáculos do Odin Teatret, que são fixados nos seus mínimos detalhes e mesmo assim mudam e se desenvolvem com o tempo e a repetição, tradições são re-inventadas e cenas que são representadas há centenas de anos podem adquirir novos significados. O encontro “impossível” entre um personagem feminino do Nô japonês e um personagem masculino do Nihon Buyo, que aconteceu quando Kanichi Hanayagi e Akira Matsui aceitaram o pedido de Eugenio Barba para improvisarem juntos na ISTA da Alemanha, em 2000, permanece na minha memória como uma alucinação inspiradora. Quatro anos depois, Akira Matsui usou música espanhola e projeções no seu espetáculo, rompendo outras fronteiras e tabus e ainda assim revelando seu real poder como ator/bailarino, enquanto permanecia fiel à antiga forma original. Keiin Yoshimura faz o mesmo quando adapta seu Kamigata-mai ao ritmo de um vídeo ou a um diálogo com atores do teatro de grupo para inventar maneiras de manter os organizadores de festivais interessados em convidá-la.

Eu notei como, na narração das transições da ISTA, o papel dos professores universitários também mudou. Alguns deles se tornaram os velhos mestres que emanam a sabedoria que atrai as novas gerações; sabedoria adquirida durante os anos que passaram trazendo à vida documentos e experiências do passado, combinados com a perspicácia e a paciência da observação, exercitada na monotonia das seções da ISTA.

Na sessão da ISTA na Espanha, em 2004, depois do discurso de conclusão de Eugenio Barba, houve muitas perguntas a respeito do modo de trabalhar do Odin Teatret e do futuro desse grupo ao qual pertencço, que tinha então quarenta anos de idade. Depois daquela sessão, os atores do Odin Teatret tinham dúvidas sobre o futuro da ISTA e o papel de cada um deles como professores, artistas e pesquisadores. Outras incertezas estavam ligadas ao envolvimento de Eugenio Barba com as atividades diárias e questionamentos



práticos relacionados ao tema escolhido para a sessão. Mais uma vez as mudanças traziam a questão onipresente: a aventura da ISTA pode continuar? Ela perdeu seu impulso? Quais as condições necessárias para que a ISTA não decline e morra? Depois dos transatlânticos e jangadas, qual vai ser o próximo meio de transporte? O espírito da ISTA vai continuar fluando no mar agitado que nos circunda hoje em dia?

Sempre que as circunstâncias parecem estar contra ele, Eugenio Barba gosta de confrontá-las partindo para o ataque. Para a XIV sessão da ISTA, na Polônia, introduziu novos professores na equipe artística: Gennadi Bogdanov, Michael Vetter, Natascha Nikeprelevic, Brigitte Cirla e Vincent Audat. A ISTA aconteceu outra vez em um local histórico para o teatro — a Wrocław de Grotowski — e na vila de Krzyozowa, em um castelo isolado e romântico. Os participantes experimentaram o silêncio da aurora sendo saudado por canções balinesas, indianas, dinamarquesas, brasileiras e japonesas. A *Antologia – um ramo de flores* foi uma homenagem ao *Theatrum Mundi* e reuniu cenas de todos os cantos do mundo. Eugenio Barba trabalhou com os participantes em *O castelo sitiado*, populando-o com ratos e estrangeiros que eram também fantasmas das seções precedentes da ISTA e dos espetáculos do *Theatrum Mundi*. Toda essa exploração prática levou à criação do espetáculo multicultural *Ur-Hamlet*, apresentado em 2006 e 2009, e *O casamento de Medea*, apresentado em 2008.

Em 2016, depois de dez anos de pausa, Eugenio Barba decidiu se concentrar outra vez no *know-how* do ator, retornar aos princípios básicos pessoais e transculturais aos quais atores e diretores podem se referir como técnicas a serem traduzidas em suas próprias linguagens de trabalho. Dessa vez a tradição dos teatros de grupo teve a mesma importância que os gêneros espetaculares centenários. Mais uma vez, as biografias profissionais dos mestres evocaram o primeiro dia de aprendizado, tentando revelar o cerne da técnica por detrás de suas escolhas artísticas. Mais uma vez, houve o tempo do silêncio e a zona do silêncio. Mais uma vez, mestres e participantes viveram, comeram e trabalharam juntos nas mesmas condições. Mais uma vez, tivemos o privilégio de viver em uma vila de atores/bailarinos, em um antigo e sugestivo convento.

Para essa última sessão, escolhemos nomes de montanhas e ilhas para os lugares e os grupos de trabalho. O tempo do sonho, hibridização e migração foi chamado Qarrtsiluni e Balangachik. Os encontros foram escritos nos programas distribuídos antecipadamente, mas o que realmente aconteceu, as experiências que são importantes e ficam na memória de cada participante — na minha, inclusive — não podem ser antecipadas.

Um processo de transição é caracterizado pelas transformações que podem ser vividas como saltos de energia ou fraturas, ou até mesmo como decomposição. Para mim, a ISTA permanece um ambiente excepcional, onde a diversidade profissional prospera, onde as motivações que fazem a equipe da ISTA se juntar mais uma vez ao redor de Eugenio Barba encontram as necessidades e os questionamentos dos participantes. É uma rede de relações profissionais e tensões, uma ocasião para os amigos se reunirem ao redor de tarefas concretas, um lugar onde reina o conhecimento tácito, onde professores universitários e artistas se comunicam, onde curiosidade pessoal e conhecimento objetivo alimentam um ao outro, onde eu posso me colocar no fluxo da história do teatro e na prática do teatro de hoje. Tenho consciência de que é um ambiente exigente, para onde vou com certas expectativas e retorno com outras. Acima de tudo, a ISTA é para



mim a manifestação da inquietação profissional e da tendência obstinada da pesquisa para a transição. A ISTA me obriga a repetir e ao mesmo tempo me ajuda a lutar contra a repetição, descobrindo assim os laços que me conectam com os litorais do passado e os horizontes do outro lado dos oceanos.

Tradução: Ricardo Gomes

