



Raccourci: A Construção Condensada de um Ponto de Vista Laura Kiehl Lucci **Entrevista com Juliana Carneiro da Cunha** Gabriela Rabelo **Nota sobre o Teatro Amador** Enrique Menezes **Quem São e Qual a Importância dos Grupos Amadores de Teatro?** Roseli Figaro **Uma Jornada de Variedade** Naiara de Cássia Soares Garcia e Nathália Bonilha Borzilo **Possíveis Trilhas da Jornada de Teatro Universitário TUSP** Adriane Escher **O Protagonista Insubmisso** Augusto Boal

ISSN 2179-9555



5

aParte XXI revista do tusp

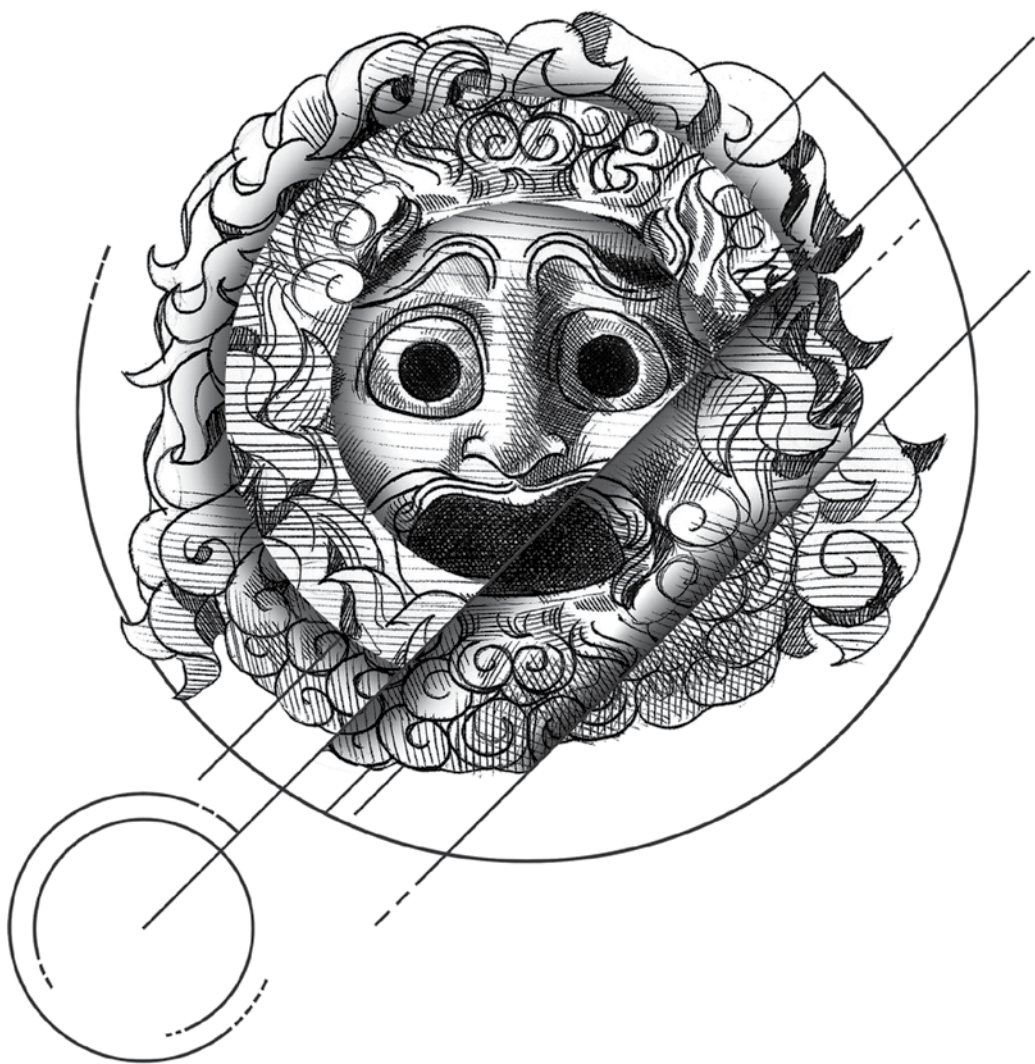


5

aParte XXI

revista do teatro da universidade de são paulo

Uma Revolução Teatral Armindo R. Pinto **Debate TUSP: Teatro e Público** Johana Albuquerque **Por Que os Teatros Estão Vazios?** Karl Valentin **A Ágora Persa: Considerações sobre Teatro e Espaço Público no Irã** Daniel Marcolino e Ferdinando Martins **Em Defesa de uma Poética do Face a Face** Juliana Ferrari **Manifesto por um Novo Teatro** Pier Paolo Pasolini (vozerio) Simone Mello Zaidan **Aqueles que Fingem** Ed Anderson Mascarenhas **Bagagem** Leonardo Moreira





UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor **João Grandino Rodas**

Vice-Reitor **Hélio Nogueira da Cruz**

Pró-Reitor de Pesquisa **Marco Antonio Zago**

Pró-Reitora de Graduação **Telma Maria Tenório Zorn**

Pró-Reitor de Pós Graduação **Vahan Agopyan**

Vice-Reitor Executivo de Administração **Antonio Roque Dechen**

Vice-Reitor Executivo de Relações Internacionais **Aluisio Augusto Cotrim Segurado**

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitora **Maria Arminda do Nascimento Arruda**

Pró-Reitor Adjunto de Extensão Universitária **José Ricardo de Carvalho Mesquita Ayres**

Pró-Reitora Adjunta de Cultura **Marina Mitiyo Yamamoto**

Suplente da Pró-Reitora **Lucas Antônio Moscato**

Assessores Técnicos de Gabinete **José Clóvis de Medeiros Lima e José Nicolau Gregorin Filho**

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor **Celso Frateschi**

Vice-Diretor **Ferdinando Martins**

Orientadores de Arte Dramática **Cláudia Alves Fabiano, Deise Abreu Pacheco, Dilson Rufino,**

Francisco Serpa Peres, Maria Tendlau e René Marcelo Piazzentin Amado

Analista para Assuntos Administrativos **Magali Chamiso Chamellette de Oliveira**

Analista de Comunicação **Fábio Larsson**

Secretária **Neuza Aparecida Moreira Cirqueira**

Técnico Contábil **Nilton Casagrande**

Sonoplastas/Iluminadores **Rogério Cândido dos Santos e Rodrigo Bari**

Assessoria de Imprensa **Elcio Silva**

Técnicos para Assuntos Administrativos **Marcos Chichorro dos Santos e Vanessa Azevedo de Moraes**

Agente Cultural **Otacílio Alacran**

Auxiliar de Manutenção **Antonio Marcos Nogueira da Silva**

Auxiliar para Assuntos Administrativos **Fábio Luiz Cerqueira**

Vigia **Edinaldo Barbosa**

Estagiárias **Yasmin Ghazzaoui Torres, Lahayda Lohara Mamani Poma Dreger e Thais**

Richena Giovanetti

Bolsistas **Rafael Pinto Pinheiro, Odete Cristina Aristides de Assis, Thais Rossi de Souza,**

Thiago Israel Rubio, Vitor Yudi Nakashima, Denis Marcel Cavalheiro e Karen Fonseca

Gonçalves da Silva

aParte XXI

Este número é dedicado à memória da querida amiga Laura Kiehl Lucci (1970-2012).

O Tusp agradece a todos os apartistas inscritos, e às autorizações para publicação dos artigos, gentilmente concedidas pelos tradutores Luiz Nazário e Caique Botkay, e pelo editor Ari Roitman (Editora Garamond).

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
Rua da Praça do Relógio, 109
Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093
Fax: 11 3091.3154

Teatro da Universidade de São Paulo
Rua Maria Antônia, 294
Consolação – São Paulo, SP – 01222-010
Telefone: 11 3123.5223
Fax: 11 3123.5240

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	9	
<i>Raccourci: A Construção Condensada de um Ponto de Vista</i>	11	Laura Kiehl Lucci
<i>Entrevista: Juliana Carneiro da Cunha</i>	19	Gabriela Rabelo
<i>Nota sobre o Teatro Amador aParte</i>	33	Enrique Menezes
<i>Quem São e Qual a Importância dos Grupos Amadores de Teatro?</i>	37	Roseli Figaro
<i>Uma Jornada de Variedade</i>	49	Naiara de Cássia Soares Garcia e Nathália Bonilha Borzilo
<i>Possíveis Trilhas da Jornada de Teatro Universitário Tusp</i>	55	Adriane Escher
<i>Retratos da Jornada</i>	63	Maurício Silva (fotografias)
<i>As Partes de uma Capa</i>	78	Coletivo RAGA

<i>O Protagonista Insubmisso</i> Tentativas para Debate	83	Augusto Boal
<i>Uma Revolução Teatral</i> aParte	95	Armando R. Pinto
<i>Debate Tusr: Teatro e Público</i>	99	Johana Albuquerque
<i>Por Que os Teatros Estão Vazios?</i> Tentativas para Debate	117	Karl Valentin
<i>A Ágora Persa: Considerações sobre Teatro e Espaço Público na República Islâmica do Irã</i>	121	Daniel Marcolino e Ferdinando Martins
<i>Em Defesa de uma Poética do Face a Face</i> aParte	131	Juliana Ferrari
<i>Manifesto por um Novo Teatro</i> Tentativas para Debate	136	Pier Paolo Pasolini
<i>(vozerio)</i> aParte	146	Simone Mello Zaidan
<i>Aqueles que Fingem</i> aParte	151	Ed Anderson Mascarenhas
<i>Bagagem</i>	158	Leonardo Moreira
<i>Sobre os Autores</i>	177	
<i>Convite aos Apartistas</i>	179	
<i>Nota Histórica</i>	181	

APRESENTAÇÃO

Neste quinto número da revista *aParte XXI*, damos início à reflexão – sem data para se encerrar – acerca daquilo que entendemos ser condição exigente ao fenômeno teatral: sua existência pública.

Tocar o mundo, afetá-lo, provocá-lo, transformá-lo em sua significação, é certamente uma das funções sociais e políticas da arte. Teatro é lugar e acontecimento, palavra e gesto, conceito e forma. Arte coletiva por excelência, convida-nos a dar conta – como nos lembra Peter Brook – de que, em se tratando de teatro, não é possível se estar sozinho. O comprometimento com tal perspectiva nos parece condição *sine qua non* para que o debate possa identificar e dar voz às múltiplas variantes da exigência pública do teatro em nossa atualidade.

Portanto, nesta edição, principiamos por chamar à cena vozes diversas e significativas do teatro paulista e brasileiro, que, dissonantes ou não, evidenciam questões a serem problematizadas, convidando assim nosso leitor a articulá-las.

Para a seção “Tentativas para Debates”, escavamos na história a irreverência aguda de Pier Paolo Pasolini, Karl Valentin e Augusto Boal. A eles, somam-se as contribuições atuais dos “apartistas”, pesquisadores e universitários que abordaram a questão: “O teatro é necessário?” – paráfrase de Denis Guénoun lançada pelo TUSP como provocação pública na edição anterior da revista *aParte XXI*.

Contamos também com as vibrantes experiências de convívio relatadas por graduandos da Escola de Comunicações e Artes da USP que acompanharam a I Jornada de Teatro Universitário do TUSP e que, por meio de textos e um ensaio fotográfico, montam e desmontam possibilidades em torno da constituição de práticas e pensamentos que se preocupem com a investigação das peculiaridades e potências do teatro universitário.

Neste número, as ilustrações – que ficaram por conta do coletivo Raga (antigo Agravantes Cachorro do Mato e os Famigerados), grupo formado por estudantes do curso de artes visuais da UNESP – procuram enfatizar o sentido de uma prática artística gerada num âmbito eminentemente coletivo, com pontos de vista e materialidade que se constituem e se amplificam por via desse tensionamento.

Vem também publicado nesta edição um artigo negado – por questões de política editorial – pelo jornal *O Estado de São Paulo* acerca da cultura teatral no Irã e que, a título de abertura de debate, coloca em jogo questões complexas, que vão dos processos de ideologização e censura de mercado às consequências estéticas e políticas implícitas nisto.

Este número da *aParte XXI* está dedicado à memória de Laura Kiehl Lucci, orientadora de arte dramática do TUSP na ESALQ, mestre e doutoranda pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, que faleceu em 05 de abril de 2012, vítima de um acidente de carro na Rodovia dos Bandeirantes.

Como homenagem a Laura, trazemos neste número da revista um texto de sua autoria que acreditamos de alguma forma condensar o escopo de seus interesses no campo da pesquisa acadêmica e como artista. É com imenso pesar que vivemos este momento.

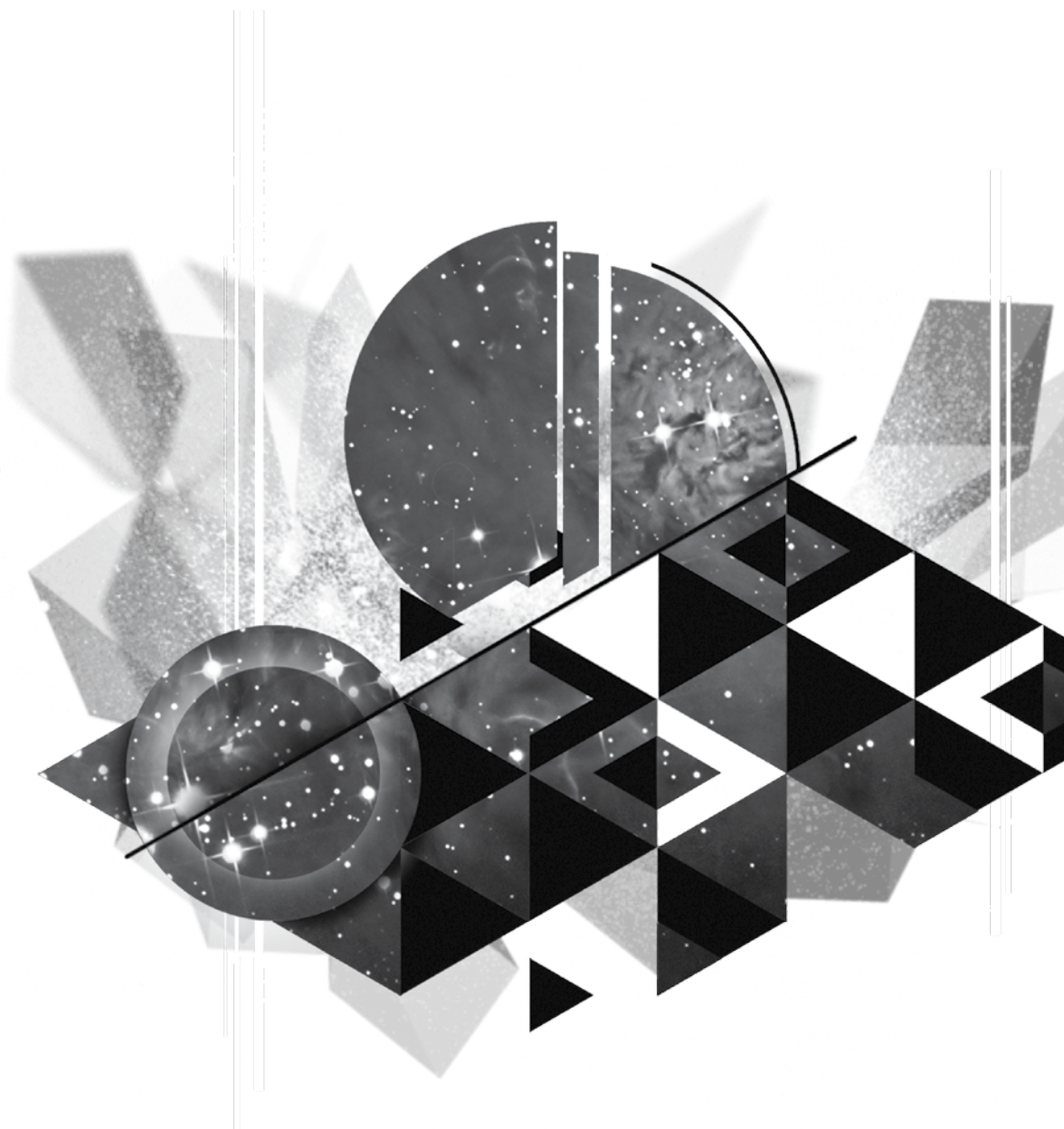
Por fim, publicamos a peça inédita *Bagagem*, de autoria do dramaturgo Leonardo Moreira e premiada pelo projeto Seleção Brasil em Cena – Novos Talentos da Dramaturgia Brasileira, realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil (RJ, 2007), oferecendo ao leitor a oportunidade de conhecer um dos primeiros textos de um autor que, junto à Cia. Hiato, vem se destacando na investigação poética da imaginação, da lembrança e do esquecimento, desafiando a esfera cotidiana e atual a se projetar ao campo dos afetos, numa intrincada relação entre o real e o imaginário.

O TUSP

OFICIAL 2: Nada suspeito no raio-X nada suspeito nas bolsas nenhum vidro de perfume escondendo detonadores. Tranquilos assistimos à vida das pessoas sendo atirada na pista. E as turbinas dos aviões queimando o resto de suas roupas preferidas cartas não enviadas livros quase lidos desodorantes quase vazios pasta para dentes sensíveis. Memórias desaparecendo nos dentes do pastor alemão.
(trecho de *Bagagem*, de Leonardo Moreira)

**RACCOURCI: A CONSTRUÇÃO CONDENSADA
DE UM PONTO DE VISTA**

Laura Kiehl Lucci



Ensaio preparado por Laura Kiehl Lucci em 2012 para a disciplina “Estética da Comunicação Musical”, ministrada por Eduardo Seincman na pós-graduação da ECA-USP.

O cineasta russo Serguei Eisenstein, em seus diários, descreve uma paisagem de morte que viu durante a guerra e que o perseguiu durante toda sua vida. Em um campo congelado, esqueletos de soldados russos foram fixados em suas ações de batalha e morte como em um quadro macabro. Em três anos ninguém havia pisado naquele local; era um quadro intacto, a imagem preservada de um instante:

Grande afresco de dança macabra congelada, os esqueletos jazem. (...) Uma suave vegetação sobre o solo. Como sobre veludo, os ossos jazem na posição exata onde estavam deitados os corpos durante o ataque. Cada esqueleto como um drama individual no interior da vasta tragédia geral. (...) Um nevoeiro azulado como uma fumaça de cigarro propaga sua espirais de aquarela em meio a esses corpos para sempre congelados. A poucas pessoas foi possível ver um tal campo de batalha. Intacto como uma reserva natural. Inviolável como um cemitério. Indestrutível como a memória de um grande drama.

Também a escritora Susan Sontag, refletindo sobre as imagens fotográficas da guerra, comenta como nossa memória “congela” o quadro de um momento de dor ou horror e o transforma em uma unidade básica, um “instantâneo” com grande potencial sintético que “arquivamos” em nossa mente e que conseguimos acessar instantaneamente: “A foto é uma citação ou uma máxima ou um provérbio.” Além de ser o conge-

lamento de um instante, a fotografia é ainda o *olhar de alguém sobre este instante*. Recriação fiel de um momento e ao mesmo tempo testemunho pessoal: a interpretação deste momento pela escolha do artista por trás das lentes da câmera.

Essa potente imagem congelada de um instante interpretada pelo artista de que fala Sontag, esse quadro preservado da morte que Eisenstein recria em sua descrição e reelabora em sua arte cinematográfica são pistas bastante significativas para pensarmos a ideia de *raccourci*, palavra francesa que significa encurtamento, atalho ou condensação.

Encontrei pela primeira vez esta palavra em um livro de Jean Dorcy, ao referir-se à poética da mímica corporal dramática de Étienne Decroux. Criador da mímica contemporânea – que em nada se parece com a pantomima –, Decroux desenvolveu um complexo sistema corporal cuja técnica permite ao ator a segmentação detalhada e precisa de diferentes partes do corpo, e cuja poética é construída na sobreposição e relação entre esta segmentação e suas dinâmicas rítmicas. Muito mais próximo da poesia e da escultura que do teatro narrativo, as figuras ou estudos de mímica de Decroux parecem pequenas sinfonias do corpo, recortes de movimentos em relação “prismática”.

Jean Dorcy, ao falar da mímica corporal dramática de Decroux, explica que sua concentração de ação no tempo e no espaço, *raccourci*, não é uma mutilação nem uma estilização, mas uma *escolha poética*, uma construção do espaço-tempo. Podemos, talvez, afirmar que ao escolher a condensação da ação, opta-se também pela verticalização da experiência estética. As criações de Étienne Decroux não são baseadas em escolhas literárias, e sim em ideias metafóricas e poéticas exploradas fisicamente, em relação com a geometria do corpo e do espaço. A linguagem da mímica corporal dramática é altamente elaborada, “esculpida” e sintética, talhada artesanalmente pelo ator/artífice que, por anos, “treina” sua poética na relação intracorpórea e na relação de seu corpo com o espaço e com os outros atores em cena.

Como compositor da ação, o ator treinado em mímica corporal dramática adquire a habilidade para segmentar fragmentos de ação e corporeidade para, depois, recombinação estes fragmentos no tempo, elaborar uma “fala” poética não linear. Étienne Decroux chamava isso de “construir um colar de pérolas”. Primeiro cada “pérola” é polida, refinada, trabalhada – depois as pérolas são amarradas em sequência para formar um belo colar.

Outra metáfora belíssima criada por Decroux é a de uma pequena estátua presa dentro de um globo de vidro e que só pode se movimentar dentro desse espaço restrito. Essa metáfora, aplicada ao trabalho do ator, levava o nome de *homem do pensamento*.

A restrição do espaço potencializa o detalhamento dos movimentos e da relação intracorpórea, com isso criando um “alargamento” do tem-

po, uma verticalização da experiência do instante. Ao concentrar toda sua força poética no tempo e no espaço, abre-se uma janela para a fragmentação daquele momento em suas múltiplas possibilidades – tal qual o deus da cosmogonia judaica que, ao se concentrar, antes de explodir em milhares de fragmentos, cria um vácuo, um tempo de suspensão, um hiato de consciência.

Penso a ideia de *raccourci* como um possível operador poético do tempo e do espaço criativo, que pode ser pensado e trabalhado em todas as formas artísticas. Nas artes plásticas, por exemplo, corresponde ao escoreço, que é a transposição condensada de uma imagem para um espaço “encurtado”. Na música, se é que posso, como leiga, ousar fazer tal relação, me parece que o *raccourci* pode ser observado na suspensão criada pela sensação de espaçamento entre as notas e também na circularidade do motivo musical. Um exemplo está na relação espaço-temporal da música que ouvimos em sala de aula do compositor francês Erik Satie que, assim como Étienne Decroux, foi um nome importante da vanguarda francesa do início do século XX. Em *Gnossienne 1 e 3*, Satie aprofunda a experiência do presente ao alargar o espaço entre as notas, criando a sensação de não movimento e verticalização do instante presente, próximo ao “centro do tempo” imaginado por Alan Lightman em um dos contos de *Sonhos de Einstein*.

Voltando ao cineasta Serguei Eisenstein e seu “quadro vivo da morte”, é interessante saber o quanto fez uso e menciona o *raccourci*. Tendo trabalhado muito tempo com o diretor teatral Meyerhold, com quem romperia mais tarde, Eisenstein procurou transpor esse operador poético, amplamente utilizado na escola e na cena de Meyerhold, para o cinema. Apaixonado pela síntese e composição dos ideogramas chineses e a condensação de movimentos [...], Eisenstein propõe a relação entre fotogramas altamente sintéticos na criação de novos e diferentes pontos de vista. Roland Barthes, em um ensaio sobre os fotogramas de *Ivan, o Terrível*, discorre sobre esta força sintética presente nos fotogramas de Eisenstein e fala de um “terceiro sentido”, aquele que nos oferece o “interior” de um fragmento e que precisa ser lido verticalmente, pois está além do que as palavras podem descrever, no “centro da gravidade”: “(...) e o centro da gravidade não é mais o elemento entre tomadas – o choque –, mas o elemento dentro da tomada – a acentuação dentro do fragmento...” É, talvez, o *ruah*, o silêncio preenchido da força criadora, o sussurro anterior à fala ou subjacente à ela.

É importante lembrar que, ao propor a criação de *rakurs* ou *raccourci* em cena ou na tela, tanto Eisenstein como Decroux e Meyerhold não deixaram de falar sobre a relação dinâmica entre a obra e o espectador. Ao transpor artisticamente o retrato imóvel – mas dinâmico – de um momento, é necessário que o *artista se coloque no papel do receptor* para escolher, conscientemente, o melhor

“ângulo de tomada” para “dar a ver” a ideia ou imagem pretendida. E, em uma sequência destas imagens sintéticas, pode-se então ter os vários pontos de vista de uma mesma ação. Isso oferece uma dimensão *ética* da obra.

Na peça *Lavadeira*, de Étienne Decroux, na qual ele trabalha as ações de lavar, torcer e passar um lençol, as imagens se sucedem em “recortes” de tempo, oferecendo uma ideia bastante cinematográfica da cena. Em certo momento, por exemplo, a ação de lavar é mostrada de diferentes ângulos e lados, oferecendo ao espectador os diferentes pontos de vista da mesma ação. Em outro momento, durante a ação de costurar o lençol, a lavadeira passa a “meditar”, e isso se reflete na ação de costura, que passa a ser “alargada” e “esticada”, deixando assim de significar uma ação cotidiana para passar a significar um mergulho no interior da lavadeira, um hiato no tempo. O “ângulo de tomada”, neste caso, é o mergulho no fluxo do pensamento da lavadeira, o que Decroux chamava de *meditação*. Conforme refletimos durante este semestre, a forma não é só espaço, é também tempo e *consciência*.

Nesta relação entre corpo e pensamento, aliás, está uma das chaves para o entendimento da arte de Decroux: para ele, o pensamento deveria ser visível corporalmente, construído na materialidade do movimento, em suas pausas e relações rítmicas. Corinne Soum, que trabalhou com Étienne Decroux em seus últimos anos de vida, comentou certa vez como a mímica corporal dramática a havia ensinado a *pensar*. Esse aprendizado é o que Richard Sennet chama de *ofício da experiência*. É o instrumento que se guarda para usar depois. Segundo o filósofo Mark Johnson, “(...) quanto mais cortes ou seleções fazemos dentro do que chamamos de fluxo de pensamento-sensação, maior o número de conexões explícitas nós podemos fazer com outros aspectos da nossa experiência”.

O aprendizado propiciado pelas escolhas, condensações, ângulos e construções da obra de arte não é apenas do artífice. O artífice transforma a matéria para dialogar com o observador. A percepção é uma forma de pensamento; em sua relação com a obra de arte – seja ela teatro, música, poesia ou cinema – o “leitor” da obra pode ampliar sua maneira de perceber o mundo, ao lhe ser oferecida a possibilidade de olhar o mesmo objeto sob diferentes pontos de vista. Com isso, torna-se “agente”, pois precisa estabelecer relações próprias com a obra para, ele próprio, tentar sintetizá-la em sua própria experiência estética. Só é possível tecer comparações se tivermos mais de um objeto ou referência, conforme nos lembra Rousseau.

O *raccourci* é um operador poético que pode oferecer um caminho rico de pensamento da composição artística. Para Lévi-Strauss, toda arte é um modelo reduzido, e portanto construído, de mundo. Explicitar esta construção, trabalhando com o tempo e o espaço da obra de arte, oferece uma possibilidade de ampliação desta relação do pensar/fazer artístico.

Além disso, possibilita uma dimensão ética da arte ao público ou leitor da obra, ao relacionar seu ponto de vista com diferentes pontos de vista do outro.

*E me deito, feliz por ter vivido e sofrido em outros que não eu mesmo.
Vocês talvez me digam: “Tem certeza de que esta lenda é a verdadeira?”
Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se ela me
ajudou a viver, a sentir que sou e o que sou?*

As Janelas, BAUDELAIRE

GABRIELA RABELO

entre
vista:

JULIANA
CARNEIRO
DA CUNHA



Imagem de abertura sobre fotografia de Herbert Duschenes.

Em 10 de fevereiro de 2012, uma sexta-feira, na rua Maria Antônia, 294, nas dependências do TUSP, Gabriela Rabelo entrevistou via Skype Juliana Carneiro da Cunha, então em férias no Rio de Janeiro. Procurou-se aqui manter o tom intimista e coloquial com que Gabriela conduziu essa conversa. Eis como a entrevistadora apresenta a si e sua entrevistada:

Juliana Carneiro da Cunha é bailarina, formada pelo Mudra quando sob a direção de Maurice Béjart, e, desde 1990, atriz no Théâtre du Soleil. Coleciona, ao longo de sua carreira, prêmios e elogios calorosos da crítica especializada e do público que a assiste. Todos os que têm oportunidade de ver seus trabalhos ou participar de suas oficinas criam por ela um forte laço de afeto e de admiração. Talvez isso venha da sua enorme capacidade de ouvir e ver, aliada à grande sensibilidade e riqueza com que constrói seus personagens no cinema (Lavoura Arcaica), na televisão (Hoje é Dia de Maria) e no teatro (Les Ephémères).

Gabriela Rabelo é atriz, diretora e dramaturga, formada pela EAD e com doutorado pela ECA-USP. Recebeu diversos prêmios como atriz e autora e, recentemente, foi a narradora na temporada brasileira – em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre – do último espetáculo do Théâtre du Soleil, Les Naufragés du Fol Espoir. Juliana e ela são amigas desde o tempo em que Juliana era uma garotinha e Gabriela uma jovem que descobria o teatro.

GABRIELA: Oi, Juliana! Nossa entrevista, de um modo geral, vai se ater à questão da relação teatro *versus* público. Tudo bem?

JULIANA: Claro.

GABRIELA: Desde o seu começo, com a D. Maria Duschesnes, aqui em São Paulo, você garotinha ainda... E, depois, a sua ida para a Bélgica, a experiência com o Béjart, a Maguy Marin dentre outros, até o Soleil. Como você vê esse seu movimento, que vai da criação até a hora em que ela será oferecida ao público? Esta é uma inquietação que nós que fazemos teatro no Brasil atualmente temos, não só porque teatro e público são duas partes de um mesmo fenômeno, que é o fenômeno teatral, mas também porque hoje, no Brasil, nem todo espetáculo depende do público para poder se manter em cartaz.

JULIANA: O que me vem à memória, Gabi, são algumas situações que são, justamente... [*pausa. Juliana viaja em seu pensamento*] É verdade, eu era bem novinha... Quando você começou a fazer essa pergunta, imediatamente me vieram à lembrança situações muito nítidas que vivi no Rio de Janeiro, quando eu fazia teatro aqui. Mas aí, de repente, você foi me levando para ainda mais longe, para minha fase de dança. Eu fazendo aula de dança e espetáculos com a D. Maria Duschenes, lá em São Paulo. Quando a gente começou a apresentar nossos trabalhos para o público, eu era mesmo bem novinha. Éramos todos novos. Eu, a caçula do grupo,

tinha talvez uns doze anos. Acho que a gente já se sentia, digamos, profissional, né? Apresentávamos nossos espetáculos mas também alguns ensaios e tudo o mais. Não me lembro de ter tido aquela coisa – por assim dizer – esquisita antes de entrar em cena, nenhum temor, naquela época. De certa forma, era como uma continuidade do que acontecia durante os ensaios. E era também como se eu sempre tivesse – sempre! – a sensação de que estava contando uma história. Apesar de ser dança. Sempre foi dança com a dona Maria. Era uma dança que tem nome de expressionismo alemão – bom, na época eu nem sabia o que isso queria dizer –, mas tinha uma relação com a natureza, com os movimentos do mar, os movimentos das flores, os movimentos da água... Essa poesia da natureza.

GABRIELA: E outras fontes também, não é?

JULIANA: Muitas. Mitos. E improvisações baseadas em quadros. Isso, para mim – na época eu não sabia, mas me dou conta agora –, tinha um lado concreto. Era como se eu estivesse contando uma história, contando uma imagem, contando, participando, partilhando com o público. E eu tinha muita confiança... era como se não fosse eu quem estava em jogo. O que acontecia era um momento de contar, de partilhar imagens. E era muito prazeroso! Foi sempre muito prazeroso! Enlevante. A gente esquece de si mesmo, de repente faz parte de um outro mundo. Essa é a lembrança que me fica da época com a dona Maria.

GABRIELA: E depois...

JULIANA: Depois, lá no Béjart... Foram muito importante os anos de estudo lá. Nós, os alunos, a gente também se apresentava, sempre em grupo. Havia como uma continuidade dos ensaios até o público, sabe? Sempre essa coisa do grupo. E o público... Como dizer? O público são pessoas não identificadas, obviamente, porque formam um grupo, é “o público”, mas é uma entidade, pessoas com as quais eu me comunicava.

GABRIELA: E esse contato com o público não a assustava?

JULIANA: Só vim a ter medo – assim, um grande medo, um medo horrível – quando fiz uma peça no Théâtre du Soleil, que foi *Les Atrides* (“Os Átridas”). Fazia o papel da Clitemnestra. *Les Atrides* é realmente uma tragédia. E para mim, era a primeira vez que eu fazia parte deste teatro, imenso, colorido, luminoso, iluminado. Aquelas seiscentas pessoas – é quase sempre esta a lotação de nossas arquibancadas, até hoje –, e eu, com esse papel terrível e difícil, de arcar com a grandeza da Clitemnestra, esse personagem trágico! Então, aí sim, aí me lembro de ter tido vontade de que o espetáculo não acontecesse, porque tinha muito medo antes de entrar. Não tinha aquela confiança! E mesmo durante foi um medo que me acompanhou durante todo o período de espetáculo. Mas isso já foi no Théâtre du Soleil – depois a gente volta a falar dessa época.

GABRIELA: Você poderia falar um pouco da sua experiência no Brasil?

JULIANA: Ia falar dela agora. Aqui no Brasil fiz parte de um espetáculo

dirigido pelo Celso Nunes, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, com a Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Rosita Thomaz Lopes... E me lembro muito bem de um dia em que a Fernanda parou o espetáculo no meio, porque tinha uma senhora na plateia que na hora em que ela dá um beijo no personagem da Karen, quando Petra e a Karen se beijam, essa senhora começou a rir. Mas a rir de uma maneira um pouco histérica. Ria, ria, ria, ria... Enfim, a Fernanda ficou em pé, fez um gesto em direção ao iluminador, que ficava lá no fundo e um pouco acima da plateia. Ele acendeu a plateia, a Fernanda parou o espetáculo e disse para a senhora: “Minha senhora, nós somos atores e somos seres humanos. Esse seu riso, nós não podemos impedir de ouvi-lo nem fingir que não estamos ouvindo. Se a senhora está se sentindo mal ou se não consegue parar de rir, eu lhe peço que a senhora saia e seu bilhete será devolvido. Ou então, por favor, não atrapalhe mais.” E depois disse: “Começamos do início do ato.” Daí a Marlene, que era minha personagem, teve que pôr tudo de novo no lugar para que a gente pudesse começar do início do ato – e a gente já estava bem avançado naquele ato...

GABRIELA: É a outra história, com o Marco Nanini...

JULIANA: Foi quando fizemos *Mão na Luva*, com direção do Aderbal Freire. Numa hora dada, o personagem do Nanini me abraçava e dizia: “Ah, vocês conhecem a minha mulher?” E uma senhora na plateia disse: “Não, eu não fui apresentada.” O Nanini também parou o espetáculo e disse a ela: “Minha senhora, nós somos atores no palco e o público não responde”, e etc e tal. Mas depois aconteceu de novo. A gente recomeçou e quando o Nanini disse: “Ah, a minha mulher, vocês conhecem?” Ela ainda respondeu: “Acabei de dizer que não fui apresentada.” Quer dizer, a mulher falava como se estivesse dentro do palco. E ele parou de novo. Agora são momentos engraçados de serem lembrados. Na época eu ainda começava a ser considerada atriz e não somente bailarina. Participei desses dois espetáculos, um seguido do outro, com esses dois atores maravilhosos, Fernanda Montenegro e Marco Nanini, e tive essas duas experiências em que eles pararam o público, como se estivessem... *educando* o público. Me lembro também que Marília Pêra fazia um espetáculo e dizia o bilhete: “As portas serão fechadas depois do início do espetáculo?” Ela realmente fechava as portas e depois que estava todo mundo sentado, dirigia-se ao público e dizia para se agruparem, sentarem mais pra frente, porque os retardatários não iriam mais entrar. Me lembro dessa conversa que se tinha de educar o público, então ficou marcado. Isto foi de 1982 a 1988.

GABRIELA: Que é quando você volta pra França?

JULIANA: Isto. Mas mesmo agora, na turnê que estamos fazendo, temos conversado sobre isto, do público. Eu diria que na França temos uma cultura de aplaudir o espetáculo várias vezes. Se o público gosta do espetáculo, evidentemente. Mas, aqui no Brasil e mesmo na Améri-

ca do Sul, tem-se uma cultura diferente. As pessoas todas ficam de pé, aplaudem de uma maneira bem intensa e então, geralmente, param. Não existe uma segunda chamada. Bom, pode acontecer, mas não é como estamos acostumados, três, quatro, cinco chamadas, que é aquele momento, assim, de gratificação – evidentemente para nós, atores. Mas é também um momento de comunicação com o público, momento em que a gente consegue vir à frente do palco e pode olhar nos olhos das pessoas, sorrir e se comunicar de outra maneira com as pessoas. É diferente. Mas aí, pouco a pouco, a gente se deu conta de que isso também acontecia aqui, na América do Sul. As pessoas continuavam aplaudindo, nós voltávamos à cena de novo e havia essa comunicação. Depois o público podia falar conosco.

GABRIELA: Para o Théâtre du Soleil, o público...

JULIANA: Desde que estou no Théâtre du Soleil sempre ouvi dizer que o público é o rei. E isto já no momento de comprar o ingresso. Por exemplo, no nosso teatro não temos secretária eletrônica. É sempre uma pessoa que atende o telefone, que fala, conversa, explica. Pedimos o número do telefone de cada pessoa que compra o ingresso. Assim, se ocorrer algum problema, pode-se telefonar e avisar. Nós recebemos a pessoa desde aquele momento. Se elas vêm comprar o ingresso no Théâtre du Soleil, na nossa salinha de ingresso, existe esse carinho. Todos aqueles que dão nome e endereço recebem correspondência nossa. A gente conta como as coisas estão indo, o que está acontecendo, quais as novidades do semestre, o que pretendemos fazer, quais são os grupos que estamos recebendo, enfim, é um contato constante. Antes de começar uma peça, quando estamos ensaiando e sabemos mais ou menos o assunto da peça, são enviadas cartas para todas essas pessoas que vêm ao teatro, convidando-as para partilhar conosco uma sopa, uma refeição leve, conversar com a diretora, a autora – se for o caso de uma peça atual –, com os atores. A gente tem essa coisa com o público e, depois que a peça acaba, a gente se senta nas mesas com ele, conversa. São pessoas, diria até, conhecidas. Algumas são conhecidas de verdade, porque voltam com frequência. Nós procuramos essa comunicação. Porque sem o público o teatro não existe, evidentemente. Porque o teatro é essa partilha de cada dia entre público e palco. Pessoas no palco e pessoas no público. E é por isso que o teatro, embora se repita todo dia, o mesmo texto, nunca é igual. Nunca, nunca é igual. Cada dia é diferente do outro. No ritmo, na intensidade, na resposta do público. Então a gente pode se perguntar: o que vai acontecer hoje, para onde a peça vai me levar hoje? Que é também uma maneira da gente se refrescar. Porque repetir uma peça tantas e tantas vezes pode dar um cansaço. Então essa atitude é positiva no sentido de se limpar, de fazer uma página em branco. “Vamos ver o que vai acontecer hoje!”. Nunca é igual. Nunca, nunca, nunca é igual. E o público é uma parte imprescindível, não existe teatro sem público.

GABRIELA: Você falou uma coisa que me deixou curiosa. Durante o processo de construção de um espetáculo existe algum contato com o público, dizendo o que está sendo feito, o que está sendo construído?

JULIANA: É, é assim. Bem no começo, lá no Théâtre du Soleil mesmo. É uma grande reunião ali no *hall*, onde as pessoas vêm, alegríssimas, porque já sabem, já estão acostumadas a isso. Então a gente conversa sobre o espetáculo. Não se apresenta nada. Não vai ter nada no palco. Vai ser a Ariane ou a Hélène Cixous – mesmo que a gente não esteja fazendo uma peça escrita por ela, ela é uma pessoa com tal inteligência e sabedoria que, quando fala, é um grande prazer ouvi-la. Então ela tem de estar presente, falando e respondendo às perguntas que o público faz. Você sabe que a gente ensaia muitos meses. Então as pessoas já estão curiosas para saber sobre o que é o novo espetáculo. Elas vêm e a gente conversa sobre o próximo espetáculo, em torno de uma refeição que oferecemos. É bem festivo, sabe? E vem bastante gente, fica lotado. Outra coisa me veio à lembrança: às vezes fazemos espetáculo no Natal, dia 25. Ou no Ano Novo. Então a Ariane diz: “Tem muita gente que não tem onde ir, que não tem família, que está desgarrada. Vamos então fazer espetáculo no Natal (ou no Ano Novo), e fazer uma ceia depois.” E fazemos o espetáculo e, depois do espetáculo, a ceia.

GABRIELA: Juliana, eu tinha antes perguntado se durante o processo da construção do espetáculo vocês tinham algum contato com o público e você falou de encontros que são feitos com as pessoas que têm já uma curiosidade de saber o que está sendo feito e programado.

JULIANA: Isso.

GABRIELA: Deixa eu fazer uma pergunta anterior a isso. Como surgem os espetáculos aí no Théâtre du Soleil, como é que surge a ideia do espetáculo, como ele é concebido?

JULIANA: Desde que estou no Théâtre du Soleil – entrei em 1990 –, a cada final de espetáculo, no último dia, quando sabemos que será o último dia, que não vai mais ter aquele espetáculo, nos preparamos para a desmontagem. Ela começa no dia seguinte e geralmente estamos em *turnê* – porque nos apresentamos um tempo na nossa sede e depois começamos a viajar. Então, geralmente, o último espetáculo acontece em outro país. E, como sempre, atores, técnicos, todos juntos começam a desmontar tudo. No final deste primeiro dia de desmontagem acontece uma grande refeição. É tudo muito festivo, sempre tem muita comida, muita refeição. Aí se reúne todo mundo, a companhia toda – no momento somos setenta e cinco – e a Ariane nos fala de alguma ideia, de alguma visão, de alguma coisa que ela teve. Porque como ela não está no palco – ela está com a gente todos os dias, mas não *no* palco, e às vezes a gente fica em cartaz dois anos ou mais – em um momento dado ela começa a sonhar com o próximo espetáculo. Então, quando acontece esta data do último espetáculo, nos reunimos todos, e ela fala sobre o

próximo espetáculo – para a gente já partir de férias e, no tempo em que vamos ficar separados – um mês, dois meses, o tempo que for –, já irmos nos informando, pesquisando, sobre o que vai acontecer... Ou se tiver relação com algum país específico, quem sabe viajar para esse país. Por exemplo, quando fizemos aquela peça baseada nas marionetes, *Tambours sur la Digue* (“Tambores sobre o Dique”), tivemos a oportunidade maravilhosa de todo mundo poder viajar para o Oriente e escolher os países que queria visitar. Cada um teve uma ajuda de custo e escolheu, livremente, sua viagem: uma pessoa sozinha, duas, três pessoas juntas, um grupo, como quisessem. Tivemos uma ajuda de custo para podermos ir, nos inspirarmos e conhecer as marionetes.

GABRIELA: E *Les Naufragés du Fol Espoir* (“Os Náufragos do Louca Esperança”), a peça de agora...

JULIANA: Quando acabamos *Les Ephémères* (“Os Efêmeros”), a Ariane nos disse que o próximo espetáculo seria baseado num clássico – porque ela tem esse cuidado com os atores: a gente sempre diz que o Théâtre du Soleil é um teatro-escola. Ela tem o cuidado de, se fizemos uma peça numa certa forma, pensar que a próxima deve ter outra forma, para a gente evoluir, para trabalharmos coisas diferentes. Então ela imaginou que depois de *Les Ephémères* – com aquela forma tão particular, tão minimalista –, ela imaginou que seria interessante fazermos um clássico. Um clássico inglês, francês, quem sabe um clássico indiano, um japonês... Todo mundo ficou entusiasmadíssimo, pensando: “Vamos fazer um clássico!” Também é uma maravilha trabalhar com um texto na mão, como a Ariane trabalha. É assim: a gente trabalha com o texto como se ele estivesse sendo escrito a cada momento que a gente o lê... Não é nada decorado, tudo é feito com o texto na mão mesmo, aprendendo a cada segundo o sentido que cada palavra toma... Ela tem uma carne, não é? Pois bem, ficamos com essa história na cabeça, que faríamos os clássicos. Aí eu e a Ariane, de quem sou companheira, fomos para a Inglaterra. Ela pegou os livros de Shakespeare, para traduzir, e nós, atores, pensando qual seria o Shakespeare que ela escolheria. Mas eu via que ela não estava fazendo nada do que tinha dito que faria, que seria trabalhar nas traduções. Ela tinha levado um livrinho comprado no *marché*, um mercado tipo sebo de livros, e tem uns títulos misturados com coisas de roupas, sapatos, enfim, ali em Montrouge, onde moramos. Era um livrinho do Júlio Verne, que ela tinha comprado, por acaso. De repente, me dei conta, quando ela começou a conversar com a Helène Cixous – que é a nossa autora –, me dei conta que ela estava se entusiasmando. Aí ela começou a escrever e-mails para todo mundo, para dizer que tinha mudado, que não eram mais os clássicos, que trabalharíamos em cima de um texto inspirado no livro *En Magellanie* (“Na Magelânea”), de Júlio Verne, um livro publicado depois que ele morreu. E aí, pronto! De repente, dois atores que tinham recebido esse e-mail da Ariane já foram

para a Patagônia, para conhecer mais o lugar onde a história se passa. Já era outra coisa, já não eram os clássicos. Entende? São temas, são visões, são inspirações que a Ariane nos propõe. Desde que estou lá, uma vez ela propôs um tema e senti, imediatamente, com pesar, que aquele tema não tinha nos entusiasmado. E ela falou: “Bom, já senti que esse tema não entrou”, e aí mudou. Imagino que se alguém tiver um tema, se ela se entusiasmar, vai propô-lo aos outros. Não existe uma lei que estabeleça que ela é que tem que ter a ideia. Mas ela tem mais tempo, não é? Imagina: a gente está em cena, tomado pelo espetáculo atual, mas ela tem a mente mais livre. Está com as antenas sempre ligadíssimas, como ela é. Ligada no mundo todo. Então sempre tem alguma coisa que se evidencia, e ela sabe que é isso que vai nos entusiasmar. É como a Ariane diz, de uma maneira muito certa: é o que nos dá o pão e o sal. Que é o nosso salário. Pois nós vamos viver disso durante dois, três anos. E graças ao público. Como é que a gente vai fazer isso sem o público? O público cobre 60% das nossas necessidades. Sem o público a gente não vai ter o nosso pão e o nosso sal. Aliás, eu gostaria que você me explicasse o que falou no comecinho da entrevista: que agora no Brasil não se tem mais necessidade de público. Não entendi muito bem o que você falou.

GABRIELA: É o seguinte: existe o nosso sistema de patrocínio... E, muitas vezes, esse sistema permite que grupos possam se manter sem que o público tenha papel fundamental em sua manutenção financeira. Então, tendo ou não público, o pão e sal estão garantidos.

JULIANA: Gente, mas eu não estava sabendo disso!

GABRIELA: Por exemplo, se o SESC compra um espetáculo. Tendo ou não público, ele paga a companhia de teatro. Para ela, comercialmente, tanto faz. Ela vai ganhar x . O SESC vai fazer, evidentemente, uma outra avaliação. Você vai fazer um espetáculo nos CEUS, nas escolas, seu cachê é x . Com dez ou quinhentas pessoas na plateia. Isso não vai mudar em nada o seu ganho, entendeu?

JULIANA: Mas você também não precisa limitar o público à subvenção. Receber a subvenção e ponto final.

GABRIELA: Claro. Às vezes, pode ganhar também subvenção e ter bilheteria, a preços bem reduzidos. Mas nem sempre os grupos têm essa preocupação com o público. Porque não é ele que vai garantir nada.

JULIANA: Entendi.

GABRIELA: Esta é uma questão que eu gostaria depois de retomar. Mas quero lhe perguntar outra coisa, Juliana. Uma pergunta baseada naquilo que vivi com vocês e que fui entendendo aos poucos o que era. Quando cheguei em Nantes, você me falou, entre outras coisas, ao chegarmos ao teatro: “Ah, tem uma reunião agora, no início, e uma depois”. Mas eu não entendia exatamente o que eram aquelas reuniões. E às vezes me esquecia, ficava perambulando pelos espaços e esquecia que tinha reunião. Depois lembrava e ia apressada para elas. Aqui, fui entendendo

o que eram e gostaria de falar de como as interpretei, e também que você me falasse sobre isso, sobre as duas reuniões que acontecem diariamente nos espetáculos. A primeira, para mim, ficou como uma reunião mais “social”, no sentido da vida em comum. Ali se fala das questões do espetáculo do dia anterior, dos acontecimentos importantes da cidade, do país, do mundo, acontecimentos que interferem na nossa vida diária, questões importantes que existem entre as pessoas. Esta é, digamos, a arrumação da casa, a hora de arrumar as estruturas. Depois, cada um vai fazer o seu trabalho, a *mise-en-place*. Mais tarde tem aquela outra reunião, antes da entrada do público, que é uma reunião mais “religiosa”, mais “filosófica” – estou com dificuldade de achar a expressão exata. É como se fosse o diapasão que dá o tom da recepção do público.

JULIANA: É. E, às vezes, nessa segunda reunião, a Ariane nos fala um pouco do público, porque ela já passou uma hora com ele. Porque as portas se abrem uma hora antes, o público já está por lá... Ela já sentiu como está o público, ela pode nos falar dele ou de alguma pessoa. Às vezes, ela diz assim: “Ah, tem uma senhora muito idosa que hoje veio nos assistir.” A gente sempre diz que cada noite tem uma pessoa que está assistindo teatro pela primeira vez e uma pessoa que está assistindo teatro pela última vez. A gente pode pensar isso. Talvez pessoas com bastante idade, ou um acidente... Enfim, são coisas que a gente fala. Às vezes, nas reuniões, é um ator que vem com uma palavra, com alguma coisa que fala sobre o espetáculo... Você viu, não é? Alguém vem com um texto que tem a ver com a época do espetáculo, ou com o tema, ou com o trabalho do ator... Enfim, é um momento de recolhimento, uma hora da gente ouvir alguma palavra. Às vezes, lá em Paris, essa reunião é feita com a Héléne Cixous, que é uma coisa do outro mundo, maravilhosa. A gente até tenta que essa reunião comece um pouco antes, para termos um pouco mais de tempo pra ouvi-la. Ela fala da etimologia das palavras, nos leva pelo mundo, para a Grécia, para a Antiguidade, para a filosofia. Aos domingos a gente tem essa reunião com ela. Em vez de ser a Ariane, é a Héléne Cixous. Às vezes, a Ariane não pode fazer essa reunião por algum motivo, então ela pede ao co-diretor Charles-Henry, ou ao Maurice Durozier, que é o ator mais antigo do Théâtre du Soleil, para fazer a reunião. São rituais. Pequenos rituais que vão nos levando, eu acho, a tirar nossa pele, a nos desfazermos de nós mesmos e a entrar no personagem, no teatro, no lugar do teatro, enfim. A gente se esquece de si próprio para já se preparar. E, quando a peça começa, já não é mais a gente que está ali. Já é o personagem. E isto ajuda porque, quando a gente ainda está ali presente, com nossos problemas – e você sabe disso, não é? –, com nossas preocupações, o medo é muito maior. Porque, imagina, você mesmo entrando em cena! É um horror! Agora se é o personagem que entra, está tudo ótimo. Você mesmo fica observando o que este personagem vai fazer, entende? Não é você que está ali, exposta.

Porque é aí que você tem muito medo. O que eu vou fazer aqui, o que eu, Juliana, vou fazer aqui nesse palco agora? Então, é nesse sentido da gente ir se desfazendo também da gente mesmo.

GABRIELA: Juliana, ouvindo você falar de “ir se desfazendo de si mesma”... Você sabe, o Théâtre du Soleil significa para muita gente uma utopia viável. Uma utopia possível. Aquilo que a gente, como artista de teatro, fala: “É possível sonhar isso, é possível viver isso, isso é possível acontecer?” Como é para você – em especial aqui no Brasil – quando, ao final do espetáculo, há uma aproximação física com o público e as pessoas chegam com uma energia tão forte, te abraçando e quase como que falando assim: “Vou me segurar em você para não me afogar, sabe? Olha, você é o meu sonho de vida?” Entende o que estou falando?

JULIANA: Entendo sim, Gabi. Mas, sabe, o que me vem à mente é que, antes de entrar no Théâtre du Soleil, eu tinha também esse sonho. Foi quando assisti pela primeira vez uma peça – aliás, eu estava com você –, *L'Age d'Or*. Me lembro de ter imaginado: “Um dia eu vou fazer parte dessa trupe, desse grupo”. De ter ficado assim, totalmente enlevada, fora de mim. Se lembra? A gente começou a correr por aquelas dunas, que eram o cenário. Então me ponho no lugar das pessoas, pois também vivi isso antes. Por isto eu sei, é verdade. Agradeço à Ariane cotidianamente, porque é verdade. Acho que não é vaidoso dizer que nós temos a chance de viver essa utopia. Utopia que é possível. E ela existe em outros lugares, talvez em menor escala. Numa escala assim tão poderosa, com tanta gente e viajando pelo mundo, só conheço o Théâtre du Soleil. Mas sei que existem outros grupos. Talvez a gente não conheça todos porque eles ainda não têm essa projeção, ainda não são conhecidos mundialmente. Mas existem pequenos grupos que vêm e dizem: “Muito obrigado, porque também estamos fazendo exatamente esse tipo de trabalho em que todos participam, em que tudo é partilhado. Vocês são um exemplo para nós e estamos, no nosso pequeno grupo, seguindo em frente com essa ideologia, com essa atividade de partilha?” E além da gente ter essa atividade humana, que é essencial no nosso cotidiano, existe o nível artístico. Porque a Ariane é uma luz, tanto do ponto de vista humano, quanto do ponto de vista artístico. Nem sei qual ponho na frente: a arte e o humano, o humano e a arte. Os dois exatamente no mesmo patamar... Termos a Ariane, Gabi, é, realmente, uma luz... uma luz! Porque é uma eterna clareza... Tudo é dito às claras. E faz sempre brotar o melhor da gente. As soluções são encontradas na honestidade, na verdade, na assiduidade, na “não mentira”. Tudo isto é tão importante no cotidiano... e ter essa exigência de si mesmo!... Porque a gente também pode decidir: “Ah, vou fazer isso assim mesmo! Ah, tô cansada! Não vou, chega!” Daí você diz: “Não, vou fazer de acordo com a minha consciência, o melhor possível.” E ficamos tão felizes. Tudo fica tão melhor. A gente tem essa grande felicidade e oportunidade de ter a Ariane nos guiando, mas com

todo mundo participando e sabendo de tudo. Quando a pessoa entra no Théâtre du Soleil já sabe que vai ser assim. E é uma exigência. Você esteve com a gente e você viu o quão trabalhoso é. Mas existe uma recompensa, de cada um se sentir recompensado, de estar participando deste grupo, não é?

GABRIELA: Claro. Isso existe. Para terminar, Juliana, deixa eu te perguntar mais...

JULIANA: [*Juliana interrompe e diz, entre surpresa e preocupada*] Gabi, deixa eu te dizer uma coisa. A Ariane acabou de dizer que aqui no Rio os policiais estão entrando em greve!¹

GABRIELA: Jura?

JULIANA: Parece que desde ontem à noite. Estão recomendando às pessoas para não saírem à noite na rua. Tá começando agora. E o comércio está fechando.

GABRIELA: Meu Deus do céu! É uma situação... terrível. Então vamos terminar rapidinho. O que ia te perguntar é sobre você do outro lado, você como público de teatro. O que tem visto, se viu alguma coisa no Brasil ultimamente... Vale também para outros lugares, Chile etc. Como é que você sente o teatro e essa comunicação do teatro com o público?

JULIANA: Ai, já faz um tempo que não vou ao teatro...

GABRIELA: Desculpe te interromper. Mas me deixa salientar uma coisa: você pode até contar o milagre sem falar qual é o santo. A não ser que você queira elogiar. Porque para elogiar, pode até contar o milagre e falar qual é o santo. Mas se quiser fazer alguma ressalva, ou não for um elogio, não precisa contar quem é o santo.

JULIANA: Tá bom. Mas eu não tenho ido muito ao teatro... Para dizer a verdade, não tenho tido oportunidade nem de ir ao cinema, que tem mais horários. A não ser agora que viemos aqui para o Rio e começamos a ter estas férias, finalmente. Porque quando a gente faz teatro – eu, pelo menos, quando faço, não vejo teatro. Passo o meu dia sabendo que à noite vou fazer aquela sessão, acabo ficando em função da peça que estamos fazendo. Então, ultimamente, não tenho visto teatro. Mas me considero um público muito bom. Embarco facilmente no que estão me propondo, sabe? Sempre reconheço imediatamente o trabalho... Quando se é do *métier*, a gente reconhece as dificuldades no trabalho dos nossos colegas. E eu embarco rapidamente na peça. Tenho facilidade para entrar no que estão me contando. A não ser que, de repente, existam muitas ideias. Se há muitas ideias, já não consigo entrar muito bem. Porque me parece que as ideias – é até uma maneira meio pejorativa de dizer, ideias. Eu prefiro visões das histórias. Quando são ideias que aparecem, fica mais difícil.

1 A entrevista acontecia exatamente no momento em que a televisão noticiava o movimento de greve dos policiais cariocas.

GABRIELA: Entendo o que você fala. Quando a teoria precede, fica na frente da poesia...

JULIANA: O lirismo... a poesia...

GABRIELA: Aí cria um obstáculo... Não para todo mundo: tem gente que gosta.

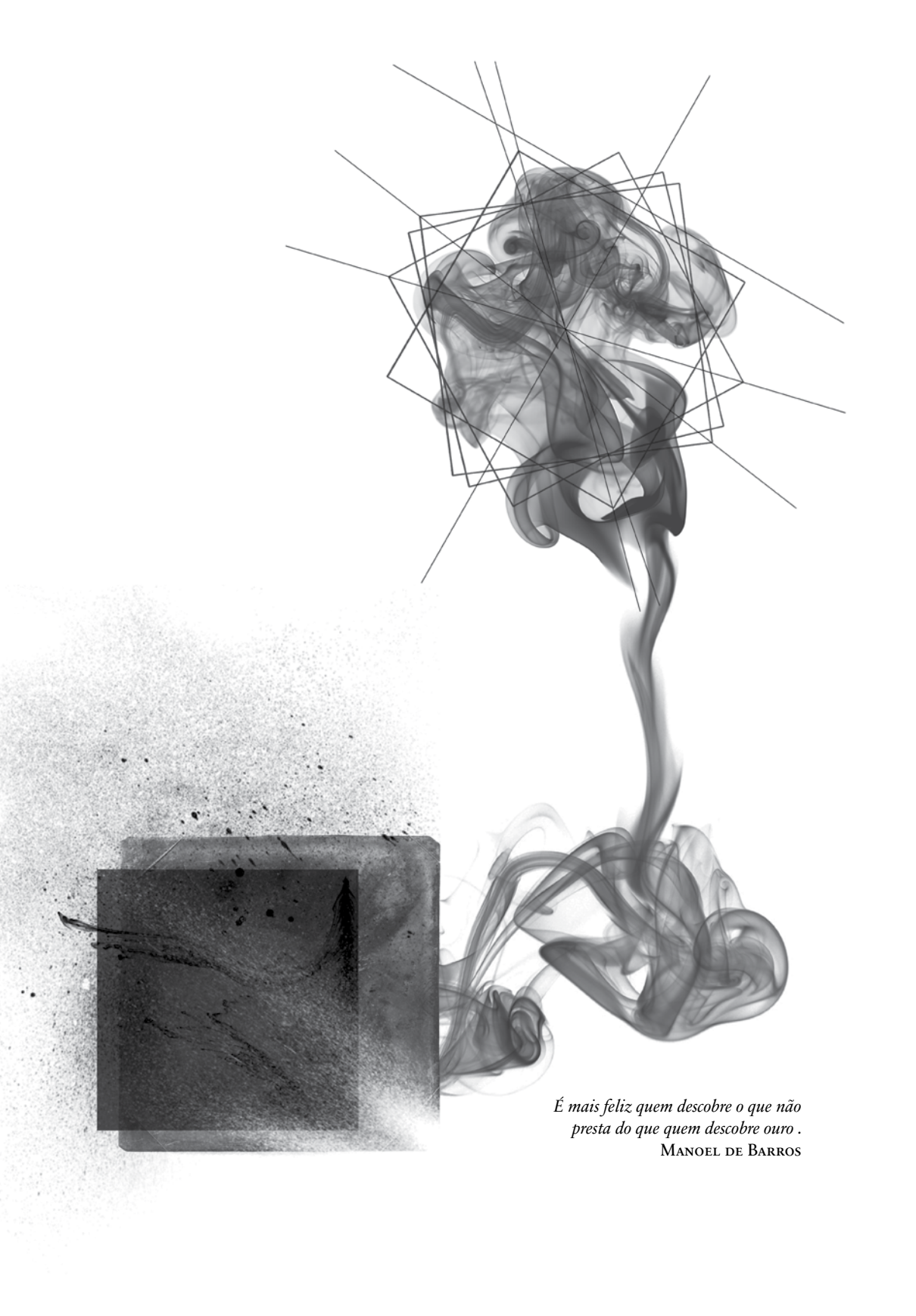
JULIANA: É, tem gente que gosta, que aprecia e que tem essa capacidade. Eu diria até que eu mesma não tenho muito essa capacidade.

GABRIELA: Juliana, paremos por aqui. Obrigada pela sua atenção. É sempre um prazer e uma riqueza ouvir você falando sobre teatro. Abraço forte para todos do Théâtre du Soleil.

JULIANA: Para mim também foi um prazer fazer esta entrevista, pois que a palavra dita e escrita tem um peso e nos dá força quando a lemos e refletimos.

Fotografia: Michèle Laurent





*É mais feliz quem descobre o que não
presta do que quem descobre ouro .*
MANOEL DE BARROS

NOTA SOBRE O TEATRO AMADOR

Enrique Menezes

Já vai longe o tempo no qual o teatro teve possibilidades reais de intervenção prática neste mundo. O horizonte revolucionário de Brecht fracassou, facilitando um pouco mais a conclusão de que toda revolução é uma revolução traída. Que dirá então no Brasil, que nunca teve um horizonte revolucionário à vista (aqui a revolução nem chegou a ser traída...).

Por aqui, as massas espoliadas estão assistindo à novela na TV de plasma que compram a crédito na promoção do Ponto Frio, enquanto alguns jovens (poucos) ocupam a Reitoria da USP. Hoje, o horizonte é comprometer o Bolsa-Família num celular sempre mais novo, provavelmente chinês, ou ter um carro bacana e passar por cima da totalidade do próximo e de si mesmo. Isso sem excluir, quiçá, um iPad, iPod, iPhone ou qualquer quinquilharia eletrônica desenvolvida pelo atual “gênio do tempo” (1º lugar de 2011 em “mais vendidos – não-ficção”).

A intenção de servir para alguma coisa do teatro de Brecht perdeu força, e hoje o artista médio prepara seus espetáculos conforme o modelo SESC, para, quem sabe, não arrumar umas datas ali, ou até um *tour* por todas as unidades – no interior inclusive. Todo artista profissional médio treme diante dessa possibilidade. Mas não se pode esquecer que o SESC é o Serviço Social do Comércio, e o comércio se utiliza da arte para gerar rendimentos ou legitimar sua atividade pouco humana. E a arte

se utiliza do comércio para tentar sobreviver ou se libertar dele. Nessa situação paradoxal, a Companhia do Latão hoje tem espetáculos lotados no SESC (assim como Brecht alcançou tremendo sucesso com a *Ópera dos Três Vinténs*, que ficou por sete anos em cartaz na Broadway.).

No frígir dos ovos, não há tanta diferença entre SESC, fomentos do governo e Credicard Hall, cada qual cumprindo sua função como aparelho conexo da indústria cultural. A institucionalização da arte e o “pata-mar de qualidade” exigido pelos contratantes modelam as criações para o já esperado. Vigora aí como estrutura básica a forma mercadoria, que com sua transfiguração infinita se traveste em espetáculos, atores, texto, cenário, iluminação etc. Essa transformação multicor meio *kitsch* da forma mercadoria poderia até ser estética, não estivesse exclusivamente obstinada em transfigurar-se sempre em novas formas de poder. Daí que atores busquem seus chefinhos, e diretores queiram agradar aos ministros da cultura, tecendo uma rede enorme de subalternos, onde chefe é algo que reluz como ouro.

No Brasil – que não teve seu Shakespeare nem seu Brecht –, “a situação é muito cínica, os mais pior vai p’ras crônica”: para o terceiro mundo, a expansão capitalista aconteceu em seu modo mais tosco, e nossa república das bananas é também a república dos milhões de miseráveis. Se por isso não tivemos estabilidade social e cultural para gerar um Beckett, outros *clowns* responderam à nossa situação nacional, como Adoniran Barbosa e seus tipos do subúrbio paulista (criados em conjunto com Osvaldo Molles). Se o *clown* é aquela figura grotesca que oscila entre os extremos do rústico e do risível, da miséria e do cômico, ao interpretar o malandro Charutinho ou o negrão Panela de Pressão, Adoniran é um genuíno *clown* brasileiro, que produz chistes com a situação do Morro do Piolho e suas malocas, insumo da colonização do terceiro mundo. Subindo até o Ceará, o palhaço Tiririca é o impressionante *clown* da pobreza extrema, do Bolsa- Família, da falta de dentes, da rusticidade do homem espoliado do sertão, que vive condenado ao chão seco no auge do desenvolvimento técnico do capitalismo avançado¹. Se, de acordo com o último senso do IBGE (2011), o estado nordestino tem 18,2% de seu povo na pobreza extrema, imagina-se quantos não são os apenas “muito pobres”, que recebem mais de 70 reais ao mês por cabeça e foram transpostos acima da linha pelos programas de distribuição de renda. Tiririca é a voz chistosa dessa gente. Entretanto, bem sabemos como o Brasil lida com seus raros momentos de criação artística – e olhe-se onde foi parar nosso *clown* de mandacaru...

Nesse cenário desfavorável, o teatro amador oferece sua contribui-

1 “Segundo Roberto Ruiz, a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês ‘camponês’ e ao seu meio rústico, a terra” (cf. Ruiz, 1987 *apud* Burnier 2001).

ção. Os amadores também são aqueles que podem escapar da necessidade profissional de gerar lucro, de “pagar as contas”, produzindo assim a possibilidade de não ser cooptado e moldado pela ideologia do comércio e pela institucionalização da arte. Não tendo que agradar aos patrões, não precisará recorrer à estética SESC, nem se comprometer com projetos culturais “pra governo aprovar”, nem correr o risco de ter de se candidatar a nada. Também não precisará se preocupar em vender, ou se esforçar para que alguém se interesse em comprá-lo. Assim, torna-se um teatro radicalmente sem serventia, inútil e que não presta pra nada.

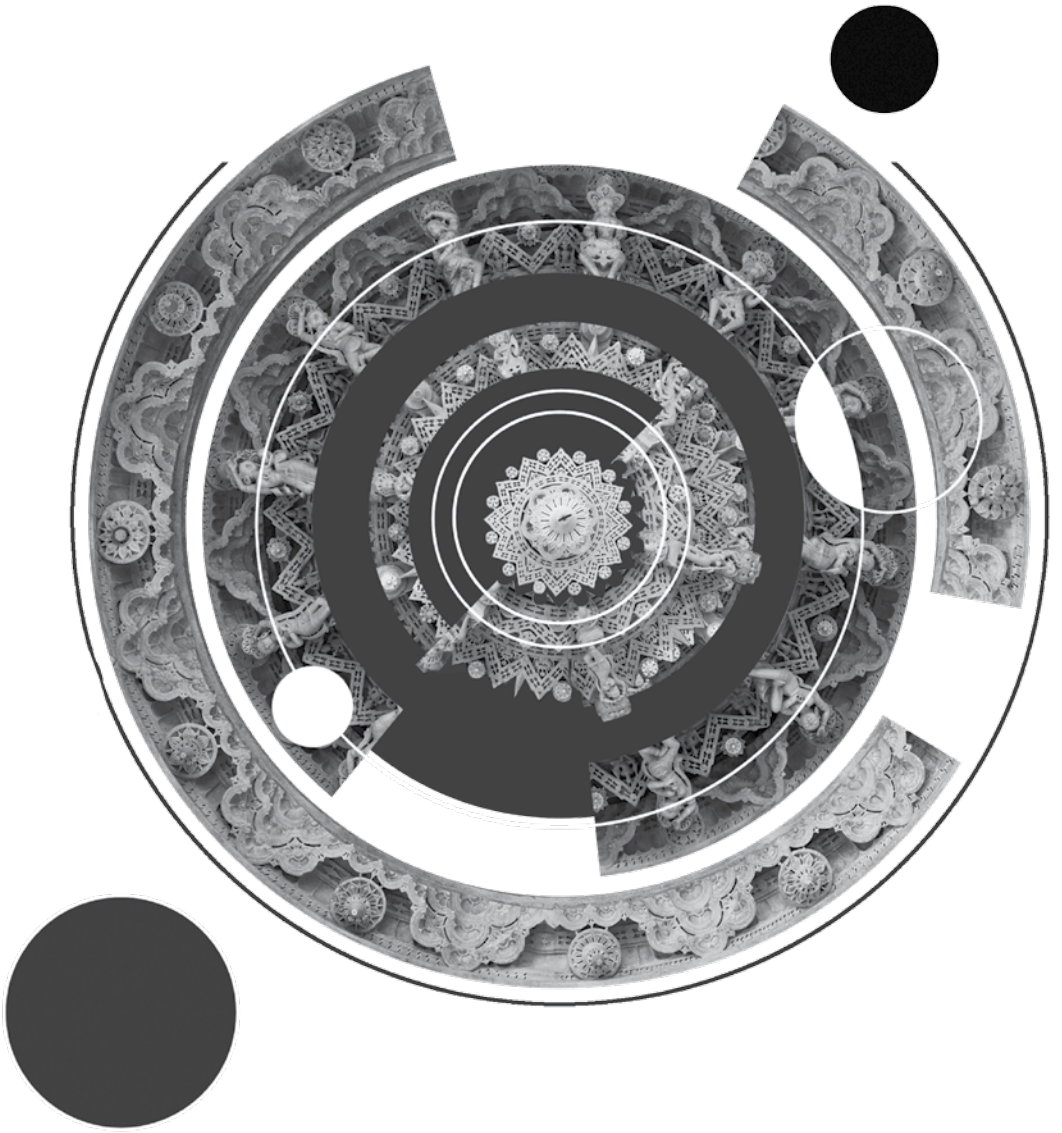
Neste estado de negatividade, está aberto à experiência, pode jogar com novas formas e tentar construir uma representação que faça frente à nossa atual situação. Livre do fardo do sucesso, a representação amadora pode trabalhar suas contradições, podendo utilizar o próprio sucesso – ou a própria glória – agora como tema de criação, e não como meta a desempenhar e/ou como forma de poder. Desvinculado da obviedade fácil do lucro, o sucesso ganha outras dimensões, podendo inclusive não estar separado de seu polo negativo – o fracasso. Esse nível de complexidade e qualidade artística tem mais chances de se tornar superior à “limpinha e feliz” solução de compromisso entre comércio e arte proposta por aqueles modelos artísticos que são não mais que epifenômenos da produção mercantil.

Em vez de procurar a chave do sucesso – que hoje se resume na adaptação estéril à realidade dada –, o teatro amador pode representar uma outra configuração das coisas, abrindo-se a um novo universo de possibilidades. Pode trabalhar em um campo de fantasia não colonizado pela forma mercadoria, onde a produtividade não é lucro, mas jogos, formas, sensualismo, erro, volúpia, criação... Ou um modo intenso de praticar a ética.

Uma pena que o preço a pagar por esse amadorismo seja a inutilidade, o afastamento da realidade e a impossibilidade de intervenção prática neste mundo; uma pena também que as massas continuem cada vez mais assistindo ao Faustão, agora em tela plana, ou direto no celular. Resta o consolo de descobrir o que não presta.

Referências Bibliográficas

- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator: Da Técnica à Representação*. São Paulo, UNICAMP, 2001.
- RUIZ, R. *Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. INACEN, MINC, Rio de Janeiro, 1987.



**QUEM SÃO E
QUAL A IMPORTÂNCIA DOS
GRUPOS AMADORES DE TEATRO?**

Roseli Figaro

Introdução

A prática dos grupos amadores de teatro ou dos grupos não profissionalizados tem algumas características. Esses artistas, em geral, atuam em grupos; organizam-se de forma colegiada; buscam a autossustentabilidade; vinculam-se a instituições ou a projetos com finalidades sociais e/ou culturais; seus componentes têm origem em diferentes profissões. Fazem um teatro sem finalidade econômica, ou seja, quem o pratica não vive do dinheiro por ele amalhado.

Os objetivos desses grupos são bastante diversificados. Como amantes da arte teatral, dedicam seus melhores momentos para organizar a representação. Boa parte dos grupos tem a perspectiva de, um dia, profissionalizar-se, e aspira a entrar para o mercado da cultura. Outros são vinculados a escolas, empresas, organizações não governamentais, igrejas, clubes, comunidades etc. Preocupam-se em identificar as expectativas de seu público e atendê-las, contribuindo com a finalidade social de tais instituições. Todos se apresentam em festivais, encontros, festas, comícios, inaugurações e em eventos dos mais diversos perfis.

Eles são muitos, estão presentes em todo o mundo, e contribuem para a comunicação e para a sociabilidade das comunidades onde atuam e com a formação de público.

Temos, neste artigo, o objetivo de firmar a relevância do estudo dos amadores teatrais na perspectiva comunicacional. Para isso, apoiamos-nos nas ideias de teatralidade de Bornheim (2004) e de teatro e função social de Brecht. Aplicamos essa abordagem para estudar a contribuição dos amadores teatrais, ao longo do séc. XX, para a cultura, a cidade e o teatro de São Paulo. A fonte de documentos para tal estudo foi o acervo do Arquivo Miroel Silveira, da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Elementos que nos ajudam a pensar o teatro feito por amadores

O teatro amador é aqui compreendido como expressão cultural, como experiência comunicacional capaz de proporcionar reflexão sobre os temas que apresenta em cena. Seu valor artístico e estético está vinculado a essa proposição e assim deve ser avaliado. Sobre a complicada discussão de o que é e o que não é arte, sempre marcada por um modo de ver a sociedade em relação à cultura, à estética e as relações de poder numa dada ordem econômica, temos a dizer que nos interessa o teatro como processo comunicacional capaz de discutir as relações sociais.

Gramsci (1978), ao afirmar que todo homem é um filósofo, nos dá a possibilidade de parodiá-lo para afirmar o fazer teatral como experiência necessária ao homem comum. Todos nos colocamos questões sobre a vida, sua finalidade e seu significado. Da mesma forma, também podemos enxergar a teatralidade nas experiências do cotidiano. Há teatralidade na base da formação do ser social. É isso que nos ensina Bornheim (2004) ao afirmar:

Uma das possibilidades de se pensar a origem da arte é através de um conjunto de ideias ligadas à noção de teatralidade. (...) Essa teatralidade corresponde a um núcleo originário da arte que tem que ser entendido no seu sentido mais amplo: nele se manifesta a vida política da cidade e também certos atos que se fazem na política, como a guerra. (2004, p. 15)

E aqui o autor se refere à teatralidade das relações sociais na pólis, às ideias de cidade e política como fundamentos da civilidade. Nesse aspecto ritualístico das relações sociais, o teatro é arte total. Para Brecht,

Todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente, faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o jogo teatral acontece para além das grandes instituições, ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. (Brecht, *apud* Koudela, 1991. Estudos, 117)

Esses esforços para garantir a teatralidade são processos de formação, de educação do sujeito em um dado quadro sociocultural. É como uma escola de vida, na qual pode ser observado como as instituições (Família, Estado, Escola, Igreja) funcionam em relação aos interesses mais gerais da sociedade e mais específicos do cidadão comum. Os valores, a moral, os costumes destacam-se no plano da arena da vida cotidiana e concla-

mam para que sejam discutidos e avaliados pelos observadores. Brecht é quem explica:

Uma peça de teatro, seja ela boa ou medíocre, contém sempre uma imagem do mundo. Seja ela boa ou ruim, os atores mostram como os homens se comportam sob determinadas circunstâncias. (...) Além disso, o espectador é encorajado a tirar determinadas conclusões sobre o andamento do mundo. (Brecht, 15, 433, *apud* Koudela, *op. cit.*)

Os amadores teatrais estão mais próximos dos cidadãos comuns, porque não se veem, no fazer teatral, como pessoas especiais, diferentes e mais importantes do que as outras pessoas, e talvez por isso traduzam com maior densidade os temas e os conflitos da vida cotidiana. Mesmo eventualmente carecendo de técnicas e recursos cênicos, a proximidade de experiências entre a trupe teatral e o cidadão, que ocorre ao local de encenação, garante o processo comunicativo entre eles. Essa proximidade contribui para que os temas encenados possam ser vivenciados no plano da representação, descolados da vida mesma, em outro plano, mas no domínio daquele que participa como plateia. É a Brecht que novamente recorremos para enfatizar:

É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são propostos e propagados para os amantes, para os que lutam pela subsistência e assim por diante. O palco realiza aí, em terreno muito sério, quase a função de desfile de moda; nele não são apresentados os mais novos trajes, mas sim os mais novos tipos de comportamento. (...) Muitas vezes se esquece o quanto é teatral a educação do homem. (...) São processos teatrais que formam o caráter. O homem copia gestos, mímica, falas. (15, 433, *apud* Koudela, *op. cit.*)

O teatro é, antes de tudo, um momento de comunicação, em que as linguagens operam para e com os outros. A encenação teatral é a provocação para o encontro da coletividade. O teatro dos amadores coloca seu aparato comunicativo a serviço da cultura local. A circularidade de temas e tipos de personagens é a estratégia acionada pela gramática da cena, que resulta na emergência de novas sociabilidades.

Tal compreensão e abordagem da produção teatral amadora permitem que estudemos o teatro feito por amadores, ao longo do séc. XX, na cidade de São Paulo, a partir do campo da comunicação. Possibilita-nos afirmá-la como contribuição à cidade na forma da expressão de sua sociabilidade, garantindo a convivência entre as diferentes culturas de imigrantes, trabalhadores, estudantes. Sobretudo, dá-nos a liberdade de defender a contribuição dos grupos amadores para a linguagem teatral brasileira, para a formação de público e para a implantação de políticas públicas de apoio ao teatro.

Teatro amador feito em São Paulo no início do séc. XX

O movimento dos amadores teatrais passou por diferentes fases em sua história e organização; esteve vinculado a finalidades e objetivos que foram se diversificando ao longo do tempo. No início do século, esteve fortemente ligado ao movimento operário anarquista e comunista; além, é claro, de ter sido prática pedagógica de clubes e de escolas, sobretudo as confessionais.

Os amadores teatrais se davam ao luxo de experimentar, de transgredir o modelo de imitação, do primeiro ator, dos estrangeirismos e do sotaque português europeu que reinava no teatro profissional da primeira metade do séc. XX. Sevckenko, em *Orfeu Extático na Metrópole*, registra uma manifestação do teatro amador promovida pela elite paulistana como um acontecimento marcante da vida cultural da cidade que se colocava como moderna e nacionalista.

(...) um amplo grupo de amadores, ligados à Sociedade de Cultura Artística e aos clubes desportivos, inicia planos para uma monumental montagem dramático-musical da obra póstuma de Arinos, *O Contratador de Diamantes*. A notícia se espalha e já no início de 1919, após o Carnaval, ela é a coqueluche da cidade ([1992] 2003).

Adiante, Sevckenko continua:

Não era apenas a peça em si e o prestígio do nome de Arinos que contavam. Ganhava realce o fato de que a montagem era uma iniciativa da juventude, uma nova geração de amadores, sem portanto mesquinhos interesses pecuniários, e que se dispunha a uma iniciativa integralmente nacional, sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas europeias ou do português de acento lusitano, que inclusive os atores profissionais brasileiros assumiam nos palcos (2003, pp. 240-241).

Trata-se de um grupo de amadores formado por filhos da elite paulistana e que contou com o financiamento público (a prefeitura cedeu o Teatro Municipal, bem como os valores para o cenário) e das famílias Prado e Penteado (figurinos e objetos de cena) para um espetáculo de cunho nacionalista, exuberante e luxuoso. Estes sentimentos, após a Primeira Guerra, acendiam o espírito da burguesia local como parte do que daria rumo à modernização do país. Este é um exemplo de grupo amador de teatro.

Em outro, operários e trabalhadores imigrantes tiveram papel fundamental como fazedores de um teatro popular, dando origem a um circuito cultural alternativo à cultura da burguesia paulista. Foot Hardman, em *Nem Pátria, nem Patrão* (2002), registra as diversificadas iniciativas das organizações operárias, sobretudo anarquistas, nas duas primeiras décadas do séc. XX, para fomentar uma cultura proletária. As Mútuas e as organizações anarcossindicalistas eram responsáveis por alternativas de diversão e lazer que ao mesmo tempo faziam a propaganda dos ideais igualitários.

Afirma Foot Hardman:

Num levantamento sumário na imprensa operária de São Paulo, pude encontrar referências às representações de *Ideale* [bozzetto poético de autoria de Pietro Gori] em festas operárias de propaganda em 1905, 1906, 1912, 1913 e 1915. Número embora muito inferior às encenações do “bozzetto drammatico sociale” *Il Primo Maggio* (presença constante) e de *Senza Patria* que indica, de qualquer modo, a importância da obra de Gori nas atividades culturais anarquistas de São Paulo (...) (2002, pp. 48-49).

Esse teatro feito com fins de sociabilidade, agitação política e, sobretudo, de politização de classe, é a marca das organizações proletárias. Por meio dele discutem-se os temas da opressão, da discriminação, da necessidade da organização proletária, da luta por uma sociedade mais justa. As situações são naturalistas e realistas, e qualquer espaço pode ser transformado em palco. Para Maria Thereza Vargas, “o teatro torna-se também, além de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem, o lazer e a aspiração artística dos operários.” (1980, p.24)

Durante esse primeiro período, pode-se afirmar que os grupos amadores de teatro dialogam intensamente com a realidade social e política da cidade. São Paulo deixa de ser um lugarejo de entreposto de mercadorias para se tornar uma metrópole da modernidade, do desenvolvimento industrial e econômico do país. A cidade pulsa ao ritmo do acelerado crescimento populacional, sem infraestrutura para acolher aos que chegam para trabalhar. São duas as cidades de São Paulo: uma, a da avenida Paulista e dos casarões da elite; outra, a dos baixos do Glicério, onde vão se estabelecer os trabalhadores, criando, a partir do nada, novos lugares para habitarem. Assim, temos o teatro protagonizado pelas companhias estrangeiras que chegam à cidade, vindas da capital, Rio de Janeiro, e apresentam seus espetáculos nos grandes teatros no circuito profissional; e o teatro dos amadores, feito por operários e populares, com objetivos de propaganda, de diversão, e que é apresentado nos salões das igrejas, escolas, clubes, praças, sindicatos e associações de trabalhadores.

Organizações operárias como a Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdan, dos imigrantes italianos, a Federação Espanhola, a Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas, entre outras, protagonizaram o teatro de grupos operários e, depois de 1940, continuaram abrindo seu espaço para o teatro amador, porém com um perfil já mais orientado por outras identidades que não só a operária.

O teatro de propaganda proletária emancipacionista vai rareando na cena paulistana. Cresce o teatro amador feito pela comunidade de imigrantes, trabalhadores de diferentes profissões, jovens e estudantes, com finalidade de educação, entretenimento e coesão social, que perdura até o início dos anos de 1960.

Amadores teatrais no Arquivo Miroel Silveira

O teatro amador em São Paulo ficou registrado pelos arquivos da censura por meio do Serviço de Censura às Diversões Públicas, da Secretaria de Segurança Pública.

Vale algumas palavras sobre a censura. Ela é geralmente notada e repudiada quando feita pela ordem política à imprensa, ao jornalismo, por motivação claramente político-partidária. No entanto, é esquecida ou relevada quando se trata de censura moral e comportamental aos produtos culturais, sobretudo às artes e ao entretenimento. Há como que um pacto entre parcelas da população, geralmente organizadas em grupos conservadores, e os órgãos do Estado encarregados do controle social. É essa a justificativa para a permanência da censura às diversões públicas por todo o séc. XX, mesmo durante os períodos democráticos.

Por ironia da história, foram os órgãos da polícia da Divisão de Diversões Públicas (DDP) que mantiveram organizados os processos de censura ao teatro. A Constituição de 1988, ao ser promulgada, pôs fim a toda e qualquer prática censória do Estado. Com isso, os arquivos da DDP ficaram sem funcionalidade e foram resgatados de um provável abandono pelo então professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, Miroel Silveira (1914-1988). São esses documentos que hoje permitem que se conheça, em detalhes, o movimento teatral da cidade de São Paulo e se confirme, no caso dos grupos amadores, a pujança dessa prática teatral durante todo o séc. XX, embora caracterizada e impulsionada por aspectos diferentes ao longo desse período.

Dos mais de seis mil processos que estão no Arquivo Miroel Silveira (AMS), pudemos catalogar cerca de 1.200 encenações de peças solicitadas por grupos amadores de teatro, no período que vai de 1927 a 1970. Ainda há muitos processos a catalogar, e estimamos que o dobro de informações sobre as solicitações de encenação de grupos amadores de teatro possam ainda ser reveladas – e isso só em São Paulo.

Há registros de encenações de grupos amadores teatrais em instituições de diferentes perfis: em escolas, em fábricas, em igrejas, em clubes desportivos etc. Elas se localizavam em bairros como Brás, Sé, Consolação, Bela Vista, Mooca, Cambuci, Ipiranga, Pari, entre outros. Eram responsáveis por uma intensa vida cultural na cidade, que não passava pelos teatros profissionais. Os amadores encenavam clássicos do teatro mundial, peças de autores estrangeiros ligados a grupos de imigrantes, sobretudo comédias e dramas. Até 1942, as peças podiam ser encenadas em qualquer idioma; com a proibição¹ do governo Vargas, só em portu-

1 A proibição à circulação de fala e escrita em língua estrangeira, sobretudo alemão, espanhol, japonês e italiano, se dá logo após à declaração de apoio do Brasil aos Aliados. Essa perseguição se estenderá a todo o cidadão estrangeiro oriundo de países do Eixo.

guês. No arquivo Miroel Silveira há peças em italiano, espanhol, alemão, lituano, árabe, francês, entre outras línguas.

Como exemplos, podemos citar algumas peças que passaram pela censura e estão presentes no Arquivo Miroel Silveira. A comédia *O Maluco da Avenida*, do espanhol Carlos Arniches, em tradução de Restier Junior, foi apresentada em 1944, no salão do Externato São João, em São Paulo. O Padre Benedito M. Cardoso, diretor do Externato, aparece como requerente. Esta comédia também foi, em 1944, requisitada para encenação pelo empresário da Companhia Brasileira de Operetas e Comédias Musicadas, Aristides de Basile. O tema da peça é o conflito familiar em torno do dinheiro. A apresentação da peça dramática *Amor y Sacrificio*, de Juan Santesteban, teve censura requerida em 1947. O censor Cassiano Ricardo Filho expediu o certificado, em 4 de março de 1947, proibindo a encenação; dias depois, em 9 de março de 1947, o mesmo censor resolve liberar o drama sem qualquer restrição. *La Fidanzata di Cesare* foi montada pela Sociedade Dopo Lavoro, uma entidade dirigida à integração dos imigrantes italianos. *Cenas do Mundo*, do português Henrique Peixoto, é um drama sobre um casal de inquilinos endividados em que o homem gasta todo o dinheiro em bebida, enquanto a mulher sofre com os planos insidiosos do proprietário do imóvel, que pretende fugir com ela. Produzida pela União dos Operários em Fábrica de Tecidos, uma típica entidade voltada aos trabalhadores, a peça foi encenada no próprio salão da UOFT. A peça italiana *Antonietta non S'imbrogliá*, de Maurizio Hennequin e Pietro Veber, foi encenada pela Associação Italiana CRTL no Teatro Municipal. A instituição tinha como função principal agregar a colônia de imigrantes italianos e, como caráter secundário, a integração dos trabalhadores.

Os anos de 1950 trazem novas possibilidades para o país e para a cidade de São Paulo. O período democrático é fértil para a cultura. Uma revolução está acontecendo em termos de linguagem teatral brasileira e os grupos amadores são fundamentais neste processo. Menos comprometidos com as impositões do “teatrão” das companhias profissionais, estavam desde sempre livres para copiar ou inovar. Grupos de teatro de formação política, descompromissados grupos de encenadores em escolas, clubes e associações, e até grupos universitários: todos contribuíram para mudanças concretas na linguagem teatral.

São da década de 1940 as experiências com o teatro do grupo Os Comediantes (Rio de Janeiro), o Teatro Popular de Arte (São Paulo), o Teatro Paulista do Estudante. Eles representam o salto qualitativo necessário para consolidar uma linguagem teatral mais afinada com o momento de mudanças no cenário nacional, e também das políticas públicas que ensejam dar apoio e alguma estrutura ao teatro amador.

Este é um período de crescimento em novas bases. Os grupos amadores das associações de caráter proletário e de imigrantes dão lugar aos

grupos amadores com finalidades artístico-culturais que estão em busca de apoio do Estado para angariar recursos para realizar eventos como festivais, concursos, cursos etc.

De certa forma, a institucionalização, por meio de políticas públicas, vinha desde 1937, com o Decreto-Lei n. 92, de 21 de dezembro daquele ano, em que o governo Vargas criava o Serviço Nacional do Teatro (SNT), vinculado ao Ministério da Educação e da Saúde. A finalidade do SNT era:

(...) a construção de teatros em todo o país, organizando e direcionando as companhias de teatro de todos os gêneros. Visava também à criação de grupos de amadores nas fábricas, escolas e associações, como também o teatro infantil. (Cruz, 2001, p. 12)

Em 1953, inspirado no Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, o prefeito de São Paulo, Lino Mattos, cria o Conselho Municipal de Teatro. Em 1956, o Conselho foi transformado em Comissão Municipal do Teatro, composta por Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel, e o conhecido censor J. E. Coelho Neto. Em agosto do mesmo ano, por meio do Decreto n. 26.348, o Governo do Estado de São Paulo cria a Comissão Estadual de Teatro – CET. A Comissão Nacional de Teatro e as comissões estaduais se propõem como instâncias mediadoras e reguladoras do movimento teatral amador.

O apoio institucional contribuiu, em certa medida, para garantir melhores condições de trabalho aos amadores. Por outro lado, trouxe também maior compromisso com o campo artístico e certo afastamento dos anteriores vínculos comunitários.

Outro fator que abala a presença dos amadores teatrais na cena paulista é o Golpe Militar de 1964 e, em 1968, o golpe dentro do golpe, com o Ato Institucional de número 5, o AI-5, que aprofunda a repressão a toda e qualquer iniciativa de reunião e discussão sobre temas de interesse popular. É também a partir do AI-5 que a censura se torna federal, centralizada em Brasília. As Divisões de Censura de Diversões Públicas são unificadas no Distrito Federal sob os auspícios do Governo Militar, e toda a documentação relativa às solicitações de encenação é para lá encaminhada.

No Arquivo Miroel Silveira são poucos os registros de censura que permaneceram em São Paulo. O último e único deles, em 1970, foi para a peça *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho, classificada como tragédia rural nordestina. Há três requisições à censura para essa peça: em 1954, 1959 e 1970. Em 1954, a peça foi encenada pelo Grupo de Teatro Amador de São Paulo. A solicitação à censura é de 9 de janeiro do mesmo ano, feita por Evaristo Ribeiro, diretor do grupo. No ofício ao diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas constam as datas de 15, 16, 17 e 18 de janeiro para a encenação, no Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo.

A essa demanda do grupo amador, o censor respondeu com corte da expressão “barriga grande”, na folha n. 1, do primeiro ato, e a classificou proibida para menores de 18 anos. Em 1959, a mesma peça foi requisitada pelo Grupo Experimental do Negro, para ser encenada entre 30 de abril e 3 de maio, no teatro João Caetano. O despacho da censura foi semelhante ao anterior: corte na página 1 e proibida para menores de 18 anos. Em 1970, o Grupo Teatral da Ericsson do Brasil Comércio e Indústria foi o solicitante, representado pelo então analista de sistemas, e diretor do grupo teatral, Henrique Bordih Junior. A diferença dessa solicitação é que ela não se referia à autorização da censura, mas a um empréstimo da peça. O ofício de 18 de dezembro de 1970 ao Departamento de Censura diz o seguinte: “(..) venho por meio deste pedir o cedimento para quinze dias da peça ‘A Grande Estiagem’, prometendo devolver a mesma no fim do prazo previsto”. O documento é assinado por Henrique Bordih Junior, com o aval do diretor do Ericsson Clube, Fernando Cenegaglio.

A partir da década de 1970, os amadores teatrais abrem nova etapa de sua história como movimento preocupado com questões políticas, condições de vida e de trabalho da população e como movimento de resistência ao regime militar. Direcionamos nossa pesquisa para esse período da organização dos amadores teatrais, com o objetivo de reafirmar sua contribuição para o movimento de redemocratização da sociedade brasileira, ao se oferecerem como espaço para encontro e debate de temas de interesse da vida do cidadão comum e da vida política do país.

A documentação no Arquivo Miroel Silveira é riquíssima e permite fazer inferências sobre o que ainda deve restar da documentação sobre as encenações de amadores nas sedes das associações e clubes. A visita a algumas delas confirma a existência de documentos guardados sem catalogação e tratamento, sem a recuperação para a memória da cultura da cidade. A mais lamentável perda foi causada pelo fogo, em 2008, na Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas, em cujos arquivos existiam documentos datados desde sua fundação, em 1891. O belíssimo teatro da sede, na rua Roberto Simonsen, n. 22, também foi totalmente destruído e, com ele, parte da memória do teatro amador de São Paulo.

Os documentos que nos permitem retratar os caminhos do teatro amador em São Paulo confirmam o que Brecht e Bornheim nos ensinam sobre a relevância do teatro como escola de sociabilidade, de formação de cidadania, capaz de nos apresentar e nos permitir experimentar os conflitos, as diversidades e a política da vida na pólis.

Referências bibliográficas

ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. www.eca.usp.br/ams

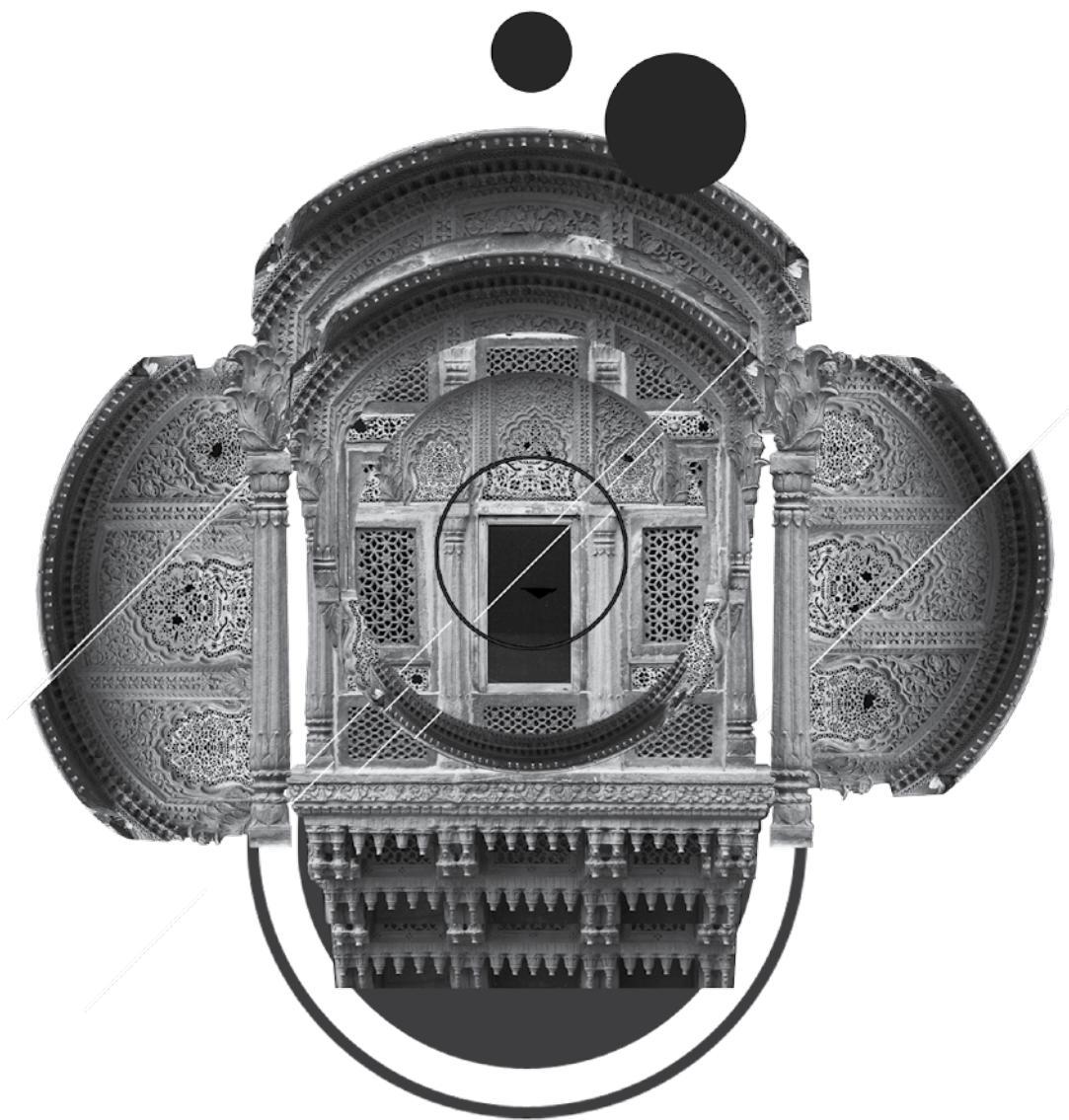
BRECHT, Bertolt. “Vale a Pena Falar sobre o Teatro Amador?” In: *Gesammelte Werke in 20. Bänden*, 15, 433. Tradução de Ingrid D. Koudela (Também publicado em *Aparte XXI*, 4, São Paulo, TUSP, 2. sem. 2011).

- BORNHEIM, Gerd. "A Teatralidade da Origem". In: CARVALHO, Sérgio. *O Teatro e a Cidade. Lições de História do Teatro*. São Paulo, SMC, 2004.
- CRUZ, Maria Eugênia de Araújo Rodrigues. *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação. Orientador Clóvis Garcia. São Paulo, ECA-USP, 2001, Arquivo Miroel Silveira.
- FIGARO, Roseli., et. al. *Na Cena Paulista, o Teatro Amador. Um Circuito Alternativo e Popular de Cultura na Cidade de São Paulo (1927-1945)*. São Paulo, Ícone/FAPESP, 2008.
- GRAMSCI, Antonio. *Obras Escolhidas*. São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- HARDMAN, Francisco F. *Nem Pátria, nem Patrão*. 3. ed. ampliada. São Paulo, UNESP, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Teatro Operário na Cidade de São Paulo*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, IDART, 1980.

UMA JORNADA DE VARIEDADE

Naiara de Cássia Soares Garcia

Nathália Bonilha Borzilo



Quase trinta grupos de teatro participaram da Jornada de Teatro Universitário inaugural, realizada entre 9 e 11 de dezembro de 2011 no Teatro da USP. Na primeira noite, pessoas de diversas universidades e cidades reuniram-se no TUSP para participar da dinâmica proposta pela professora e diretora Cristiane Paoli Quito. Caminhar pelo espaço, trocar olhares, seguir diferentes ritmos, despertar o corpo pelos três planos – baixo, médio e alto – e encontrar-se com o outro por meio de uma grande ciranda. Todos estes exercícios, bem conhecidos de quem começa seus estudos em teatro, foram realizados com muita energia e com forte peso simbólico, para dar início ao espaço de troca, aprendizagem e celebração que o teatro universitário contemporâneo merece.

Após a dinâmica inicial, os grupos começaram uma maratona de pequenas apresentações de seus trabalhos. Participaram da Jornada coletivos formados por estudantes de física, engenharia, saúde pública, filosofia, artes cênicas e de muitos outros cursos superiores. A linguagem e a temática destes grupos, assim como a história de suas formações, são também diversas: estudantes de artes cênicas da UNESP apresentaram uma cena de Teatro do Oprimido, problematizando a questão feminina na sociedade urbana atual; o coletivo Terceiro Sinal, por meio do teatro-dança, apresentou uma leitura de *Otelo*; o grupo Atores da Cia trouxe uma pesquisa sobre teatro narrativo a partir da montagem de um

texto de Brecht; o Grupo de Teatro da Poli trouxe um monólogo com dramaturgia autoral; a Sete Onças Confraria Cênica apresentou uma cena pós-dramática na qual a questão feminina era problematizada; a Cia do Caminho Velho trouxe para a Jornada uma dramaturgia própria, que reflete sobre as questões do bairro onde se localiza a sede do grupo.

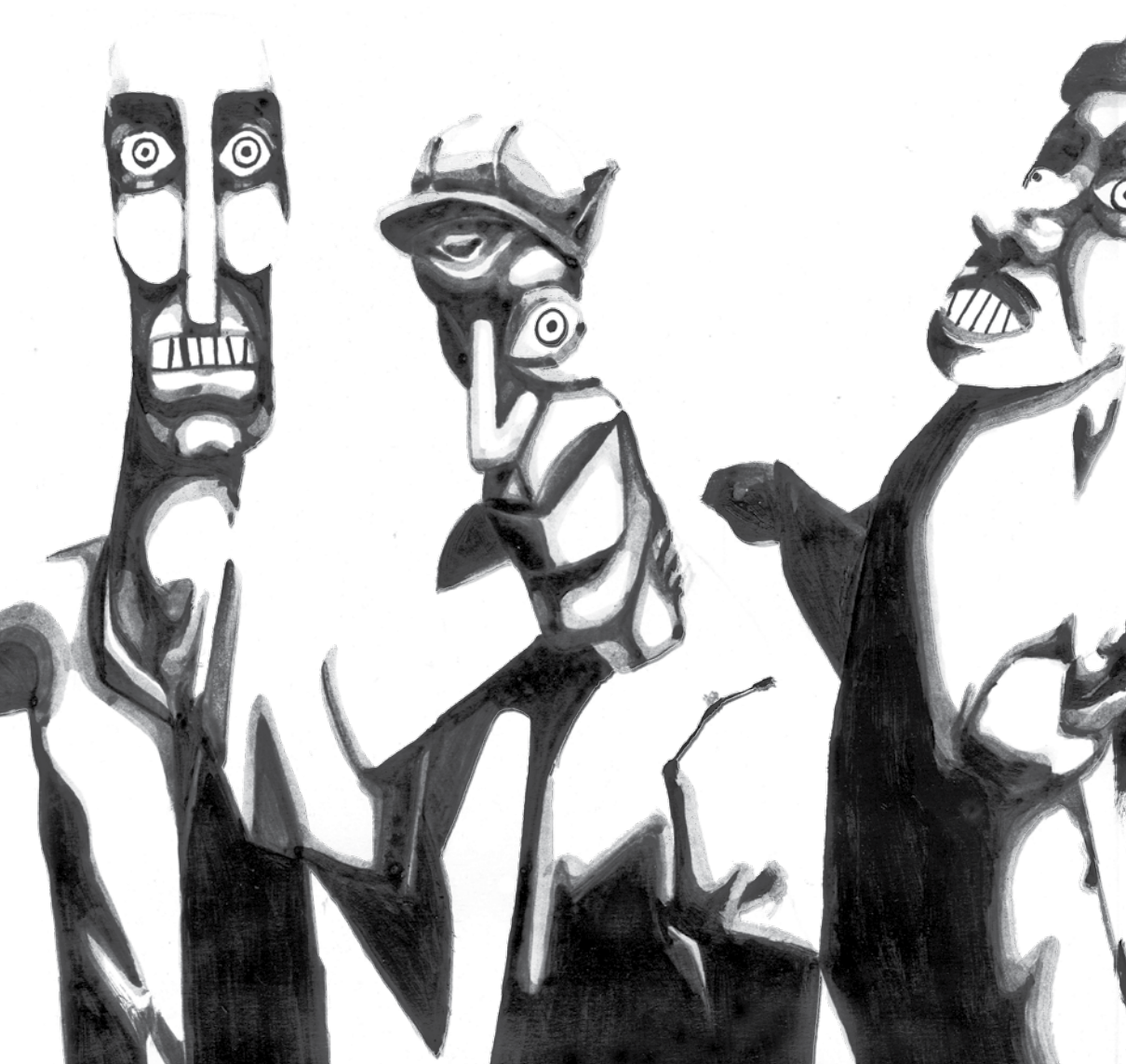
No segundo dia de encontro, diretores convidados – Lucienne Guedes, Marcelo Lazzaratto, Carlos Canhameiro, Cris Esteves e Roberto Rosa – trocaram experiências de trabalho com os participantes da Jornada. Nas rodas de debate, durante as atividades propostas e a reflexão sobre estas práticas, algumas questões foram suscitadas pelos grupos: a relação entre ator e espectador; a importância da técnica para o trabalho do ator; o uso da tecnologia em cena; tradição e modernidade; coletivo e indivíduo; constituição do discurso do teatro universitário e relação com o discurso do teatro profissional; cultura de massa.

Aos coletivos, para o encerramento deste segundo dia, foi proposta uma abertura da vivência que tiveram com os diretores. O grupo coordenado por Marcelo Lazzaratto apresentou uma composição coletiva, criada a partir da experiência que tiveram com *viewpoints* e a partir da temática moderno *versus* arcaico; o grupo coordenado pela Cris Esteves apresentou cenas criadas a partir de algumas diretrizes também dos *viewpoints* – arquitetura de um espaço como estímulo principal, presença de um momento com depoimento pessoal, com uma pausa coletiva, com três ações repetidas, uma citação do dia anterior, um objeto revelado, outro inusitado –; os estímulos propostos por Canhameiro para a criação da cena foram o tema “viver juntos” e uma pesquisa sobre o estado performativo; Roberto Rosa abriu para os espectadores uma cena criada a partir de jogos teatrais desenvolvidos por eles e de uma pesquisa sobre a memória pessoal; por fim, Lucienne Guedes sugeriu a seu grupo que pequenas cenas fossem construídas a partir das questões: se o teatro fosse uma máquina, qual seria? O teatro é uma máquina que faz gerar o quê? Qual a função do teatro para aquele que vê, ouve, participa?

No último dia de encontro foi realizada uma livre avaliação da jornada. Os coletivos levantaram questões sobre a relação entre a universidade e a sociedade, entre a universidade, a pesquisa e o mercado; falaram sobre o papel mediador do Tusp nestes encontros entre coletivos artísticos; questionaram o termo “teatro universitário”, elaborando considerações sobre o passado e sobre o contexto atual deste teatro.

O teatro universitário contemporâneo apresenta variada motivação para o fazer artístico: curiosidade e necessidade de se desinibir; um simples “hobby”; paixão pela literatura e pelas artes em geral; desejo de autoconhecimento, de construção de identidade; busca por uma profissionalização e aperfeiçoamento técnico (como é o caso, principalmente, das graduações em artes cênicas); um espaço de reflexão, de formação política e de construção de discursos; um espaço de experimentação,

da livre criação e da elaboração de novas linguagens. Desvinculado do mercado (embora grande parte dos grupos afirme o desejo de profissionalizar-se), o teatro universitário é um espaço de debate, de livre pensamento, de construção de conhecimento e de experiências estéticas sem pretensão comercial. O que cada grupo fará com o este privilégio é uma pergunta sem respostas certas. No entanto, é mais do que necessário que a percepção de todos e todas que participaram da Jornada de Teatro Universitário se abra para este fato: estar na universidade e gerar arte ali dentro são privilégios que devem ser aproveitados de forma consciente e reflexiva.



**POSSÍVEIS TRILHAS DA JORNADA DE
TEATRO UNIVERSITÁRIO TUSP**

Adriane Escher



Não pergunte quem é aquele que sabe a resposta, nem mesmo a essa parte de ti mesmo que sabe a resposta, porque a resposta poderia matar a intensidade da pergunta e o que se agita nessa intensidade.

Sê tu mesmo a pergunta.

JORGE LARROSA

Passamos por vários lugares durante esta breve jornada a fim de entender o que seria, hoje, o teatro universitário, seus agentes e ações.

Longe da pretensão de defini-lo de forma consensual e estanque, a busca foi por traçar os primeiros contornos para se esboçar um panorama de como tal teatro se configura neste momento histórico.

Para isso, é preciso tirar a lente saudosista que ainda vestimos do que foi o teatro universitário dos anos de 1960/70, e olhar para as questões debatidas entre os mais de trinta grupos universitários presentes na Jornada, não como espectadores, mas como cúmplices da reflexão.

Deste modo, estes apontamentos pretendem compartilhar algumas questões que foram levantadas durante a Jornada pelos grupos participantes e, quem sabe, começar a desembaraçar alguns conceitos necessários para continuarmos a problematizar este debate.

Universidade, universalidade, universitário

Um bom começo para essa empreitada, acredito, poderia partir da proposta de alguns participantes: que “para entender o que é teatro universitário hoje, é preciso entender o que é universidade hoje”. Pressupondo que a existência do primeiro seja inerente às condições proporcionadas por esta última, só é possível pensar o Teatro Universitário dentro do contexto no qual ele está inserido, pois implica seus participantes tanto

como artistas quanto como universitários – e talvez seja este o cerne da questão.

Em uma breve retrospectiva, as universidades brasileiras surgiram a partir dos interesses liberais de consolidação da República, que professavam que a universidade pública poderia gerar uma mentalidade favorável ao cultivo de valores culturais e políticos (liberais), contribuindo ativamente para uma mudança do cenário político, até então dominado pelas oligarquias. Apesar da ideologia que direcionou a sua criação e aparte qualquer juízo que dela façamos hoje, ao propiciar um lugar público para a produção de conhecimento – pressupõe-se aqui o conceito de universalidade, que defende que qualquer conhecimento gerado pelo homem seria benéfico à humanidade, sem estar submetido a interesses privados –, esta iniciativa promoveu o *público* e o *institucional* como valores em si. Ou seja, a Universidade seria um lugar público para o homem público refletir sobre coisas públicas.

Tal ideia de universidade começou a mudar devido ao incentivo do governo militar ao ensino privado, amparado na alegação de que o poder público não teria condições de arcar completamente com a criação e manutenção de vagas. Assim o governo se desonerou em grande parte da responsabilidade educativa, e o ensino privado – que já atuava no nível básico – pôde trazer para o nível superior um viés empresarial, dentro do qual eficiência e lucratividade são parâmetros de qualidade. Em termos educacionais, o ensino estaria subordinado ao senso de oportunidade comercial, atendendo a uma demanda de produção de mão de obra qualificada e à expectativa de ascensão social da classe média, o que dificulta qualquer ideário pedagógico e condiciona a universidade às necessidades tecnocráticas.

Atualmente, estes parâmetros já estão completamente assimilados, resultado de um processo de diluição das fronteiras entre público e privado no qual o mercado foi tomado como critério universal. Na universidade pública, tais contingências também ganham força, gerando inúmeras contradições dentro da instituição. Entretanto, não restrita à gestão de mercado, a estrutura do ensino público é mais complexa que o modo organizacional privado e consegue ainda encontrar forças para resistir, em parte, a esse processo. Norteadas pela tríade ensino, pesquisa e extensão, a Universidade pode, em tese, propiciar um espaço de pensamento livre e democrático, possibilitando assim o acesso irrestrito e o diálogo entre diferentes áreas do saber. Na prática, isto se traduz em uma resistência das universidades às pressões internas e externas frequentemente regidas pela ótica mercantil.

É importante lembrar que a universidade deveria ser composta por todos aqueles que de alguma forma estão envolvidos na tríade ensino, pesquisa e extensão, não se restringindo aos matriculados. Assim, *universitário* seria todo aquele que está envolvido com essa tríade, ou seja,

que está comprometido com a produção de novos conhecimentos em diálogo com seu contexto político-social, reconhecendo o saber como bem público que visa à emancipação do homem – sem restringir-se a um período, função e segmento social específico.

Deste ponto de vista, fica insustentável o discurso, ainda muitas vezes proferido, de que os universitários seriam os “seletos” que têm a missão específica de “conscientizar as massas”. Qualquer um pode assumir o compromisso de olhar criticamente sobre o mundo e compartilhar suas inquietações e descobertas. Se os matriculados são como “seletos” vistos ou considerados, isto se deve ao mecanismo de triagem e exclusão que impede o ingresso de uma quantidade maior de pessoas nos cursos de graduação, junto a uma intensa valorização do diploma universitário como signo de poder econômico.

Colaboram com esta visão fatores como a carência de projetos de extensão dentro das universidades, que, em sua maioria, realizam um vínculo precário e limitado com a sociedade, além dos mecanismos urbanísticos que afastam ainda mais a realidade universitária da população em geral, como a localização e o controle de circulação dos *campi*.

Diante deste contexto, *universitário* costuma significar, no senso comum, aquele que está matriculado em algum curso de formação visando à profissionalização, pressupondo assim um percurso pré-definido de aprendizado cuja conclusão resultaria em uma boa colocação no mercado de trabalho. Ao ter como objetivo do processo de profissionalização a valorização da própria mão de obra, o universitário é considerado um investidor de si mesmo, reconhecido inclusive socialmente como nicho de mercado – vide contas universitárias, segmentos musicais específicos, como forró e sertanejo universitários, agências especializadas em marketing para universitários, entre outros produtos.

E o teatro universitário?

Como qualquer invento do homem em um sistema capitalista, o teatro universitário corre o risco de virar mercadoria. Todavia, seus modos coletivos de produção e a priorização do tempo de pesquisa-trabalho são contrários às exigências de eficiência e lucratividade deste sistema. O que pode parecer um problema organizacional de produção artística na verdade é, para alguns, uma opção estética e política.

Os grupos de teatro que participaram da Jornada se reconheceram como universitários porque criam outros modos de organização e relações dentro da universidade, buscando uma forma de comunicação com a sociedade que não se atém apenas ao currículo de sua formação. Graduandos de cursos de artes cênicas ou de outros cursos, eles se desviaram da rota de mercado no momento em que escolheram explorar artisticamente outros modos de interação e se predispõem a um diálogo processual e público.

São distintas, no entanto, a forma como estas interações acontecem dentro dos processos dos grupos e repercutem em suas escolhas estéticas. Tanto que, muitas vezes na Jornada, os próprios grupos procuraram diferenciar entre o que seria o teatro universitário feito nas escolas de formação em artes cênicas e aquele realizado pelos demais cursos.

Estética e discurso político

Houve quase um consenso dos participantes que nos grupos das escolas de formação artística haveria maior compromisso com a investigação estética, pois, além de terem liberdade de pesquisa, têm na graduação um ensino voltado a tais questões e a perspectiva de entrada no mercado de trabalho como especialistas de arte. Já os grupos dos demais cursos priorizam a expressão coletiva, pois não precisam atender a um anseio social de produção estética de vanguarda. A pesquisa estética, neste caso, aparece como resultado das condições materiais e das vontades discursivas – estas talvez consideradas “mais engajadas” que as dos grupos em formação artística.

A noção de *engajamento* nas falas dos grupos ficou diretamente ligada ao posicionamento discursivo sobre a visão *política* que estes têm do mundo, entendendo por *política* uma ideologia ligada a algum tipo de corrente ideológica ou partidarismo. Tais concepções enrijecidas de *engajamento* e *política* geraram, ao final do debate, uma polarização entre o teatro “engajado” e o de “arte pela arte”, colocando, de modo geral, o primeiro numa situação messiânica pró-revolucionária e o segundo como necessariamente alienante.

De um ponto de vista histórico, é complicado conceber que exista uma “arte pela arte”. Se entendermos por *arte* as formalizações de linguagens artísticas que dialogam a obra, o artista e seu contexto, que persiste ao tempo enquanto esse diálogo fizer sentido no mundo, não se sustenta a ideia de que existe uma arte purista e descomprometida. Por serem manifestações humanas, as artes sempre traçam pontos de vistas sobre seu contexto, sejam eles contrários ou reafirmem os valores vigentes, sejam declarados ou estejam no modo como as relações se dão. Pois as formas como as coisas se relacionam e se apresentam geram linhas discursivas.

Isso não significa, porém, que toda criação artística seja *engajada*. Engajamento, a meu ver, traduz-se pela intensidade e envolvimento com que as questões relativas ao mundo afetam e reverberam no processo criativo, firmando um compromisso público no qual os artistas definem *em nome de que* fazem suas escolhas de processo e de objetos artísticos. Preocupam-se, inclusive, com quem são seus interlocutores e por quais vias se dará o encontro estético – sendo possível haver “engajamentos” em diferentes direções político-estéticas.

No caso da Jornada, surgiram muitas questões que pressupõem engajamento: “o teatro universitário acaba na universidade?”; “quem é nosso

público?"; "o que leva um grupo a se juntar e fazer teatro universitário?"; "por que você está aqui, hein?"; "o que é arte pela arte?"; "O teatro tem que ser social?" Como cada grupo as responde é o que delinea e enraíza a identidade coletiva que o grupo cria para si e, se desejarem o encontro público, precisam encontrar meios de reverberar esteticamente essas questões, e vice-versa.

Nós: os outros

Alguns participantes sentiram falta, na Jornada, de uma discussão sobre as cenas realizadas, tanto as cenas dos grupos apresentadas na abertura da Jornada como as cenas criadas a partir da vivência com os cinco diretores convidados, com o argumento de que talvez isto direcionasse a reflexão para as práticas dos grupos, ao relacionar a realidade de cada grupo ao material artístico apresentado, o que poderia traçar um panorama mais detalhado do que seria teatro universitário.

No entanto, é preciso tomar cuidado para que o desejo – quiçá necessidade – de criar e pertencer a um coletivo não se confunda com a ideia totalizadora e excludente de impor um ponto de vista sobre os demais, tendo o próprio trabalho como parâmetro para a avaliação dos outros. A tão exaltada "troca de experiências", a qual os grupos se mostram interessados, não ocorre se cada um vier munido de argumentos autoafirmativos. É preciso deixar que o próprio encontro, através da diversidade de posicionamentos, provoque uma atitude crítica no campo da argumentação e da estética.

Os grupos de graduação em artes cênicas não vieram para a Jornada para demonstrar *como se faz*, e muito menos os grupos de outros cursos para defender uma tese sobre *o porquê* de se fazer teatro. Tanto que, nas apresentações das cenas dos grupos, outros estímulos atravessavam a expectativa gerada, embaralhando o momento da apreciação de cada grupo e, nas cenas provocadas pelos diretores convidados – nas quais os grupos teatrais originais foram diluídos em cinco coletivos –, não existiu qualquer diferenciação entre os participantes que apontasse seus grupos iniciais.

Considero pertinente destacar uma colocação surgida em um dos grupos de debate: a ideia de um "coletivo artístico político articulado". Acredito que isso possa vir ao encontro dos anseios de pensarmos o teatro universitário hoje. Em minha concepção, isto seria algo como um espaço de *experimentação artística coletiva, de formas de agir e de interagir no campo do simbólico e na esfera pública*. Ou, se tomarmos ao pé da letra a palavra *articulado*, isso abarcaria a noção de *membros diferentes, que se unem por um ou mais pontos em comum, sem se fundirem*, o que poderia gerar alguma movimentação artístico-política.

As diversas ligações entre esses termos apresentam-se, para mim, de forma bastante provocativa, ao impulsionarem a continuidade dos en-

contros, não só para um reconhecimento dos grupos do teatro universitário, mas para propor uma atitude de troca constante e geradora de ações conjuntas. Essa articulação pode ser um encaminhamento prático para aprofundar as questões surgidas até agora, e quem sabe, ganhar ares de movimento.

A Jornada reabriu um espaço para uma discussão há tempos adormecida, e possibilitou o encontro entre grupos e processos diversos, atualizando, de forma crítica, o que seria um coletivo artístico vinculado à universidade. Contudo, isto é apenas o começo.

O próximo passo é buscarmos o rumo de nossas próximas jornadas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras – Uma Ideia (Política) do Teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- SILVA, Franklin Leopoldo. “Reflexões sobre o Conceito e a Função da Universidade Pública”. *Estudos Avançados*, 42, 2001.

RETRATOS DA JORNADA



Jornada de Teatro Universitário Tusp
9, 10 e 11 de dezembro de 2011

Coletivos participantes

- » 7 Onças Confraria Cênica
- » Grupo de Teatro da Poli – GTP
- » Estação Teatro
- » Grupo de Teatro do Largo
- » Grupo de Teatro do Oprimido (IA – UNESP)
- » Cepeca e Cia. Dança Te – Teatro & Dança
- » Grupo de Teatro Cochichonacoxia da UNIMEP
- » Grupo Chá de Teatro
- » Os Atores da Companhia
- » Grupo de Teatro Atuando em Psi
- » Terceiro Sinal
- » Cia. Teatro de Riscos
- » Até que Ponto Cia de Teatro
- » Cia do Cachimbo
- » Cia do Caminho Velho
- » Grupo Reminiscências
- » Futuro Telescópio
- » Grupo Acaso de Teatro
- » Sintoma – GDT / Grupo de Dança-Teatro
- » Cia. Experimental Tupinambá
- » Companhia As Bárbaras de Multeatro
- » Núcleo de Teatro do Tusp Piracicaba

Imagens
Maurício Silva



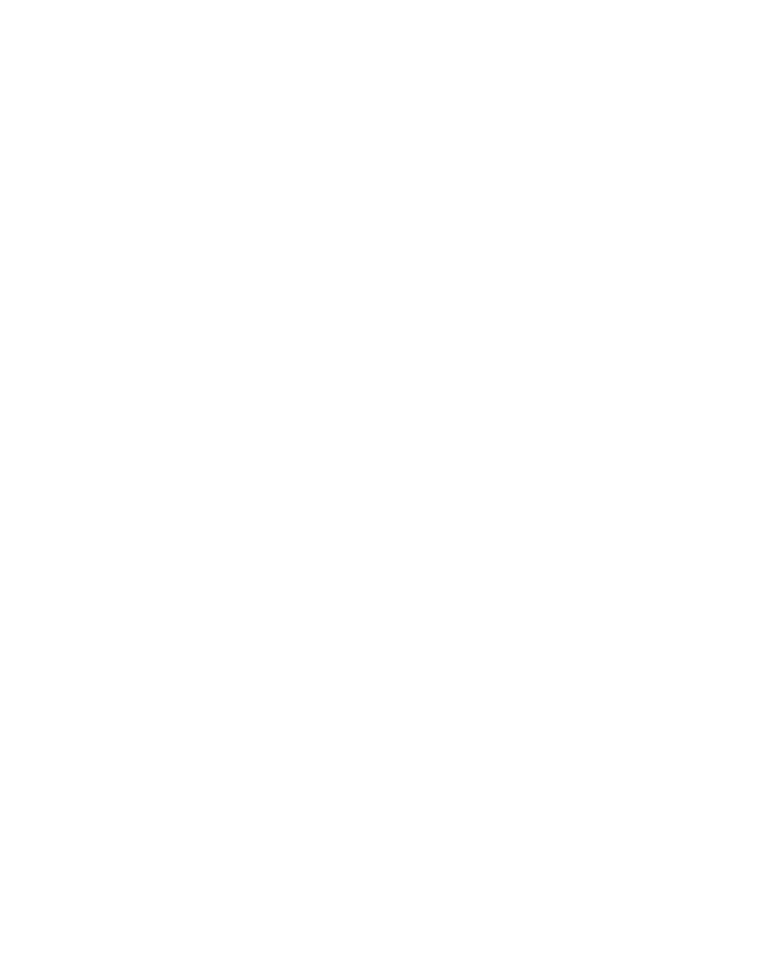


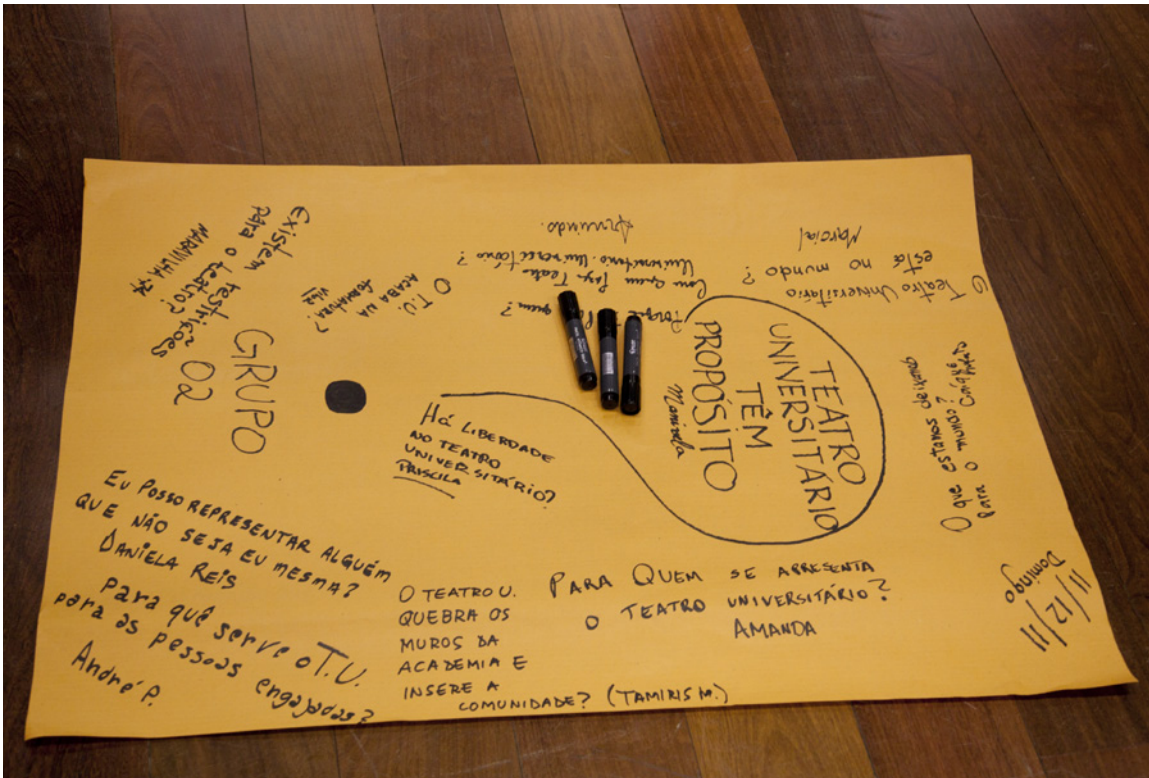














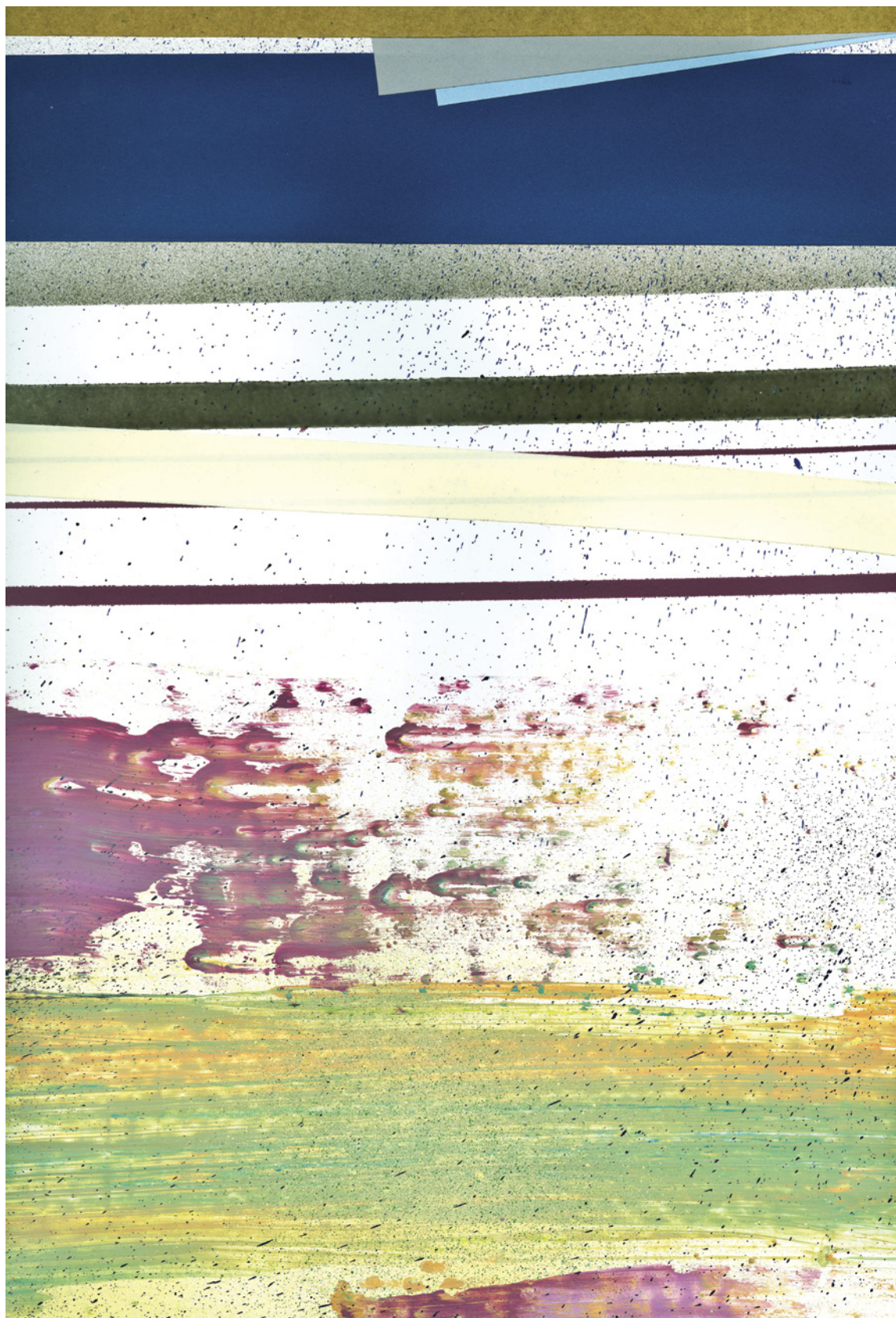










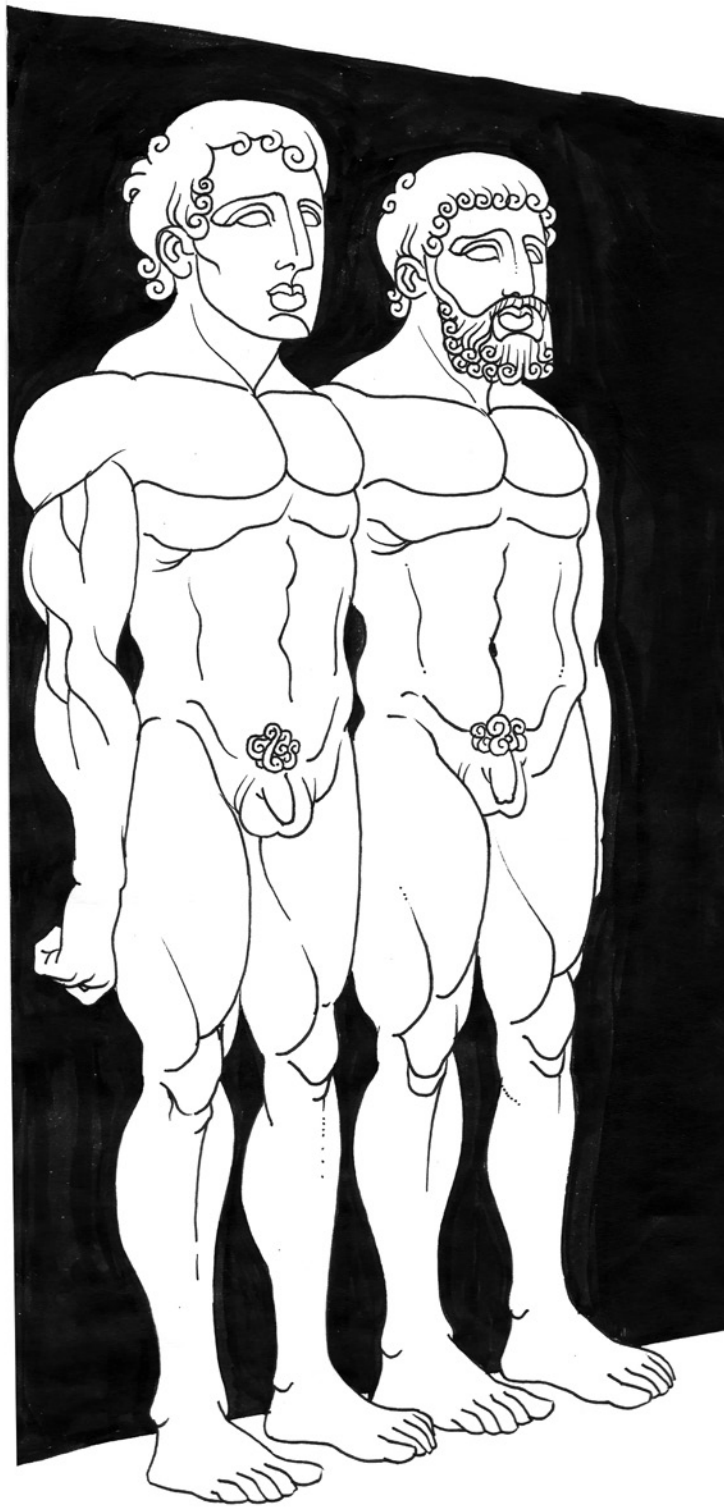




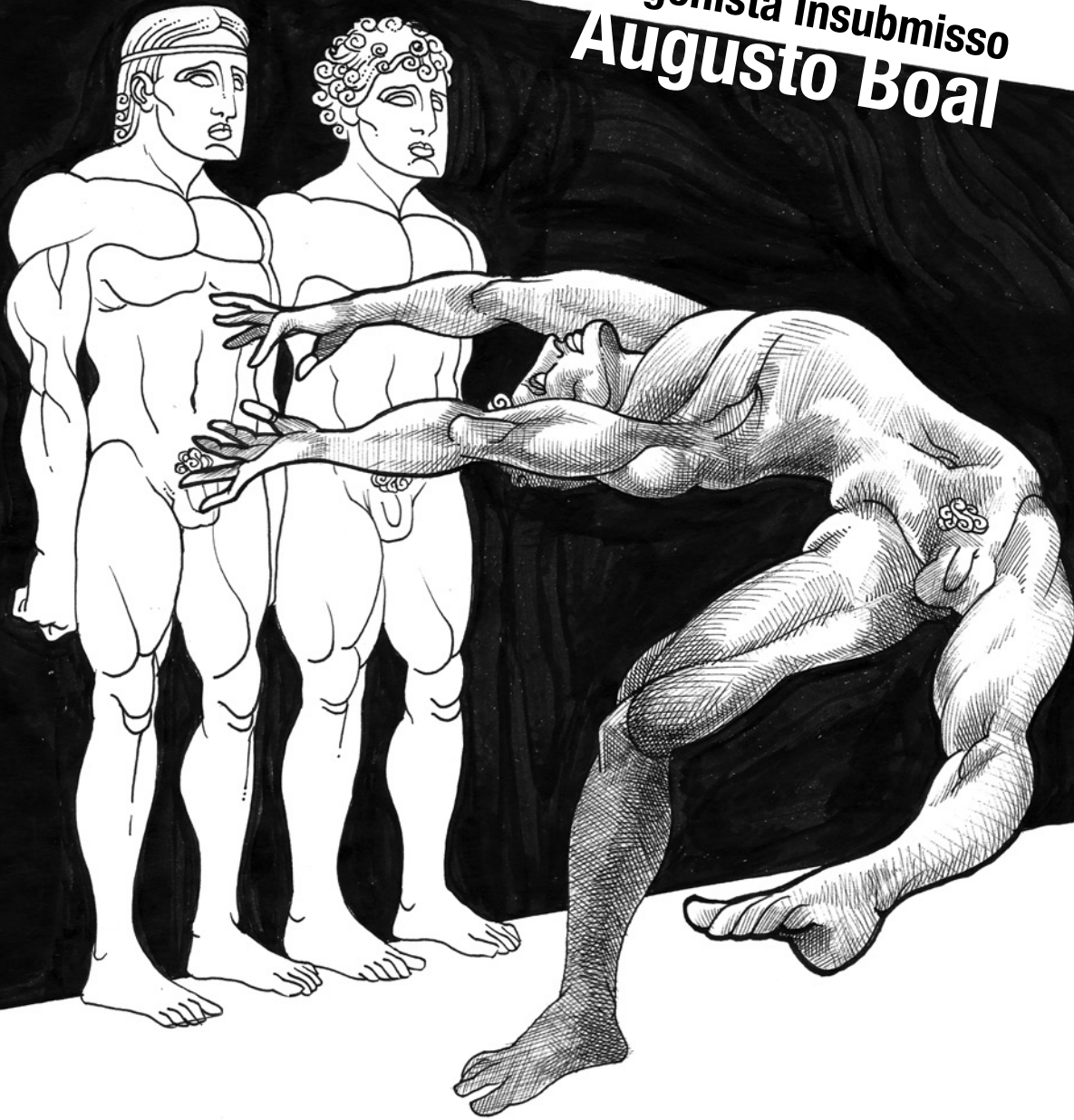


AS PARTES DE UMA CAPA

As imagens das páginas anteriores foram as ilustrações criadas individualmente por Felipe Ikebara, Renan Heitzmann, Vinicius de Assis e Rafael de Assis – os componentes do Coletivo RAGA – para compor a capa deste número da aParte XXI.



O Protagonista Insubmisso
Augusto Boal



Uma outra versão deste artigo está publicada no volume *O Teatro como Arte Marcial* (Ed. Garamond, Rio de Janeiro, 2003).

É pena que não se tenham conservado muitos documentos sobre o início do teatro na Grécia. No mundo inteiro, em toda parte, o teatro vive nascendo e, teimoso, renasce sempre. Todas as culturas apresentam, explícita ou escondida, alguma forma teatral.

Nós, no Ocidente, seguimos a tradição grega, que começou lá pelo séc. VI, muito antes de Cristo. Como não temos suficientes provas documentais, apenas relatos fragmentados, somos obrigados a imaginar como foi o começo: estamos condenados à imaginação, condenados a criar imagens.

Na Grécia Antiga – como em qualquer outro lugar, tanto antes como agora –, depois de uma tarefa coletiva, os homens gostavam de celebrar o fim da disciplina, da ordem. Para que seja possível qualquer atividade em equipe, a disciplina é necessária. Para se construir uma casa, é necessário disciplinar seus construtores: o pintor não pode começar a pintar antes que se ergam as paredes; o teto conclui a obra levantada, depois dos alicerces enterrados, jamais ao contrário.

Durante a construção, a disciplina é obrigatória. Findo o trabalho, não. De pé o edifício, vem a festa da cumeeira: os trabalhadores tomam cerveja, alegres, cantam e dançam. A língua se destrava, os braços se alongam, a licença se espraia – a censura adormece, antes que a boca se cale. Alegria. Rompeu-se a disciplina por falta do que fazer: missão cumprida.

Assim era também na Grécia, na colheita: os lavradores plantavam a vinha, disciplinados, de sol a sol, por semanas e meses; no fim, vinha a colheita da uva, e vinha o vinho. Era normal que se embriagassem, cantassem e dançassem em homenagem a Dionisos, o deus da alegria, o deus do porre, embriagado. Álcool era fundamental, não acidente: esto-pim da liberdade, fim da disciplina.

Danças e cantos dos lavradores gregos, terminada a colheita, eram tão livres e espontâneos como, hoje, os dizeres bêbedos do pedreiro, feita a casa. Vinham da alma. Anarquia criadora. Que podia, porém, ser devastadora.

Foi preciso conter a liberdade dentro de certos parâmetros, impor limites para que não extravasasse – e não nos façamos a pergunta impertinente: pode ser livre a liberdade algemada? A aristocracia achava que sim. Se o trabalho, antes, era disciplinado, agora a liberdade tinha de ser vigiada; senão, seria perigosa. Podia-se até, no caso extremo, destruir o construído.

Contradição necessária: antes, livre, o corpo buscava sua dança, a dança que trazia dentro; inventava seu movimento – o corpo livre se lançava no espaço e no tempo. Interveio o coreógrafo, que traçou o movimento e explicou o gesto, marcou o ritmo, demarcou o espaço. Veio o poeta, escreveu seus versos: não mais pensamento liberto, livremente espalhando ideias e emoções, não mais o criativo caos: agora, entra em cena a premeditada ordem.

O poema e a coreografia foram avanços por um lado – lado de lá –, mas a liberdade acabou-se – lado de cá! Acabou-se o que era doce. Inaugurou-se algo mais solene que as explosões de Baco, a que se chamou “canto ditirâmico”. Esse canto era o grito domesticado, clamor com rima e ritmo, explosão contida. Selvageria civilizada. Anarquia previsível. Alegria cronometrada, bem dosada. E o espetáculo, que não era isso, passou a ser: todos dançando a mesma dança, religiosamente cantando o mesmo canto religioso. Para ficarem um pouco diferentes do resto da cidadania, os novos coristas se vestiam com folhas de videira e cachos de uva – não com lençóis brancos como todo mundo.

Thespis era homem polivalente: poeta, coreógrafo, ator e bêbedo.

Escrevia poemas e ele mesmo cantava, misturado no coro, como corista. Em casa, desenhava seus movimentos e os executava na procissão ditirâmica, em coletiva harmonia. Artista obediente, obedecendo a si mesmo.

Um dia, veio ver seu espetáculo o grande Sólon, o Legislador, o que acabava de acabar com o Código Draconiano – Drácon, que até hoje dá medo com seu *dente por dente* bíblico, seu *olho por olho*, cegueira. Sólon via longe, era o Legislador que inventara uma legislação sutil, complexa e democrática. Só para dar uma ideia de quem era o homem, digo que, entre outras coisas, ao promulgar sua lei, Sólon teve uma ideia genial: determinou que todos os cidadãos fossem perdoados de todas as suas dívidas. Tudo zerado: ninguém devia mais nada a ninguém. Foi ótimo! Todos os devedores adoraram!

É verdade que não adiantou grande coisa, porque Sólon perdoou as dívidas de até então, mas não aboliu a injusta distribuição das terras, por exemplo – latifúndios, causadores de novas dívidas, ainda maiores. Essas não foram perdoadas. Sólon fazia tudo pela metade: não acabou com a prostituição, mas foi o primeiro a criar “zonas de meretrício”. Uma boa parte da Grécia virou Zona!

Sólon, o todo-poderoso, veio ver o espetáculo! Sólon na plateia: foi um Zeus nos acuda! Tremores de felicidade e medo! Será que ele vai gostar?!

Veio Sólon, caminhando devagar, apoiado em seu bastão de dente de elefante líbio – era homem de idade avantajada e meio coxo –, sentou-se na primeira fila, a que tinha confortáveis poltronas de mármore – o resto era pura arquibancada de madeira dura. Os ditirambos eram cortejos religiosos, andarilhos, mas havia – então, como agora – um lugar para as autoridades, espécie de Praça da Apoteose, onde os coristas evoluíam com mais ardor religioso. Então, como agora. Sólon era o chefe do governo, tinha ali cadeira cativa.

Começou o espetáculo. No meio do poema, Thespis não se conteve.

Sentiu uma coisa estranha, gritou: “Me segura que eu vou ter um troço!”

Ninguém segurou. Aí ele saltou fora do coro e... replicou.

Sim, senhores: replicou! Foi assim mesmo, sem tirar nem pôr, não mais que de repente. Sentiu aquela coisa, aquele troço, e começou a dizer tudo que lhe veio à cabeça! Estava possuído como uma bacante de Dionisos. Falou da cidade, da política, dos homens e das leis! O que, no começo, parecia um caco de ator, piada inconsequente, tornou-se discurso articulado. Perigoso.

Espanto! Assombro! Medo! Um simples corista ousara replicar!

Então, se ele o fez, é porque era possível... E ninguém tinha pensado nisso antes... Todo mundo continuava disciplinado, falando em coro... E a liberdade era possível! E ninguém sabia...

Replicar era fácil: era só... replicar, em vez de decorar um texto.

Replicar era isso: era dizer o que se pensa!

“Quem sabe, replicar é preciso...” – era essa a frase que passou a esquentar a cabeça de todo mundo.

Thespis replicou, replicou a valer! O coro cantava poesia, ele replicava em prosa. O coro cantava em versos o pensamento da cidade, a moral vigente, o bom comportamento, a religião; Thespis proclamava suas próprias ideias, adornadas com suas próprias palavras, escolhidas naquele mesmo instante, a seu bel prazer. Que belo prazer!

Naquele dia, sem premeditação, continuou falando em prosa, todo prosa. Como se ainda estivesse nos tempos de antes do “ditirambo”, vestido de si mesmo, e não de uvas, como todo bom corista obediente e dócil.

Perplexidade: o que seria aquilo?! No coro, todos cantam e dançam *em coro*, como convém! Como seria possível que um homem, por mais Thespis que fosse, saltasse daquela rígida formação coreográfica e repli-

casse, contestasse, dissesse um desafiante “não” ao obrigatório “sim”!?

Sólón ficou calado, como quem não quer nada, fingindo que não era com ele, que não tinha escutado nada, deixa pra lá, mas... Depois do espetáculo, foi aos camarins visitar os artistas, dar parabéns a todos – era legislador popular e, como se não bastasse, um dos primeiros: tinha que revelar cortesias! Pausadamente, perguntou a Thespis:

“Você não tem vergonha na cara de mentir assim, conscientemente, diante de tanta gente? O coro estava tão bonito, dizendo a verdade, afinado, obediente, conformado. Vem você e mente, deslavado!”

Thespis argumentou que não estava mentindo: ele dizia a sua verdade. Sem se dar conta, Thespis havia criado o *Protagonista*, o *proto*, o primeiro, o que está só, o que se rebela, o que pensa e age por si mesmo sem mimeses, sem mimetismo, sem imitar! – descobrindo-se a si mesmo, abre caminhos, mostra o possível, torna-se aquele que se embrenha no desconhecido. Erra sim, mas aceita consequências – pois sempre existem, o castigo vem a cavalo! *Protagonista Insubmisso* – era isso mesmo!

Thespis olhou Sólón cara a cara, olho no olho, e replicou:

“Não tenho vergonha não, senhor Sólón, porque eu não menti! Isto que o senhor viu não é a realidade: é um jogo!”

Ele usou a palavra “jogo” no sentido de “representação”, como os franceses dizem “*jeu*” ou os ingleses “*play*”. Na verdade, quis dizer: teatro, ficção, possibilidade, imagem.

“Mesmo assim é perigoso!”, treplicou Sólón, homem tão sério que não podia entender nada que não fosse ainda mais sério do que ele ou, pelo menos, parecesse. “O povo pode não compreender esse seu ‘joguinho’ e pode se deixar influenciar... Daqui a pouco, esse ‘jogo’, essa mentira, pode entrar até nos nossos costumes, nos nossos contratos... Isso não é bom. Só é bom o que o coro canta, o que estava escrito e foi lido por nós, antes de ser cantado por vocês. Essas invenções são perigosíssimas! Veja Prometeu: deu aos homens o fogo, e isso é perigoso! O fogo queima. Mas o pior não foi o fogo: Prometeu deu aos homens o exemplo, mau exemplo: mostrou que aquilo que pertence aos deuses pode ser usado pelos homens. O fogo era um ‘jogo’, mas queimava: Prometeu foi acabar acorrentado no rochedo. Por quê? Porque hoje é o fogo; amanhã, o que será? A Terra e o Céu. Com você é a mesma coisa: não importa o que você disse, as palavras que pronunciou – importa que você mostrou que é possível dizer! Falou que é possível falar. Você disse ao povo que cada um pode pensar com a sua própria cabeça, escolher suas palavras! Isso é mau! Mau exemplo!”

Antes de ir embora, ainda resmungou: “Não faça mais isso não, viu? Eu não gosto... nada, nada, nada!” Com essa frase lapidar, quase que o teatro deixou de ser inventado... Ia ser uma pena.

Felizmente, Thespis era teimoso, caturro, e, mesmo encurralado, queria continuar sendo *protagonista*. Era gostoso ser *protagonista*, que-

ria continuar protagonizando sua vida, mesmo que os demais coristas continuassem coreando a mesma letra, cantando afinados no mesmo tom. A plateia dessa estreia memorável – tirando os nove fora que não gostaram, rabugentos – adorou a ideia, queria mais. Impasse. Fazer o quê, agora?

Thespis achava que não ficava bem dar a impressão de que estava mentindo, e não queria mentir dizendo que mentia: seria mentira dizer que mentia! – não era verdade que ele mentisse: dizia a verdade, a sua verdade. Que era uma das verdades possíveis.

E o coro parado, esperando, se perguntava: “Então como é que é? O que é que a gente faz agora?” Ninguém já não sabia mais nada.

Onde estava a verdade, onde a mentira? Na verdade, sua verdade negava a verdade do coro que, por sua vez, negava a liberdade. Se alguém mentia, não era ele! E agora?

Para que ninguém mentisse, para que todos pudessem dizer a sua verdade, Thespis, homem inteligente, criativo, pensou muito e teve outra ideia fantástica, absolutamente maravilhosa: inventou um disfarce – a máscara (“Esse, que se parece comigo, não sou eu, é outro: é a personagem!”), inventou o figurino (“Eu não me visto assim, a personagem sim, assim se veste!”) e calçou coturnos (“Eu sou mais baixinho, ele é muito alto, enorme!”)

Como a personagem que representava não era ele, era outro, Thespis pôde continuar sendo ele mesmo, disfarçado no outro, dentro do figurino, em cima dos coturnos, e atrás da máscara. Por isso, porque *era sem ser*, a arte do ator ficou conhecida na Grécia como a arte do “hipócrita” – isto é, o que fingia ser quem não era. Mesmo sendo, porque é claro que era – se não, não poderia ser.

A arte do ator era assim chamada: *hipocrisia*.

As primeiras tragédias, pelo que dizem os poucos documentos que nos restaram, tinham um só protagonista enfrentando o coro. Thespis impôs a sua criação, mas teve que ceder num ponto importante e grave: acabou com o improviso e teve, daí para frente, que escrever seu texto.

Foi triste, mas inevitável: os aristocratas não queriam permitir improvisações, que não podiam ser censuradas. E o teatro grego – digam os historiadores o que quiserem! – era um teatro censurado: primeiro, pelos mecenas, donos do dinheiro, que com suas primitivas leis de incentivo fiscal financiavam só os espetáculos que lhes convinham; depois, pelos sacerdotes de Dionisos. No teatro consagrado a esse deus, embaixo da acrópole ateniense, ainda hoje se pode ver, imponente, a marmórea e solitária poltrona do sacerdote de Dionisos, bem na frente da assim chamada “orquestra” que é, hoje, o nosso palco! Era o censor na primeira fila!

Ésquilo, homem calmo, ponderado – e, documentos não mentem, aristocrata! –, achou que o melhor era nem tanto ao mar nem tanto à terra, nem Thespis nem Sólon; encontrou o meio termo, ultrapassando

limites: inventou o *deuteragonista*. Agora, pareciam dois *protagonistas*, um podendo confirmar ou contrariar o outro.

Sófocles – outro nobre! – achou que não há dois sem três, e inventou o *tritagonista*! Foi ainda mais longe: se os poetas trágicos tinham agora três atores à sua disposição – três *hipócritas*, todos portando máscaras –, o número de personagens podia ser maior, pois cada ator podia representar mais de uma personagem, pois não seria reconhecido, mudando a máscara ou sombreando a voz.

A coisa estava indo longe demais: o coro continuava cantando, quase sempre, a história oficial. Mas com tanto *protagonista* e com a invenção do diálogo, as ideias podiam se contrapor e nada podia garantir que aquela que era considerada a verdadeira versão do mundo prevalecesse.

Platão ficou assustado e vociferou:

“Na minha República, teatro não entra! Fora! Nem pensar! Era só o que faltava, ora veja!”

Gritava pelas ruas, de porta em porta:

“Esse mundo em que vivemos já é corrompido! É a corrupção daquele mundo ideal, que *é* mas não *existe*, esse sim, perfeito, divino, maravilhoso: o Mundo das Ideias! Somos um pálido reflexo, uma esfuminhada releu sombra daquilo que deveríamos ser. E o teatro? O teatro é pior ainda! É sombra dessa sombra, pálida palidez, corruptela da corrupção! Abaixo o teatro!”

Platão esbravejava, furioso. Muita gente concordava e, em vez de ir ao teatro, ficava em casa, fazendo não se sabe o quê, porque ainda não havia televisão naquela época.

Aristóteles balançava a cabeça, sorrindo, contente por contrariar o mestre: “*Amicus Plato, sed magis amica veritas!*” – isso ele disse em bom grego arcaico, que na época era moderno, mas que nos chegou por meio de documentos, possivelmente adulterados – sabe-se lá! –, em latim, língua que Aristóteles absolutamente não dominava.

Traduzindo para o bom português, Aristóteles disse que era amigo de Platão: “*Amicus Plato*”. Acrescento eu: além de amigo, discípulo. Era, porém, “*sed magis amica veritas*”, muito mais amigo da verdade.

Para quem quisesse ouvi-lo, Aristóteles explicava:

“A coisa não é bem assim como o Platão anda dizendo por aí, não. Não é nada disso, ele não entendeu direito. Na minha opinião, o protagonista pode errar à vontade, e mesmo que os espectadores se deliciem com os seus erros, gozem o mesmo gozo...” – e aí ele usou a palavra *empatia* para dizer que os espectadores ficavam tão identificados com o *protagonista* que, por um momento, suspendiam seus próprios pensamentos e emoções, pensando e sentindo apenas com a cabeça do *protagonista*, – “... mesmo assim, não tem importância” – continuava o Estagirita, como o chamavam. “É até melhor, porque como muito bem disse o Thespis, isso é *jogo, é representação*”.

Os transeuntes platônicos, que não concordavam, murmuravam:

“É, estou entendendo, mas mesmo assim... Sabe-se lá. Goza na representação, vai depois querer gozar na realidade... Não pode não... Que é?”

“Aí é que vocês e o Platão se enganam redondamente! Deixa gozar com o erro, deixa pecar à vontade na ficção: basta que, lá pelo meio da tragédia grega, as coisas comecem a andar mal para o protagonista, e pronto. Depois de um começo fulgurante, começa tudo a dar pra trás. Vamos chamar essa reviravolta de *peripécia* – é sempre bom dar um nome pra cada coisa: ficam mais claras, entende-se melhor. Assim, a tragédia grega deve ter duas partes: antes e depois da *peripécia*. Antes, o gozo; depois, o sofrimento... Deve acabar com uma boa *catástrofe* para o protagonista, se me permitem o emprego de outro termo técnico que usarei doravante?”

“E para os espectadores, nada? Acaba em quê?” perguntavam alguns passantes, divididos entre perplexos e curiosos.

“Para eles, *catarse!* Isso mesmo: *catarse!* Vocês ouviram muito bem. Os espectadores têm que sair do teatro purificados. O erro – que eu, se me permitem, para maior clareza, pretendo chamar de *harmátia* –, primeiramente, é estimulado no coração dos espectadores, para ser depois expulso pela razão...”

“É, mas aí a plateia pode se desligar da peça, quando começar a reviravolta; essa aí que o senhor chamou de *peripécia*. Pode dizer: ‘Comigo ia ser diferente!’ Goza o gozo e vai embora com o mau exemplo na memória, o desejo ruim no coração, e sem engolir a moral da história...”

Aristóteles, que podia ter ideias conservadoras, mas era inteligente à beça, explicava o seu plano maquiavélico:

“Vejam bem: os espectadores estão *empaticamente* identificados com o *protagonista*, pensam com a cabeça dele, sentem com o seu coração. Basta que o próprio *protagonista* se arrependa, que faça uma boa e completa confissão do seu erro, e estará tudo resolvido. A essa confissão, eu, que gosto de dar nome aos bois, com vossa permissão, vou chamar de *anagnorisis*. Gostaram? Então, continuando: pela *empatia* – essa coisa preciosa e indispensável! –, os espectadores, ouvindo a confissão do herói, estarão também fazendo, eles mesmos, a sua própria confissão, prometendo a si mesmos nunca mais errar.”

Tão maravilhado ficou Aristóteles com o seu próprio raciocínio, convencido tanto por seu próprio raciocínio como por si mesmo, – que foi correndo para casa escrever um livro muito inteligente, ao qual deu o nome de *A Poética* – livro que recomendo à leitura atenta de todos.

Durante séculos, essa ficou sendo a história oficial da tragédia: tinha que ser assim, só porque assim estava escrito:

“*Amicus veritas, sed magis amica Aristoteles*” – diziam os historiadores, trocando as bolas e aceitando o princípio do *protagonista submisso*. Camisa de força na explosão thespiana, cela forte.

A bem da verdade, devo dizer que Aristóteles não tinha esse descaramento que eu aqui relato: era gente fina, habituado aos subentendidos. Eu, coitado de mim, venho da Penha, bairro proletário, ao norte do Rio de Janeiro, longe das sofisticções. Tenho que ser mais direto, objetivo. Verdade nua e crua!

Depois de muitos séculos, veio um alemão – que recebeu na pia baptismal o nome de Bertoldo e, para completar, assinava também Brecht – e deu uma sugestão. Uma não: várias. Brecht não era homem de poucas palavras. Começou dizendo que essa história de *empatia* era muito boa para as classes dominantes, mas que para os trabalhadores explorados não servia: apenas ajudava a perpetuar a exploração. *Ipsa facto*: abaixo a *empatia*. Em lugar dela, tome *Verfremdungseffekt*!

O que era isso, essa coisa com esse nome assim tão exótico? Como se sabe, os alemães são muito exóticos! Demais! *Verfremdungseffekt* significava “ver de longe, sem se deixar envolver”. Como quem observa, analisa, pensa e conclui com a sua própria cabeça.

O raciocínio brechtiano era simples: se nós acharmos que a sociedade é perfeita, claro que temos que ser aristotélicos e que os nossos protagonistas devem ter todas as virtudes imagináveis, para que o seu infortúnio possa nos causar *piedade*; claro, também, que devem ter uma falha trágica, um erro inaceitável, para que sintamos *terror* com a sua queda, pois que sabemos, no nosso íntimo, que temos a mesma falha. Eram esses os elementos essenciais da *empatia*, o *terror* e a *piedade*, através dos quais se expurgava a *harmátia*: o desafio à moral, à lei, aos deuses, aos costumes.

Brecht, porém, achava que, se a sociedade não é lá essas coisas – como não é mesmo, a gente sabe! –, se o que ela precisa é ser transformada e não transformar, pode ser até que o *protagonista* tenha razão nos seus atos e em suas palavras (como no caso de Asdak): assim, nós nos aproximávamos outra vez, ainda que de longe, de Thespis – o criador do *protagonista insubmisso* – e ficávamos cada vez mais distantes de Sólon! Nesse caso, a empatia não faz nenhum mal. A *anagnorisis*, aqui, não pede desculpas, não sente remorsos; ao contrário, justifica o ato. É exemplar.

O protagonista podia também, ao contrário de Asdak, ser vítima, incapaz de se defender corretamente, incapaz até de compreender a realidade em que vive, como a Mãe Coragem, a Senhora Carrar e outros mais. Aqui, a empatia seria venenosa. Aqui, o protagonista continua em cena cometendo seus erros, mas necessariamente surge outro *protagonista* na plateia: o próprio espectador! Lá, no palco, o *protagonista* faz o que quiser: aqui, na plateia, eu o entendo e o rejeito. Posso ter pena dele, mas não quero ser como ele. Não sou.

No caso do *Círculo de Giz*, o exemplo do protagonista pode ser mau para a má sociedade, ótimo para os que a querem transformar – tanto aquele que está no palco, como os que estão na plateia. Um não invade

o outro. Existe identidade de pensamento entre personagens e plateia. Existe *sim-patia*, não *em-patia*.

Já no caso *Mãe Coragem*, bem ao contrário, a relação do espectador com a protagonista deve ser à distância, o espectador deve identificá-la, e não com ela se identificar. Seria necessário vê-la como objeto de estudo e não com ela se confundir. O espectador deve pensar seus próprios pensamentos, e não importá-los; sentir com o próprio coração, não com o alheio.

Para isso, é necessário o *Verfremdungseffekt*. Ela lá, eu cá.

Essa foi a grande contribuição do Bertoldo Brecht ao teatro – além de suas peças. Eu cá, ele lá: no palco, a personagem; na minha cadeira, sento-me eu! Não permito que me invadam! Abaixo a promiscuidade!

Nos espetáculos de Brecht, no entanto, a relação intransitiva entre palco e plateia continua. O palco continua a pertencer às personagens e aos atores. Mesmo quando o dramaturgo acusa a personagem e revela suas falhas, é o dramaturgo que o faz – não a plateia! Por meio de canções, comentários, afastamento etc., o dramaturgo se revela, não se esconde atrás da personagem, mas permanece no palco, no seu espaço. O espectador, sentado, é estimulado a pensar de certa forma, que é também apresentada como sendo a forma correta de pensar, como sendo a verdade, a única. Quem o alerta não é a personagem, mas o poeta, mesmo que este fale – na forma negativa! – através de uma personagem com a qual o ator não se identifica, e o espectador muito menos. O poeta indica o caminho, não pergunta.

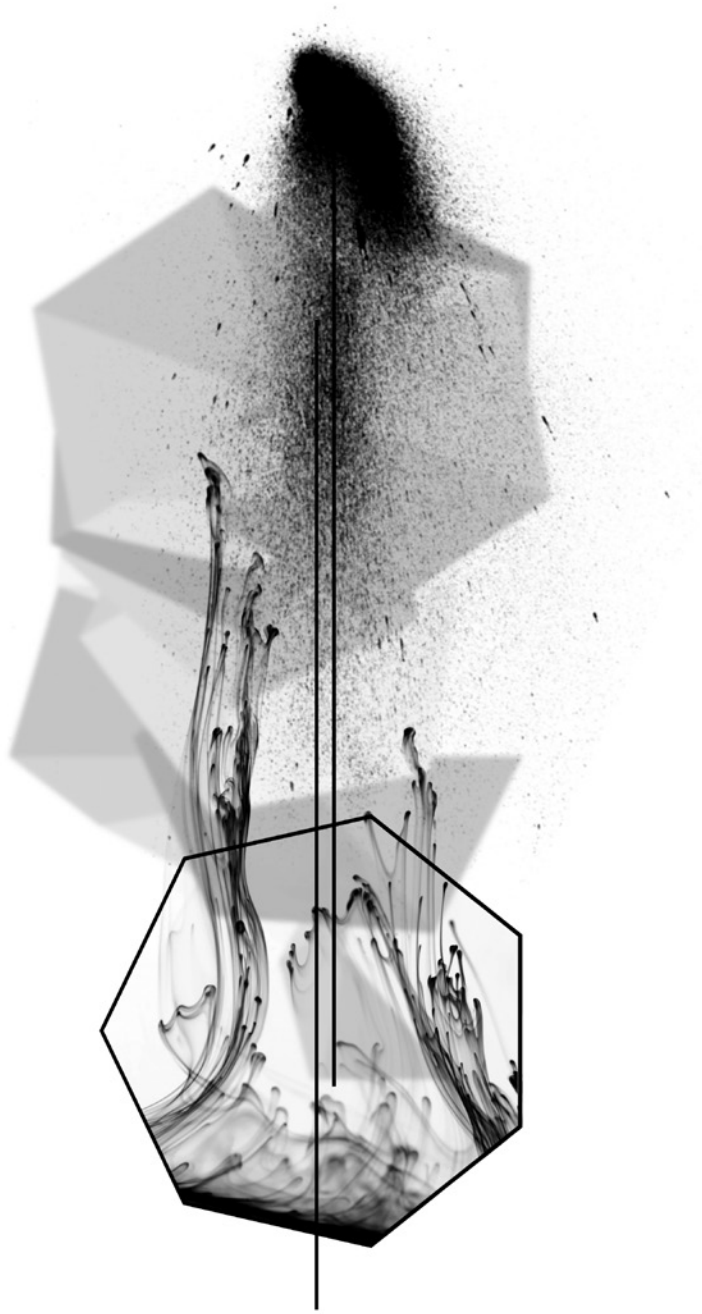
Eu, Augusto Boal, “*amicus Bertoldo Brecht...*”; porém, acho que se pode ir além. “*Sed magis amica theatrum oppressi*.” Ele, personagem, continua no palco, eu na plateia. Protesto. Não quero assim. Não se deixar invadir pelas personagens é um importantíssimo passo adiante, grande ideia, grande avanço. Não nos deixemos invadir. Mas... será só isso?

Penso que não; penso que podemos e devemos ir mais longe: devemos invadir. Invadir é preciso! O espectador deve não apenas liberar seu espírito, mas também seu corpo. Deve invadir a cena. Essa invasão é uma transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões.

Invadindo a cena, o espectador pratica um ato: a cena é uma representação do real, uma ficção; ele, espectador, não é – ele ou ela são reais. O espectador, na ficção teatral, pratica um ato, na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo, na realidade.

É isto, creio, que devemos buscar. É isto, creio, que estamos encontrando.

Rio de Janeiro, 21 agosto 1998



UMA REVOLUÇÃO TEATRAL

Armindo Pinto

Como desenhar uma nova vida morando onde moro, tendo a família que tenho, frequentando a escola que frequento? Lurdes, quinze anos: para mim, não basta o mundo em que vivo, mas não sei como construir outro. Pequena, morena, como milhares de vizinhas, que caminho percorrer? Elas querem ser modelos, atrizes da Globo; eles, jogadores de futebol. E eu? Caixa de supermercado, sem folga, salário quase mínimo? Casar, como minha mãe, cuidar de filho, do marido, apanhar? Sinto-me deprimida, e pego correndo tudo o que posso: handebol, igreja, e agora teatro. Não sei o que vou fazer lá. O Centro Comunitário não é o melhor lugar do mundo, mas pode ser um oásis neste deserto em que vivo. E tudo começou a mudar. Lá falamos da nossa realidade, e a colocamos no corpo, criamos texto, coreografia. É outro mundo! Uma *coreografia*, agora eu sei o que quer dizer, aprendo palavras novas, amplio o meu vocabulário, escrevo de maneira poética; mas que diabo de escola é essa que a gente tem? Tenho sensações que nunca tive, prazer com meu corpo, com os movimentos, e ouço música, outras músicas, outra maneira de ouvir música. Fazendo teatro estou comigo como nunca estive e, assim, com o mundo, com os outros, como nunca estive. São as cenas que construímos, e posso dizer: “é minha essa cena, eu a criei, e pela primeira vez tenho algo meu, saído de mim.” Refletimos sobre o que falamos, re-elaboramos, sou obrigada a pensar. Agora percebo os filhos da puta, a

miséria, as crianças largadas, e penso, reflito, me toco, me vejo dentro dessa filhadaputice. Agora eu sei que não tem nada a ver esse negócio de: “é assim mesmo”, “tá na mão de deus”. Vejo essas pessoas com quem convivo, que toco, que me tocam, de outra forma; o corpo que não é só pra trabalhar e ter filho. Se minha rua continua cinza e feia, as pessoas, eu vejo de outra forma: agora me coloco no lugar delas e sei que todos têm seus encantos.

Então veio uma garota pra reforçar a dança com o grupo. Pouco mais velha do que eu, aprende de manhã e ensina pra gente à tarde. Ensina e aprende a ensinar. No começo, eu, nós, nem queríamos outra professora, porque no primeiro dia, veio uma com um esqueleto humano pra ensinar sobre vértebras, falanges e articulações! Sumiu todo mundo; de escola chata basta uma. Mas essa garota não. Ela tem jeito, é como a gente, fala a nossa língua, e vou me moldando, vou aprendendo, e um dia o professor de teatro diz: “Você nasceu dança! Sua vida é a dança!” Acho graça: baixinha, gordinha, moreninha, nasci dança?

Resolvi fazer a ELD¹. Mas como, se nem minha mãe nem meu pai queriam conversa? O curso era de três anos, à noite, no período que eu fazia o ensino médio – como fazer? Ah, fui atrás, procurei as escolas para ver se tinha vaga à tarde, de manhã, enchi o saco do meu pai, e – surpresa! – não é que ele tirou um dia de folga e foi comigo nas escolas que achei até me matricular em uma, e assim pude fazer a ELD? Agora, vou contar, quando eu fui fazer o teste e vi aquelas meninas magrinhas, de coque, todas com roupa de balé, sapatilha, e eu de *legging*, pensei: “não vai dar”. Mas deu, fui selecionada, baixinha, gordinha, moreninha! E selecionada! Meu primeiro vestibular. Ia fazendo as aulas e repeti a nossa professora-menina: aprendia à noite e, na tarde seguinte, o professor pedia que eu praticasse com nosso grupo. Agora montamos uma peça que fala da minha família, para falar de tantas famílias, de todas as famílias que conheço. Tenho que trazer meus irmãozinhos para os ensaios. Só posso sair depois de lavar a louça, varrer a casa, arrumar as camas, lavar o quintal... Um saco! É um castigo para ter um prazer. Parece que estou cometendo um pecado. Entendo. Tendo a vida que sempre teve, como minha mãe pode aceitar esse tal de teatro? “Teatro não dá camisa pra ninguém”, insiste.

Ficou surpresa quando contei que estamos encenando a vida dela. “Minha vida, que graça tem pra estar no teatro?” Não aguentou. Foi ver o ensaio. Por sorte meus irmãozinhos estavam sentados quietos vendo nosso espetáculo, nossa vida. Ela entrou; eu fazendo uma cena que aconteceu quando eu era nenê: minha mãe, então com treze anos, foi brincar e me largou no terreiro sozinha. Quando ela voltou, eu estava cheia de cocô e formiga pelo corpo. Abriu a porta devagarinho e pensou: “Sou

1 Escola Livre de Dança em Santo André.

eu!” Eu ali, a imitando: “meu deus, Lurdinha, quanta formiga, o que eu faço? Ai, que cheiro de cocô! Ai, meu deus, o que eu faço? Manhê!” Era a minha mãe, com 13 anos, chamando pela mãe dela pra saber o que fazer comigo, seu bebê.

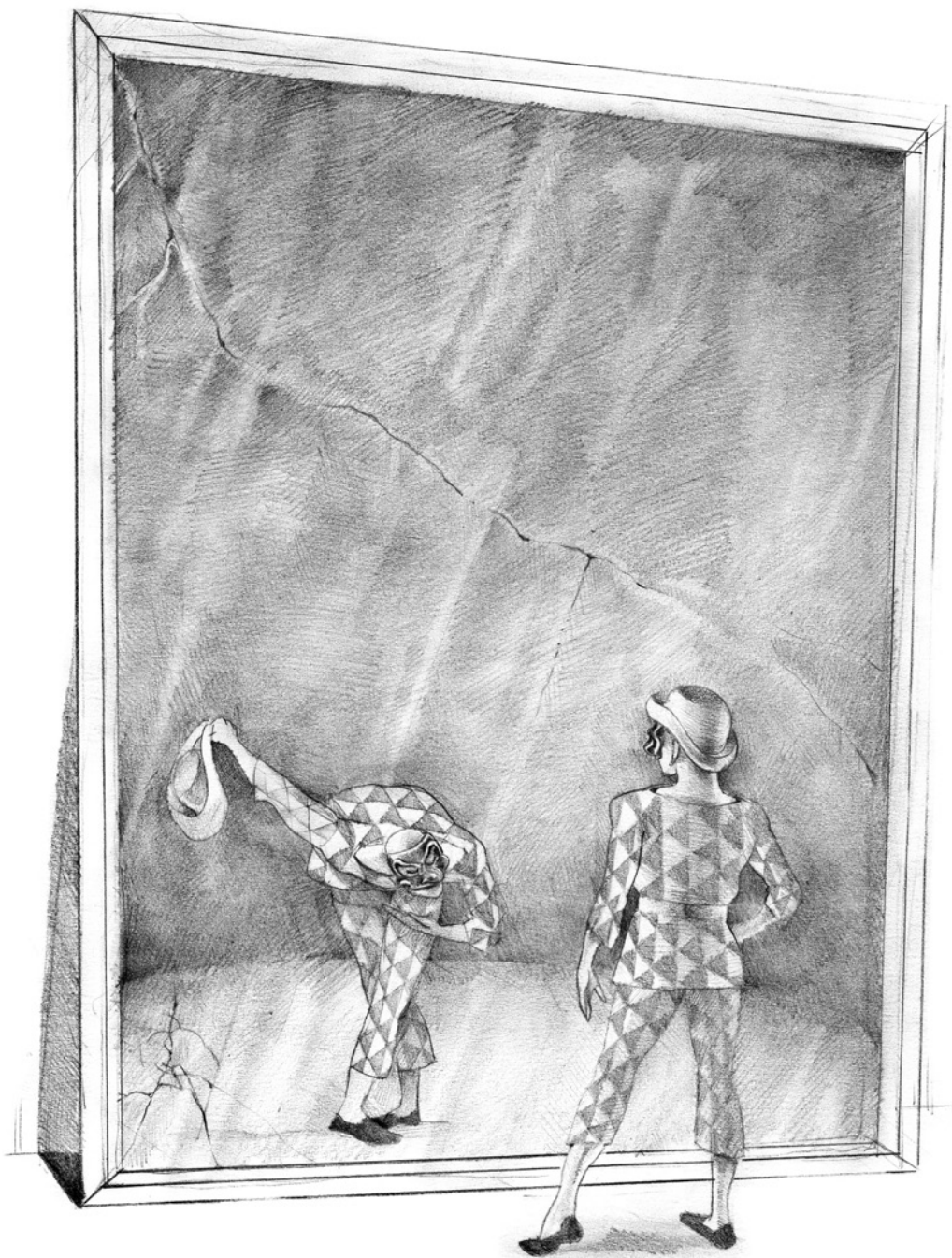
Mas não mudou: “Você tem é que arrumar um emprego, parar com esse negócio de teatro?”

Eu não quero ser igual a você, mãe, eu não te quero como espelho. Eu não vou parir com treze anos, não vou levar essa vida besta. O teatro me abriu os olhos, mãe! Fundamos o Grupo Revolução Teatral. Fomos a São Paulo; eu, pela primeira vez. Um teatrinho com os refletores soltando faísca, mas e daí? Cheio de gente, debate, elogios. Um cara falou: “Minha cabeça tá cansada. Eu via as imagens, acompanhava, refletia, e quando pensava que estava pronto, vocês vinham com outra informação. Incrível, nada pronto, só imagens, corpo, faz a gente correr atrás, juntar as pontas, raciocinar.” Completar a imagem, pensei, isso é teatro! E nós, eu, todos orgulhosos: pô, botamos as pessoas pra pensar, e a escola nunca fez isso com a gente! E eu coreografei! E a história é a minha história, a história de todos do grupo, o espetáculo é nosso, nós criamos.

Congresso, mostra de teatro, Paraná, Paraíba, Pernambuco, nós nos apresentando e eu dando *workshop*! Argentina, Uruguai, e eu dando aula pra criança, pra adulto, pra uruguaio, argentino, peruano! Apresentação pra professores, na favela, na rua, no teatro, na USP, na UNESP! Fomos até Manari, Pernambuco, lá no sitio da minha vó, onde eu nasci, onde nasceu minha mãe, para mostrar o espetáculo. Quando terminou, o professor perguntou: “Vó, o que não é verdadeiro na peça?” E ela: “Esse negócio de pau de arara, ninguém saiu daqui de pau de arara.” Uma tia falou: “Mas mãe, claro que saiu, não lembra o Toinho, a família dele?” “Ah, esse negócio de pôr as bolas de meia no peito da minha filha na hora do casamento, isso também não é verdade!” “Mas mãe”, falou outra tia, “fui eu que coloquei, porque a senhora mandou! Ela era miudinha, novinha, a senhora mandou colocar para parecer mais mocinha!” Assim a família ficou debatendo a peça, se vendo, analisando a vida que já tinha corrido, e que estava correndo agora. Apresentamos na feira, na escola, dei entrevista na rádio da cidade onde nasci. Caminho pelas ruas que não conheci, essa Manari, de onde saí ainda bebê, cidade de pior índice de desenvolvimento humano do Brasil! Em São Paulo construímos três barracos, até ficarmos donos de um pedaço de terra invadida e termos essa casa com três andares, levantada por nós mesmos durante tantos anos, mas e daí? Posso fazer meu teatro? Não com a liberdade que quero e mereço! Mas este é o meu caminho, não tem retorno. Depois de quatro anos, o grupo acabou. Trabalho, emprego, crescemos! Estou com dezenove, faço Terapia Ocupacional, trabalho em CAPS, onde ensino teatro, mas não danço como queria, não sou a professora que quero ser. Eu quero fazer dança na UNICAMP.

Fico indignada, frustrada, tenho tanta história, mas isso não me permite viver da dança, do teatro. Mas estou na Faculdade de Medicina, vou ter uma profissão, e ainda dou minhas aulas pras crianças lá no mesmo Centro Comunitário. Mas se não fosse o teatro, o que seria da minha vida hoje? Se eu não lutasse, tentando convencer minha mãe que o mundo é outro, que filhos têm outras vontades, onde eu estaria agora? Fazendo o quê?

UNICAMP? Ela que me aguarde!



DEBATE TUSP: TEATRO E PÚBLICO
Johana Albuquerque

JOHANA ALBUQUERQUE: Estamos hoje, 2 de março de 2012, reunidos aqui no Tusp para registrar para a revista *aParte XXI* uma conversa sobre um tema fundamental ao teatro: a relação com o público.

O teatro paulistano tem hoje um lugar privilegiado na cena nacional e pode se gabar de ter um considerável comparecimento de espectadores. Produções de alto custo, como musicais e espetáculos com personalidades de TV partilham esse público com espetáculos mais econômicos, de coletivos voltados ao experimento contemporâneo, à pesquisa de linguagem, aos projetos continuados, às realizações mais amplas e performáticas, à militância nas periferias, entre outras atividades. São Paulo tem público(s) para todos esses teatros, e isto é característico do nosso tempo – momento bem mais aprazível que outros, em décadas anteriores, quando se pregava uma crise no teatro e ausência do público nas casas de espetáculo.

Falo aqui não somente dos grandes e confortáveis teatros frequentados pela classe A, mas também e, fundamentalmente, dos teatros distritais, centros culturais administrados pelo poder público, espaços de entidades culturais como o SESC, SESI, CCBB, Caixa, sedes de companhias, que podem ser, caso a caso, de porte pequeno ou médio, *cult*, de bairro, fora do centro, humildes ou precários... Juntos, estes grupos e espaços formam um circuito alternativo de exibição, muitas vezes barateando

seus ingressos e formando um público cativo, fiel, constante, de origens e poderes aquisitivos diversos. Os grupos teatrais estáveis representam seus temas e preferências estéticas com autonomia e dignidade, e a assiduidade dos espectadores e a receptividade crítica a seus trabalhos são o termômetro da diferença que fazem na cena paulistana.

Assim, para dar conta de um olhar mais atento sobre as questões em torno dessa entidade tão desejada – o público –, foram convidados representantes dessa diversidade teatral que abriga a nossa cidade: o diretor Roberto Alvim, do Club Noir; o ator e diretor Clayton Mariano, do Tablado de Arruar; Patrícia Gifford e Rogério Tarifa, atores e jovens diretores da Cia. São Jorge de Variedades; o diretor Mario Pazini e a atriz Naruna Costa, do Grupo Clariô; e os atores e mentores da mundana companhia, Luah Guimarães e Aury Porto. E eu, Johana Albuquerque, diretora da Cia. Bendita Trupe e pesquisadora teatral, vou mediar este debate.

Agradeço a presença de vocês e espero que este nosso encontro seja bacana e enriquecedor para todos os aqui presentes.

Começo por uma pergunta aparentemente genérica, mas que serve como apresentação recíproca entre os que estão aqui e aos leitores da revista, e que conduzirá nossa conversa para o assunto que interessa.

Peço então que cada um de vocês apresente, sinteticamente, o projeto de seu grupo ou companhia a partir de sua relação com o público. Vocês conseguiriam desenhar um perfil do seu público e identificar o porquê de buscarem o teatro que fazem?

ROBERTO ALVIM: Quando cheguei a São Paulo em 2006, criei, com a Juliana Galdino, o Club Noir, porque pensávamos que só poderíamos alcançar o rigor artístico que pretendíamos construindo uma sede. Saindo do restaurante Piolim, uma noite, a gente resolveu alugar um galpão ao lado, sem dinheiro para o aluguel. Construimos ali um pequeno teatro. Hoje, a sede existe há cinco anos e nossa casa está lotada, com gente voltando todo dia. Mas não saberia dizer quem são essas pessoas que vão ao nosso teatro; não conheço quase ninguém que frequenta o Noir, de terça a domingo, lotando todas as sessões.

JOHANA : É um público variado?

ALVIM: Muito variado. A minha impressão é que existe um interesse, de segmentos variados da população de São Paulo, por obras de arte que proporcionem experiências distintas das difundidas pelos veículos de massa. Existe um impulso – eu vivencio isso – que coloca São Paulo, hoje, como uma das cidades mais afeitas à produção de arte de ponta no mundo. Tem um crítico suíço-alemão, Hans-Ulrich Obrist, que diz que São Paulo é uma das cinco cidades de produção de arte de ponta do séc. XXI. Tenho a impressão de que se eu fizesse uma peça cheia de concessões às formas reconhecíveis, seria apedrejado por isso. Me parece que o nosso público quer que se force cada vez mais os limites das nossas

percepções e dos nossos diálogos com a alteridade radical que é a obra de arte.

MARIO PAZINI: A minha realidade é muito diferente. O nosso público a gente conhece, a gente está em Taboão da Serra, que não é uma cidade “de ponta”... A gente está num município onde não tem teatro...

NARUNA COSTA: ... nem incentivo algum ao teatro e à cultura...

MARIO: A gente montou o Espaço Clariô já faz oito anos. E de um ano pra cá a gente construiu um galpão, que é um teatro de oitenta lugares. Na nossa realidade a gente passa a conhecer o público porque vai de porta em porta, pega ele pela mão e leva ao teatro. E temos, para além do entorno, o público do movimento periférico, dos saraus que estão borbulhando em nossa periferia. O nosso público a gente conhece muito bem.

NARUNA: Foi, na verdade, um risco, quando assumimos aquele espaço como lugar não só de ensaios. Mas quando a gente decidiu, dois anos depois de fundar a sede, fazer dela o Espaço Clariô, compreendemos a importância da nossa presença, especialmente na relação com o público, que tem ali um espaço de resgate, de resistência cultural, que não existia em nenhum lugar da cidade. Hoje o Clariô é frequentado pela comunidade próxima e por outras comunidades, da zona leste e da zona norte, e também pelo público da cidade de São Paulo que resolveu conhecer o que é aquilo.

A gente pensa nesse teatro, que é um teatro pra todos e é um lugar de pesquisa constante. Optar pela militância na periferia é uma escolha que influi não só no discurso mas na forma também. A gente não sabe se existe uma estética própria, uma linguagem específica que responda a isso, mas o fato é que nosso teatro virou o teatro periférico, o teatro do negro, o teatro feminista, o teatro marginal... A gente não sabe o porquê, mas virou. E ele contempla tudo o que a gente é. E o que é o nosso público, de alguma forma.

ROGÉRIO TARIFA: A Cia. São Jorge surgiu dentro da USP com as duas primeiras direções da Georgette [Fadel] e, desde o início, acho que até por influência de outros grupos, como o Latão, o espaço e a relação com o público foram dois pilares muito fortes em todas as montagens. Agora que a gente já está com quatorze anos, estamos começando uma reflexão desta trajetória: o que foi sair de uma sala fechada do primeiro espetáculo, que era em palco italiano, mas já sem a quarta parede, e o que é chegar agora neste espetáculo que a gente está fazendo, em dez quarteirões da Barra Funda, um espetáculo de rua que acontece durante o dia e vai ter quatro horas de duração. Então, neste momento, estamos refletindo sobre o que é a radicalidade em relação a esse público, o que é a realidade em relação ao espaço e como essas duas coisas dialogam. Acho que, por cada vez mais irmos para a rua, vamos nos libertando de ter um teatro fechado para apresentar um espetáculo.

PATRICIA GIFFORD: Então, para responder quem é o nosso público, tem a ver com os espaços que a Cia. ocupou durante esses treze anos. Quando o Alvim diz que estão sediados há cinco anos no centro da rua Augusta, e vocês no Clariô, as respostas de quem são os seus públicos estão relacionadas aos espaços físicos que vocês percorreram. A gente começa na universidade, depois vai para o Teatro de Arena; daí a gente vai para a Boraceia – que é um albergue municipal – e encontra um outro público, que são os moradores de lá e o público que vem de fora. Depois vamos para a Barra Funda, então tem o público de repertório, mas a gente começa a estender e ter vontade de entender o público vizinho, que nossos vizinhos podem ser nosso público também, ainda mais quando se fixa uma sede. Como a gente passou por alguns lugares, esse público variou.

TARIFA: Mas agora nosso espetáculo acontece por vários quarteirões, então a gente tenta dialogar, a gente acredita que quem está passando na rua é o nosso público. Só que isso também é muito complicado, porque a relação com a pessoa que está passando ali para assistir uma coisa, às vezes, é muito maluca. Se você faz um espetáculo dentro de uma praça, numa roda, é mais claro para quem está passando: “ah, é teatro, vou assistir nem que seja dez minutos”. Agora, se você está na av. Angélica, fazendo um monte de cenas, a relação daquilo para se instaurar o teatro é outro tipo de relação. Então a pessoa olha aquilo e fala: “é *Pânico*, é *Faustão*, é pegadinha, é televisão, é novela, é filme, é cinema” e, depois de muito tempo: “Ah! É teatro...” [risos]. Ou não, ou vem aquele cara que tem uma ligação profunda com teatro, mas que não vê há muito tempo e que para e fala: “Você sabia que o teatro revolucionário... é muito importante voltar a ser público, porque na Grécia... porque na França...” Um cara fez isso essa semana. A gente tem feito cenas numa rotatória de trânsito, porque a ideia é dialogar com a cidade mesmo. A gente não quer que pare a cidade para eu fazer a cena... Só que é solitário, é muito solitário. No último espetáculo ia muita escola de teatro, faculdades mandavam ir “para discutir”! Então é interessante conhecer, ter essa fatia que você conhece e pode dialogar, e saber que você construiu isso.

CLAYTON MARIANO: Eu acho que a questão do público de teatro em São Paulo e a do público específico do Tablado de Arruar são duas questões distintas: não acho que somos ou temos um modelo exemplar do que é o público de teatro em São Paulo. Nos sete primeiros anos da companhia, eu diria que nunca tivemos problema de público: Fizemos teatro de rua e intervenção, por isso tivemos sempre a casa lotada! Na real, o Tablado de Arruar surgiu em 2001 com a ideia de fazer um teatro de rua na metrópole. Fomos longe nisso e, sem demagogia, eu até poderia afirmar que criamos um público pelas ruas do centro de São Paulo. Mas paradoxalmente não creio que isso seja verdade, não acho que, apesar da experiência gratificante, esse público esteja de fato formado, nem que

tenha passado a assistir mais teatro depois de nos acompanhar em nossa trajetória. Em 2004, depois de um ano e meio em cartaz em quase todas as partes da região central onde cabia a peça – na época, *Movimentos para Atravessar a Rua* –, os camelôs até cobravam quando teria apresentação. *Quem Vem Lá*, uma peça de autorreflexão, foi o resultado de uma crise que tinha origem justamente na pergunta de qual é nosso papel dentro da cidade, quais os limites dessa arte que se instaura nas ruas, buscando dialogar com o público passante. Nos afastamos da cidade para melhor pensá-la, não abdicamos dela. Estreamos no décimo quarto andar do SESC da av. Paulista, com todas as janelas abertas: então a cidade invadia o espaço fechado, o silêncio da sala.

Acho que, em relação ao público, a rua de fato nos trouxe o entendimento de certos limites na nossa própria estética: têm coisas que não rolam na rua, há limites. Se quero fazer uma peça com muito texto – e muitas vezes é isso o que quero –, que necessite de concentração absoluta da plateia, daí preciso estar num espaço fechado, alternativo. Precisamos desse tempo para repensar o que queremos na rua e, por consequência, com o nosso público. Para só então voltarmos ao espaço da rua, com outra postura, sofrendo o abalo em nossa proposta estética.

JOHANA: Essa relação é direta: o público com o espaço.

CLAYTON: É, essa relação do público com o espaço e com a proposta poética. Hoje dá quase para pensar que praticamente estamos intercalando, uma peça de sala, uma de rua: a próxima é de sala, e é radical. De sala mesmo, sala preta. Mas é um público bem variado. Nesse sentido, a gente tem público, apesar de eu não acreditar que exista um público constituído ainda.

AURY PORTO: A mundana companhia tem menos tempo. A mundana existe de 2007 pra cá. A nossa proposta, pelo menos até agora, é não ter sede, porque a gente quer a orgia, quer cruzar com vários públicos. A gente cruza gerações diferentes e está fazendo quase uma novela [O Idiota, de Dostoiévski], então alguns vão e assistem e aguentam sete horas, assim como um monte de gente jovem. Em outros dias, tem mais gente de meia idade... Mas o que eu acho excitante é ter uma menina de quinze anos e um velhinho que não escuta direito, e atende o telefone, e dá uma conversadinha para dizer que está no teatro. Essas situações...

LUAH GUIMARÃEZ: Eu acho engraçado, à primeira vista, quando ouço vocês dizerem “eu não conheço essas pessoas”, ponto final. [Para Alvim] Eu entendo o que você quis dizer, e suponho...

ALVIM: Não conheço como pessoa física! Não posso conhecer todas as pessoas que vão assistir às minhas peças...

LUAH: Eu sei, eu sei. Mas quando estou n’O Idiota, vejo aquelas pessoas e as conheço, amorosamente, de algum lugar. Entendeu?

ALVIM: Mas como pessoa física, você diz!?

LUAH: Nossa, eu reconheço! Lá na Oswald eu bato o olho e falo: “cara,

não acredito que este cara está aqui?” Não que o conheça da rua, não a experiência dele, mas o olho, e não sei o que acontece comigo que falo: “caraca, ele veio...” N’O *Idiota* a gente pensou muito em como receberíamos essas pessoas calorosamente, para falar do amor. Então a gente se veste na frente das pessoas, a gente tem um negócio, quase um ritual, de se vestir. A forma como a gente pensa no público é também como a gente o recebe.

JOHANA: Hoje se tem investido em sedes próprias, salas, salinhas, galpões, teatrinhos com plateia de trinta lugares, espaços alternativos, espaços abertos. Como é que um espaço físico de um grupo amplia ou restringe a comunicação com o público? E o contrário, como é? Quando você tem de sair do conforto da sua sala, da sala que conhece, e lidar com outros espaços para chegar a outros públicos, fica mais difícil essa relação com o público ou é uma experiência renovadora?

ALVIM: Na verdade, nunca há conforto. Nem quando se tem sede. Ter uma sede significa criar as condições para uma verticalidade do trabalho. Agora, a exploração poética do espaço da sede sempre será inaugural a cada espetáculo. O nosso espaço, por exemplo, é um espaço frontal. Isso, para nós, é muito salutar ali dentro: a cada obra, ter de ressignificar esse espaço, ter de reinventá-lo, mesmo que as cadeiras nunca mudem de lugar, é um desafio gigantesco.

E só para esclarecer um ruído: quando digo que não conheço as pessoas, de maneira nenhuma isso tem a ver com um desrespeito, com uma pouca importância que eu dê a quem vá lá, muito pelo contrário. O teatro, para nós – como para todo mundo aqui, isso é nítido –, é a nossa vida inteira. Nós, por exemplo, não trabalhamos com aplauso há muito tempo, alguns anos. Quando as peças terminam, as luzes da plateia simplesmente se acendem e os atores não voltam para agradecer. E isso foi algumas vezes encarado como um desrespeito à plateia, quando para nós é um ato de amor, de dar autonomia às pessoas para que cada um experiencie à sua maneira a obra de arte.

TARIFA: Acho que a questão dos grupos, dos vários teatrinhos, teatros, galpões, sendo abertos, não é só porque não tem outros teatros. Em São Paulo, aconteceu um fenômeno de surgimento de grupos de teatro de pesquisa que se aprofundaram e a questão da sede acabou virando uma necessidade. Você não abre uma casa, um teatro, e acha que mesmo com o público lotando vai conseguir sustentar aquilo e pagar os atores. Nessa peça da São Jorge, a gente está com trinta, quarenta atores. Como esse grupo se sustenta? Ele se sustenta por meio de editais, de financiamento público, sei lá, de alguma empresa privada – o que não existe mais. E falando do público, a gente faz filipetagem, porta a porta, de cada história que a gente faz. A gente quer que as pessoas do bairro assistam aos espetáculos. A gente tem feito festas na rua, a festa é feita pelos moradores do bairro, que participam...

PATRÍCIA: Aquela sensação de pertencimento ao lugar... Acho que talvez a sede tenha a ver com isso. Cada companhia é uma realidade. Você pertence a um lugar e quer que o teatro faça também parte dessa vida. Seja dentro da sua sede, seja quando invade e faz intervenções fora da sede.

TARIFA: E mesmo às vezes tendo uma sede, muita gente do bairro não vai. Mas quando a gente vai para a praça com vinte atores, começa, em algum lugar, a ser reconhecido como artistas.

AURY: Essa história de sede dá um trabalhão, não é? Eu já estive no Oficina e administrei aquilo tudo, além de atuar. Ao mesmo tempo em que é um desafio: quando você tem a sede, você é agricultor. Minha onda agora é meio caçador, porque o trampo da agricultor cansou muito.

LUAH: Aqui na mundana é diferente. Queremos lutar pelo espaço público, por enquanto. Cada momento, um momento. Não é medo, a gente vai mudando de ideologia. Mas sabe, existem espaços públicos mal administrados. Porque que não dão uma sala para cada companhia? Eu não sou maluca, não sou contra a sede. Só me irrita também não ter outro lugar: me dá um espaço que seja meu, como cidadã!

TARIFA: Mas existem experiências como essa. A Brava Cia. mesmo é uma companhia de invasão, o Olho Vivo também, o Dolores, se não me engano, é um espaço... É incrível pensar que o Ilo Krugli esteja há quarenta anos no Itaim Bibi e ninguém tire ele dali: ele invadiu o terreno, é inacreditável! No metro quadrado mais caro de São Paulo!

LUAH: O Zé Celso ocupou, o espaço não é dele. Ele luta por cada centavo.

CLAYTON: Sinto que a Luah tocou num ponto importante. No nosso caso, estamos com uma sede há um ano. E quando criamos a sede, não foi pensando em usá-la como espaço de apresentação. Porque a cidade oferece muitos espaços públicos, como teatros, que estão ociosos e poderiam ser bem administrados, geridos, no sentido de formar público. Acho que uma sede só é fundamental, basicamente, porque nesse lugar se salvaguarda nossa liberdade de radicalizar ao fazer arte. Porque o limite é esse: fazer arte. E, politicamente, temos que pensar que, ao alugarmos um espaço para nossas sedes, no limite estamos também transferindo dinheiro público para o mercado imobiliário de São Paulo!

MARIO: Sem contar que temos na periferia de São Paulo, se não me engano, mais de cem teatros, extremamente equipados, modernos, que são os CEUS, onde praticamente não acontece nada.

AURY: A Lei de Fomento foi criada para a gente ter recursos e poder dialogar com a cidade, ou para dialogar com o mercado, como se fosse objeto de mercado? Porque não é mercadoria. Não cabe o diálogo aí.

JOHANA: O fato de ser subvencionado por entidades ou editais determina que os grupos efetivem uma contrapartida à coletividade maior do que apresentações de seus espetáculos, com oficinas, leituras, eventos,

curso, ensaios abertos. Vocês acham que isso é um entrave, um fator que dificulta a criação ou, ao contrário, que isso dá suporte à criação e permite que os artistas se aproximem de seu público?

CLAYTON: A grande e única contrapartida que uma companhia de teatro ou um artista subvencionado pelo Estado precisa, e tem que dar, é fazer uma puta obra de arte. Somos pagos para fazer obras de arte. Se para isso a gente dá oficina, é porque isso também nos alimenta artisticamente, e não por assistencialismo...

ALVIM: Como artistas, é muito importante que toda a contrapartida que a gente ofereça em termos de projeto gire em torno disso. Estudamos a vida toda para criar, para inventar obras de arte, para produzir um pensamento em arte, e isso significa espetáculos e oficinas abertos e gratuitos para as pessoas. A oficina de história do teatro lá no Club Noir, no sábado, às 10h da manhã, tem oitenta pessoas! Oficinas e peças gratuitas ou com ingressos baratíssimos: é isso o que a gente tem para oferecer como contrapartida social.

TARIFA: Os editais, em sua maioria, estão ligados à montagem. A Lei de Fomento ao Teatro valoriza o pensamento, valoriza a pesquisa e eu acho isso importante. Agora, dentro do nosso país, temos que fazer uma discussão sobre que acesso à cultura as diferentes classes sociais têm. Esta é uma discussão que precisa ser feita, uma discussão séria de como democratizar esse acesso à cultura. Não só à cultura: a hospitais, à educação, mas à cultura e ao teatro também. O que acontece é isso: fica a discussão de ser assistencialismo ou não. Então a gente tem que conseguir separar as duas coisas e construir um pensamento sério sobre o assunto. E o Fomento faz isso. O Fomento cria uma cunha que diz: podem fazer o que quiserem, desde que estejam trazendo pensamento e pesquisa profundos. E não é à toa, porque essas rubriquinhas podem vir de um jurado, mas não estão na Lei. A cidade de São Paulo tem hoje muitos grupos na periferia. Por quê? Porque a Lei propiciou isso. Porque quem quer pode aprofundar seu trabalho lá. Sendo que um edital de montagem não vai pra lá, não vai conseguir desenvolver, porque se o cara for montar uma peça e tiver que levar para lá, vai levar como? Como vai fazer?

NARUNA: Existe uma diferença do que vai para lá e do que nasce ali. Porque a periferia foi o lugar escolhido por muitos grupos e, depois que a Lei acaba, eles têm que voltar pra casa. E aí? Eu acho que existe uma diferença.

CLAYTON: Depois voltam pra Vila Madalena...

NARUNA: Pois é, então...

TARIFA: Mas eu não sei, deixa só eu fazer um pequeno parêntese: dentro da cidade de São Paulo, não sei quantos exemplos se pode dar disso. Porque os exemplos que tenho são contrários. Acho que tem muitos grupos, como o Pombas Urbanas, que desenvolveram um trabalho...

NARUNA: Permanente. E tem a Brava Cia., que também nasceu lá na zona sul. E permanece, porque pertence. E isso é maravilhoso!

TARIFA: O que quero dizer é que é importante mostrarmos os avanços e como esta cidade está ocupada. Porque sinto trabalhos muito sérios na periferia, como o do Pombas Urbanas. Já foram lá? É muito longe! Eu já fui apresentar lá: você anda em São Paulo por umas duas horas e meia, acaba São Paulo, tem morro, aí começa prédio de Cohab, estrada, e você chega em um puta galpão, de um grupo que aprendeu a se relacionar com aquilo. Eles tiveram que se virar e construir sua relação ali.

JOHANA: Leis de subsídio, editais, patrocínios e compra de espetáculos por instituições culturais garantem boa parte da sobrevivência de um coletivo. Como fica a relação com um público do qual não dependemos financeiramente para existir? A partir desse pressuposto, como o público interfere na escolha e criação de seus espetáculos; como atuam no conteúdo, processo e linguagem de seus trabalhos? O público é levado em consideração nas etapas anteriores às apresentações?

ALVIM: Nós fazemos com o dinheiro que é do Estado, mas não fazemos – nunca – um espetáculo para o governo. Os espetáculos são feitos para as pessoas. Então recebe-se daqui e vai pra lá. Não é uma política de Luís XIV, de se fazer para quem patrocina, para a corte. Essa relação não existe porque não existe nenhuma ingerência governamental sobre as companhias.

JOHANA: Mas se você sobrevive de bilheteria, precisa do público ali.

ALVIM: Exato. Isso é um problema para teatros que se propõem a fazer pesquisas fora do campo de trabalho reconhecível do teatro. Percebem-se pessoas interessadas nessa pesquisa totalmente radical que estou fazendo? Sim, existe um diálogo muito forte com a sociedade. Claro que esse diálogo é de micropolítica, porque estamos falando de teatros de oitenta, cinquenta lugares, mas este é um diálogo que envolve centenas de pessoas por semana, milhares de pessoas por mês, e as reverberações disso são, como eu disse anteriormente, imprevisíveis.

LUAH: *A Ilusão Cômica*, um dos espetáculos em repertório da Cia. Razões Inversas, termina com os atores distribuindo dinheiro. Eu fiz parte do Razões Inversas por cinco anos. Cheguei pro Paulo Marcelo no final do espetáculo e disse: “escuta, esse dinheiro vem de onde? Porque eu não estou vendo esse dinheiro!” Vocês entenderam o conceito? É um espetáculo dentro de um espetáculo, que no final revela que é teatro tudo o que está acontecendo ali. Aí o espetáculo termina com os atores dividindo um saco de dinheiro!? Aí perguntei para o Paulo Marcelo: “Quem está pagando?” Ele ficou muito puto comigo, porque eles conseguem viver de bilheteria! Só que eles rodam, circulam muito! E se o Eduardo Tolentino, do Grupo TAPA, estivesse aqui, ele insistiria que é possível viver de bilheteria. Eu sei que n’*O Idiota* a realidade é bem diferente disso, porque só entram oitenta pessoas. *O Idiota* não se

paga, a estrutura d'O *Idiota* não se paga, os atores não se pagam. A gente está fazendo por muito pouco porque a gente é maluco. Mas acho que a gente precisa ouvir outras pessoas, porque escutando o Paulo Marcelo, da Razões Inversas e o Tolentino, do TAPA, eles conseguem, a duras penas, sair e pagar o vinho. A gente paga a cachaça e a cerveja!

CLAYTON: A gente fala muito de público, fala de possibilidades ou não de bilheteria. A gente conseguiu construir coisas incríveis só na microexperiência de São Paulo. Os dez anos de Fomento, os quinze anos de Arte Contra a Barbárie e tal, geraram uns putas diretores, uma quantidade incrível de atores e dramaturgos, artistas radicais em todas essas áreas. De tudo isso, a única perna de teatro que a gente não gerou foi um público constante, que participasse de um circuito teatral da cidade – porque é isso o que a Lei de Fomento é: uma Lei Municipal. Uma das pernas do Teatro está manca!

O Bortolotto, por exemplo, tem um público cativo; o próprio Alvim está criando um público, através de projetos e mais projetos... Porque o que o Alvim está criando, basicamente – e nesse sentido a gente tem que olhar um pouco mais para esses exemplos – são atividades de mediação que vão gerar público. Formação de público é fundamental para o próprio Fomento existir. Em menos de cinco anos, os nossos grupos, com suas sedes, peças etc., vão estar disputando uma merreca de verba – o Fomento aqui em São Paulo me parece já indicar isso: estamos virando “concorrentes” uns dos outros. Porque as companhias não vão parar de crescer, as escolas não vão parar de produzir bons atores, e esses bons atores vão também se organizar em companhias. E, enquanto isso, a maior parte a população da cidade está alheia a essa produção. A gente precisa formar público!

PATRICIA: É uma disputa de território imaginário.

CLAYTON: A gente precisa formar esse outro lado do teatro. Precisamos – politicamente, talvez – deixar um pouco de lado nossa formação como grupos e voltar a nos pensar como categoria precária em sua formação. Não é que o Tablado, a São Jorge, o Alvim, não tenham público. A cidade de São Paulo não tem público para teatro, principalmente para o nosso teatro, que é radical!

PATRICIA: Então, talvez por isso nesses últimos tempos tenhamos ouvido tanto sobre “intervenção urbana”, “atentados”, “teatro na rua”, “teatro de rua”, porque de alguma maneira a gente está tentando “ir de encontro”, “invadir”, “disputar” territórios do imaginário.

CLAYTON: Ir *de* encontro?

PATRICIA: As duas coisas. Ir *ao* encontro e *de* encontro.

JOHANA: Invadir, interagir, debater...

PATRICIA: Mas por trás disso há o momento deste tempo, desta geração que se defronta com esse afogamento, com esse aterramento total que parece que você tem de “sair da casinha”, literalmente.

AURY: Esse negócio de campo imaginário é tão lindo, que a gente fez *A Queda*, depois Beckett, Dostoiévski... Todos precisavam estar próximos do público para vermos e dialogarmos com esse território imaginário, subjetivamente, e não com a massa.

JOHANA: Fico me perguntando se é justamente pelo fato de não ter esse público na mão, de não saber exatamente quem ele é, que a gente procura puxá-lo de várias formas. E isso faz com que a gente se expanda nessa relação – não só na relação frontal, mas a gente invade, a gente interage... E isso pode ser tanto numa relação espacial como numa relação de conteúdo, na relação de subjetividade...

AURY: No afeto...

JOHANA: Numa relação de provocar intelectualmente a pessoa para que ela busque um lugar que não conhece, tirá-la da zona de conforto a que está acostumada. Como é esse lugar?

MARIO: Gente, deixa eu falar uma coisa: a gente não é educado a ir ao teatro, em primeiro lugar. O teatro aqui em São Paulo só não acabou por causa da Lei de Fomento. Porque se o circo tivesse uma Lei de Fomento, não teria acabado no país. Na década de 1980, os grandes teatros aqui de São Paulo, lotados por produtores, eram de pessoas que não eram do teatro, tinham dinheiro, contratavam atores, botavam lá e faziam teatro. Eu não tenho Fomento. E para conseguir meu público, ofereço seis oficinas gratuitas, dentro do Clariô, e não sou patrocinado por ninguém, porque meus professores são voluntários. Gente, sábado tem peça para oitenta pessoas! Eu tenho três professores – malucos, malucos –: um pediu uma autorização para a diretora para, o ano inteiro, tirar os alunos de dentro da sala. Então ele fica lá no blog do Clariô: “opa, sábado tem peça!”, dispensa a classe e a leva lá!

CLAYTON: Isso é formação de público!

MARIO: Então! Quer dizer, a gente não é educado, a gente não tem teatro na escola. O Kassab proibiu fazer pecinha dentro das escolas. O palco do pátio não pode ser usado. Não posso entrar em uma sala de aula de escola e fazer divulgação de uma peça. E o Clariô, quando a peça é do Clariô, *Hospital da Gente*, a gente cobra ingresso, sim, na porta: para pagar o aluguel, para pagar a manutenção de um espaço que hoje recebe oitenta jovens, lá dentro, gratuitamente. Não sou ONG, não sou entidade, nem espírita eu sou. Não sou porra nenhuma. Está lá o espaço, aberto para a comunidade. E já recebemos duzentos grupos lá dentro. Aí eu chamo: “professor, vamos, o pessoal do PROAC está aqui com uma peça”, e ele lota lá: 130, 150 moleques para dentro do teatro. Ótimo, lindo! Isso é formação de público! O teatro só não acabou por causa do Fomento.

Ganhamos um negócio da prefeitura. O IPTU. Três paus e meio.

NARUNA: Três paus e meio! E a gente está num lugar privado, mas com uma relação muito pública. Tendo ou não editais, tendo ou não projetos. Não podemos concorrer à Lei de Fomento, pois não atuamos

na cidade de São Paulo, mas vez ou outra somos contemplados em editais estaduais, federais. Mas, enfim, com ou sem isso, nossa relação com o público é pública. E, realmente, a comunidade influencia sim o nosso trabalho. Tudo faz parte de um processo de criação, um processo de aprendizagem, principalmente. É uma troca. Porque a gente não faz teatro para viver. Ninguém vive de teatro no Brasil hoje. Ninguém mesmo. Todo mundo vive “da arte”. Dá oficina não sei onde, dá aula não sei para quem...

TARIFA: Acho que há duas questões: fazermos uma reflexão para entender o porquê das pessoas não virem ao nosso teatro, e a outra é uma discussão mais ampla, que tem a ver com a invasão do espaço, com política pública, com pensamento da cultura no nosso país e que não é só uma questão do teatro....

CLAYTON: A diferença é que o teatro só existe com público.

TARIFA: Mas a gente tem que construir um pensamento.

ALVIM: O público não existe, existe cada indivíduo. Assim, de algum modo, talvez seja melhor parar de pensar em termos de público e mergulhar profundamente no “fazimento” do nosso trabalho. O que inclui palestras, debates, oficinas, todo um entorno da nossa atividade. Talvez esta seja a forma de catapultar uma outra qualidade de relação com as pessoas, com cada indivíduo que estará ali, mais poderosa do que quando se pensa, aprioristicamente, numa entidade grupal que não existe e que nunca existirá. O que existe, repito, é cada indivíduo e sua percepção singular da obra de arte.

JOHANA: Se pararmos para pensar em outros momentos, houve um período em que o teatro, o inconsciente coletivo estava colocado ali, dentro do palco. E sobrevivia-se de bilheteria, porque o teatro falava uma coisa que o homem precisava ver, ouvir, partilhar. Agora estamos falando de outro momento, completamente diferente, da globalização, da pluralidade, de milhares de teatros e, dentro de cada uma das plateias, uma complexidade enorme. Então me pergunto: com o passar das décadas, o teatro está perdendo espaço, está perdendo público para outra coisa?

LUAH: Eu não concordo com isso. Cheguei aqui em 1991, existiam poucas companhias, se contava nos dedos... Não concordo com você, Mario, não acho que se o Fomento não tivesse existido o teatro teria acabado. Não produzo, não pago nada do espetáculo, de figurino, com dinheiro do Fomento. E ninguém aqui reclamou que estava sem público! Existem questões diferentes. Me arrepio de ir ao Rio de Janeiro: *O Idiota* bombando no Sesc Pompeia e chegando lá, eram doze pessoas nas primeiras sessões. Sete horas para doze pessoas – coitado dos doze! Depois fomos crescendo de público: a versão integral do espetáculo *O Idiota* deu certo primeiro no Rio.

[*Para Alvim*] Eu acho admirável a radicalidade de verticalizar no seu próprio espaço, entende isso? Esses loucos [*para Tablado de Arruar e Cia. São*

Jorge de Variedades] vão chamando espaços diferenciados, portanto, tanto uma experiência como a outra vão chamando públicos diferenciados.

ALVIM: Que se somam.

LUAH: Exatamente. E aí, o que acontece? Por exemplo, cada vez que a gente vai com *O Idiota*, é uma saga até ele acontecer. Até ele começar a nascer. Porque os espaços são diferentes. Então tiro meu chapéu, tapete vermelho para vocês com anos de rua. Porque imagino como deve ser fazer num lugar que não tem um teto, que não tem onde jogar a energia. Fico imaginando como lidam com isso.

JOHANA: Tem uma pergunta, que é um desvio, mas que faço questão de fazer. Porque acho que tem a ver com um momento muito particular que vivemos hoje na cidade de São Paulo. E não é à toa que temos hoje aqui uma mesa com mais atores do que diretores. Hoje a gente sente que os atores não são só atores. São autores, diretores, mentores de companhia, vêm para a mesa de debate, falam sobre o teatro que fazem, trabalham com essa coisa de aprimorar seu instrumental, transitam por outros grupos, fazem televisão, teatro, cinema, entendeu? Eles não são mais dos diretores.

AURY: Os diretores é que são nossos. [risos]

JOHANA: A pergunta é: foi a relação com a direção que mudou, ou existe um espaço conquistado do ator? E como é que ele acessa diretamente o público?

AURY: É muito importante depois de uma década falando de economia a gente falar de estética, a gente falar das diferenças e dos comuns.

TARIFA: Não é de economia que a gente está falando. É de política pública e da construção...

AURY: Acho que, aliás, a economia fez com que os atores vissem que poderiam sair daquele lugar que foi inventado no séc. XX, o papel do diretor, que é muito interessante – eu adoro diretor –, mas o diretor fica lá. Mas tem um lugar na iniciativa na criação que os atores começaram, mas que ainda precisam impor. E cada vez mais estão tomando a iniciativa de inventar, de bolar o projeto, de ter ideia do negócio, inclusive, na relação com o público. Porque quem fica, toda noite, quem se repete ou não, são os atores. A sensação que tenho é que agora os atores estão num momento em que precisam se levantar e inventar o teatro de novo, como os atores da *commedia dell'arte*, talvez?

PATRICIA: Me interessa muito esta questão, porque me formei na Cia. São Jorge. Apesar de ter feito EAD, a minha formação é dentro de meu grupo. Acho que em um trabalho continuado dentro de um grupo, você se forma e tem perspectivas de entender diferentes domínios de trabalho. Então o ator, hoje, tem um pensamento mais dramaturgico, ele participa desses espetáculos, ele tem mais visão de direção – o Rogério [Tarifa] fez direção, o Luis Mármora dirigiu e depois passou a ser ator.

AURY: Por que você acha que está acontecendo isso?

PATRICIA: Acho que tem a ver com o trabalho continuado. Você coloca seus anseios, seus desejos, suas vontades.

JOHANA: Isso diferencia no contato com o público.

PATRICIA: Acho que sim, com certeza você tem mais proximidade. É desejo, você faz um projeto que é seu, é desejo. De novo, não estou falando que é melhor, mas em um trabalho continuado de formação você deseja, é a sua visão.

NARUNA: Eu acho que a coisa muda a partir do momento em que tudo muda no teatro de grupo. Teatro de grupo já é uma mudança de teatro, porque não é um teatro *em* grupo, é *de* grupo. O que é uma pesquisa de grupo se não um trabalho de todos? Por que o trabalho do diretor, hoje, é organizar o material, e estar junto, e dividir, e também colaborar, mais que determinar. Daí os resultados são apropriados, porque o material criativo é de todos.

JOHANA: Voltamos à questão do pertencimento. A partir do momento em que você não é mais um intérprete, mas um criador, você passa a ter sinais de que o espetáculo começa a pertencer mais ao conjunto.

AURY: E aí a ideia de repertório se modifica o tempo inteiro.

LUAH: Eu acho que você tocou no melhor ponto, se a gente puder chegar em algum lugar, Johana. Acho que no Fomento a gente já cruzou pelo menos duas gerações – estou pegando o Fomento como exemplificação do diálogo. Mas, chegando ao território do pertencimento do criador, do ator-criador, quanto mais a gente radicaliza, mais a gente de fato é. É louco porque todas as condições parecem adversas quando a gente começa um projeto. Adversas pela falta de conforto, pela insegurança que ele gera na gente, e por isso que a gente vai atrás dele...

PATRICIA: Eu sinto que a responsabilidade do ator hoje é muito maior, meu nível de discussão é muito mais abrangente... Só que isso não pode me eximir da responsabilidade na excelência do meu trabalho. Tudo vai por água abaixo se a gente não busca excelência de trabalho. O que quero dizer com isso é que com essa quantidade de trabalho, o ator começa a pensar em sua figura pública. O que é um artista público?

ALVIM: Aquele que se abre para o outro...

PATRICIA: O quão público é o meu trabalho? Não o público...

LUAH: Isso reverbera de uma maneira na gente, porque daí, somos imediatamente cidadãos.

ALVIM: Tem uma coisa, que é complicada também, de um peso pré-fabricado da história. Foram várias épocas e várias situações distintas. Quando falo do advento do ator-criador, não tem a ver com um fato específico do teatro, tem a ver com todo o séc. XX, com o fim de qualquer relação paternalista, de qualquer verdade irrefutável. E isso se expande para dentro do teatro: a dimensão artística hoje não pesa para nenhum campo, nem para a dramaturgia, nem para a atuação, nem para a direção, como noutras épocas da história.

PATRICIA: E nem para o próprio público.

JOHANA: É interessante porque abordamos vários temas usando o público como pretexto: a gente falou dessa relação do espaço com a nossa criação e com o público; até que ponto esse público está formado ou precisaria ainda ser mais formado, identificado; ou não, de alguma forma ele já está fruindo. Na verdade, todos esses aspectos, por um ângulo, se ampliam, e por outro, se restringem. Então a impressão que tenho das coisas é a de que alguma forma “estamos bem”, que o teatro “caminha bem”, apesar de todo esse momento que estamos vivendo...

PATRICIA: O Amir Haddad costuma dizer, para nos provocar, que o teatro não acabou porque ele é importante para quem o faz.

JOHANA: Talvez seja... Mas isso tem a ver com o que a gente está falando. Só existimos se o público existir – mas, ao mesmo tempo, a gente faria teatro de qualquer jeito. Claro que é muito mais legal fazer teatro com público, não é!? É fundamental, não?

AURY: Na verdade, essas discussões da possibilidade do que está surgindo – sobre, enfim, que “não acabou”, se “vai acabar” – sempre me depressim; esse assunto é depressivo. A gente faz sete horas e o público fica com a gente, porque o que estamos fazendo é importante para cada um de nós – precisa da cenógrafa, da diretora, precisa da equipe que criou aquilo.

TARIFA: Somos uma companhia que se encontra todo dia há treze anos: dez, doze pessoas, de segunda a sexta, seis, sete horas por dia! O tempo passa, mas, se parar para pensar, você fala: “eu venho aqui há treze anos, todos os dias, fazer essa história!”

PATRICIA: Na contramão de tudo.

TARIFA: E aí entram as modificações, a questão do ator, a questão da direção, do repertório; não tem como uma coisa não interferir na outra, a gente se encontrando por treze anos. No nosso caso, não tem... A gente pega a história e enxerga claro o caminho. E agora a gente está: “para onde vamos depois de fazer uma peça pelo bairro?”

AURY: Pela cidade inteira!

LUAH: Pode parecer ingênuo falar disso, mas alguma coisa me diz que precisamos fazer um grande esforço em circular nossos trabalhos para além de São Paulo. O que eu digo é muito importante: sair de São Paulo, porque assim a gente redescobre o nosso trabalho, ressignifica, redimensiona nosso próprio trabalho.

TARIFA: Duas coisas na São Jorge foram muito fortes: uma foi uma peça que criamos dentro de um albergue para moradores de rua. Foi uma experiência que mudou a nossa relação com o público. Era uma ideia que foi convite do Celso [Frateschi], que tem a ver com o nosso projeto atual, que é o cara acompanhar o processo de criação, nem que seja por pedaços, mas que veja essa construção. Então foi uma experiência de uma vivência que mudou a nossa estética. Outra coisa foi um

trabalho que teve uma influência grande de contato-improvisação, de um treinamento no qual você se torna um ator permeável e consciente, e que agora a gente está expandindo para os bairros.

CLAYTON: Só um ponto que ficou faltando: acho que, artisticamente, concordo com o Alvim, mas acho que politicamente a gente abdicou, esqueceu dessa pauta de discutir o público. Público – com “P” maiúsculo – e o público, que nesse lugar se fundem.

PATRICIA: E daí sempre que tenho a oportunidade de estar entre pares, ainda acredito que politicamente estamos atrás de um teatro-arte, que a gente está esquecendo de formar público, de fazer mediação etc. É outro ponto a esclarecer é que a estética é política, ela está na forma. Ela é política porque representa quem eu sou dentro da pólis, dentro do mundo.

JOHANA: De alguma forma paradoxal, nós somos o público e o público somos nós... E são muitos os nós a desatar: por isso a conversa, o compartilhamento de ideias, dúvidas, reflexões... Para que cada vez se torne mais público algo que talvez seja da ordem do individual e do coletivo, mas que afeta tanto a nós, que fazemos teatro, como a nós, que amamos como público; algo que é tão pequeno e, paradoxalmente, tão grande – o nosso teatro de grupo.



POR QUE OS TEATROS ESTÃO VAZIOS?

Karl Valentin

Tradução de Buza Ferraz e Caique Botkay.

In: *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 86, jul.-set. 1980, p. 20.

Por que todos estes teatros vazios? Simplesmente, porque o público não vem. Culpa de quem? Unicamente do Estado. Se cada um de nós se visse obrigado a ir ao teatro, as coisas mudariam completamente. Por que não instituir o teatro obrigatório? Por que instituímos a escola obrigatória? Porque nenhum estudante iria à escola se não fosse obrigado. É verdade que seria mais difícil instituir o teatro obrigatório, mas nós não podemos ter tudo se tivermos boa vontade e o senso do dever?

Além disso: o teatro não é uma escola? Então... O teatro obrigatório poderia começar na infância com um repertório de contos próprios para crianças, como “O Grande Anão Malvado” ou “O Lobo e as Setes Brancas de Neve”.

Numa grande metrópole, temos umas cem escolas e mil crianças por escola a cada dia, o que faz cem mil crianças diárias. Essas cem mil crianças irão de manhã à escola e, à tarde, ao teatro obrigatório. Preço de ingresso por espectador-criança: cinquenta *pfennige* – às custas do Estado, certamente –, isso nos dá cem teatros, cada um com mil lugares ocupados: quinhentos marcos por teatro, cinquenta mil marcos nos cem teatros na cidade.

Quantos atores teriam empregos? Instituinto estado por estado o teatro obrigatório, nós transformaríamos completamente a vida econômica. Porque não é absolutamente a mesma coisa se perguntar: “Será que eu vou ao teatro hoje?” ou dizer: “Eu tenho que ir ao teatro?” O teatro

obrigatório levaria o cidadão a renunciar voluntariamente a todas as outras distrações estúpidas, como o jogo de peteca, o carteadado, as discussões políticas de botequim, encontros amorosos e todos esses jogos sociais que tomam e devoram nosso tempo.

Sabendo que tem de ir ao teatro, o cidadão não precisaria escolher seu espetáculo, não se perguntaria se teria que ver nesta noite Tristan ou outra coisa? Não! Ele terá que ver Tristan e outras coisas, pois será obrigado: ele terá que ir, gostando ou não gostando, 365 vezes por ano, ao teatro. O estudante, por exemplo, também não gosta de ir à escola, mas vai assim mesmo, porque a escola é obrigatória. Por lei. É somente por lei que podemos obrigar nosso público a ir ao teatro. Nós tentamos, por anos a fio, convencê-los com boas maneiras, e eis o resultado. Golpes publicitários para atrair a multidão, como: “Ar refrigerado perfeito”, ou então: “É permitido fumar durante o intervalo”, ou ainda: “Estudantes e militares, do general ao raso, pagam meia”. Com todos esses truques ainda não conseguimos encher salas, vejam vocês!

E tudo que iríamos gastar para fazer publicidade será economizado, pois o teatro será obrigatório. Quem precisa de publicidade para mandar as crianças para a escola?

Não haverá mais problemas com o preço dos ingressos. Ele não dependerá mais da condição social, mas das debilidades e doenças do público.

Da primeira à quinta fila, teremos os surdos e os míopes.

Da sexta à décima fila, os hipocondríacos e os neurastênicos.

Da décima à décima quinta fila, doentes de pele e doentes da alma.

E as frisas, camarotes e galerias seriam reservados aos reumáticos e asmáticos.

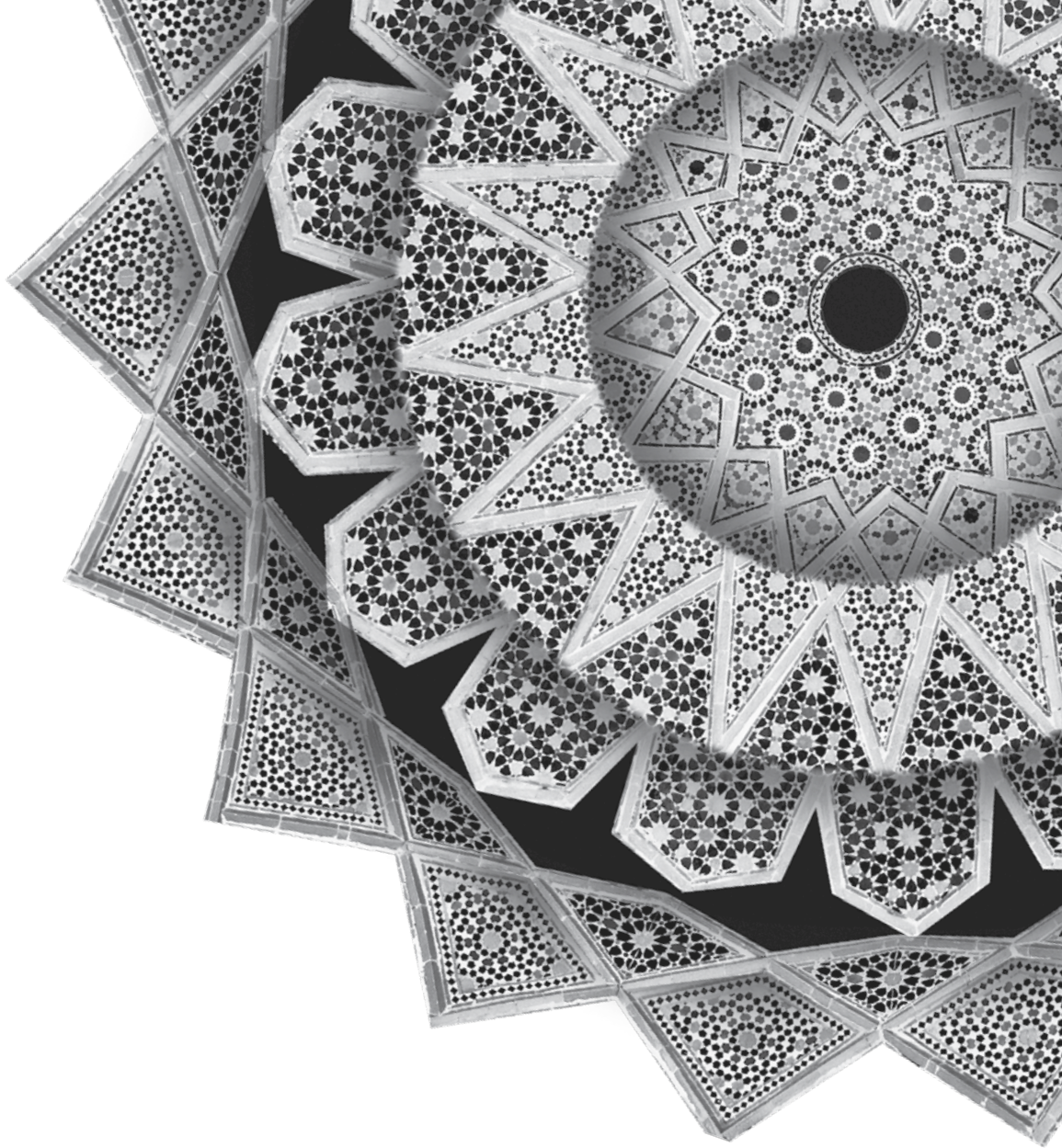
A nossa experiência nos ensina que não seria nada bom se os bombeiros fossem somente voluntários, e por isso constituímos um corpo de bombeiros. Por que o que é bom para o corpo de bombeiros não é bom para o teatro? Há uma relação íntima entre os bombeiros e o teatro.

Eu que estou nos bastidores desse *métier* há tantos anos, nunca vi uma peça sem que houvesse um bombeiro na plateia.

O teatro obrigatório universal, a que nos propomos, o rou, levará ao teatro, numa grande cidade, cerca de dois milhões de espectadores. Será necessário, então, que haja nessa cidade vinte teatros de cem mil lugares; ou quarenta salas de cinquenta mil lugares; ou 160 salas de 12 500 lugares; ou 320 salas de 6 250 lugares; ou 640 salas de 3 125 lugares; ou dois milhões de teatros de um só lugar.

É preciso ser ator para se dar conta da força que isso pode ter quando somos tomados pela presença, numa sala monumental, de um público de, digamos, cinquenta mil pessoas.

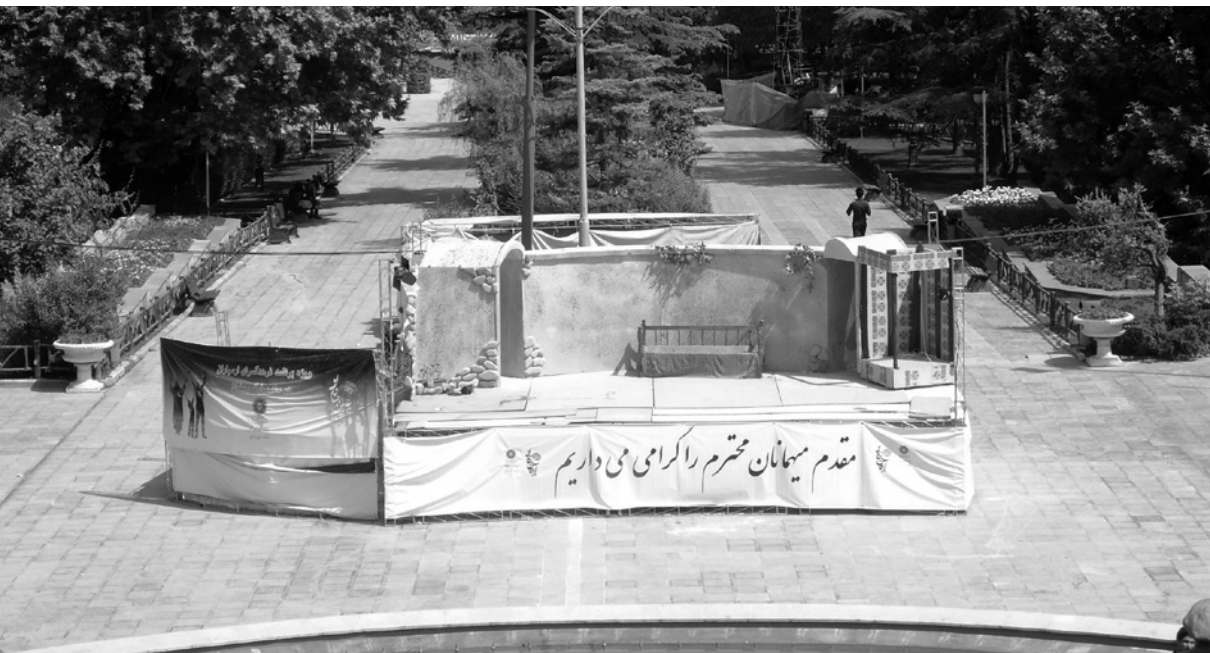
Eis o verdadeiro modo de ajudar os teatros que estão à beira da falência. Não se trata de distribuir filipetas, cartazes e convites. Não. É preciso impor o teatro obrigatório. E quem pode impor senão o Estado?



**A ÁGORA PERSA: CONSIDERAÇÕES SOBRE TEATRO E
ESPAÇO PÚBLICO NA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ**

Daniel Marcolino e Ferdinando Martins





“Sinto muito informar que a matéria que vocês escreveram sobre o Irã foi suspensa. Não sairá no domingo. Nossa editora executiva avaliou que a reportagem estava muito positiva em relação ao governo de Teerã, numa semana delicada, permeada de atritos entre Estados Unidos e Irã, e acusações de assassinatos de diplomatas sauditas”

Foi com surpresa que recebemos o e-mail acima, horas depois de enviarmos o texto para publicação. O motivo era mais uma acusação de terrorismo supostamente envolvendo o governo iraniano que, dias depois, seria considerada infundada e negada pela própria secretária de Estado estadunidense, Hillary Clinton. Compreensível, porém, se se passa a acompanhar mais atentamente as notícias sobre o Irã no jornal em que este texto seria publicado, *O Estado de São Paulo*. A tônica de sempre: o enriquecimento de urânio; o premente ataque de Israel; iranianos caracterizados como atrasados, radicais, fundamentalistas. O texto que segue é uma tentativa de colocar em evidência a movimentação cultural no país e, com isso, tensionar as concepções difundidas na imprensa sobre o Irã.

Nosso interesse pelo teatro, cinema e cultura iranianos levou-nos a realizar pesquisas e a viajar para lá, onde estudamos farsi no Centro de Estudos Persas da Universidade de Teerã e promovemos uma série de entrevistas com atores, diretores e intelectuais diversos. Tivemos finan-

ciamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, e da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo.

Uma ágora efervescente

Existe teatro no Irã? As pessoas saem à noite? É proibido ouvir música? Tem toque de recolher? As mulheres usam burca? Vocês ficaram com medo? Essas são perguntas recorrentes desde que chegamos ao Brasil, depois de dois meses no Irã. Ainda que sinceras, as indagações revelam o desconhecimento sobre o país. Lá encontramos uma vida cultural intensa, pessoas frequentando ruas e parques até a madrugada, e mulheres com véus frouxos nas mais diversas estampas e nenhuma burca – traje comum no Afeganistão. A sensação era de segurança, em um país com baixo índice de criminalidade.

Há vários complexos de cinema, alguns deles do governo. O Museu do Cinema tem duas salas e reúne o público mais *cult*. No Parque Mellah, na zona norte de Teerã, um prédio de arquitetura pós-moderna abriga quinze salas. A Fundação Farabi é a agência oficial de cinema e Khaneh Cinema é um sindicato que elege um júri anual cuja função é selecionar e premiar os melhores filmes. Mohammad Atebbai, da distribuidora Iranian Independents, afirma que houve uma queda expressiva na procura por filmes iranianos em festivais nos últimos anos, e que há uma grande produção não conhecida fora do país. As recentes premiações de *A Separação*, filme de Asghar Farhadi, deram novo fôlego ao cinema iraniano no mercado internacional.

As mulheres correspondem a 60% dos universitários. Há entre elas significativas diferenças quando se considera a condição econômica e a prática da religião. Na zona sul de Teerã, mais pobre e conservadora, muitas mulheres usam chador (veste que cobre todo o corpo exceto o rosto), dispensam a maquiagem e tornam-se donas de casa com maior frequência. Na zona norte, mais rica, as mulheres diferenciam-se pela forma mais frouxa com que usam o véu e pelo uso de maquiagem. É moda ornarem a cabeça com enormes presilhas que suspendem os lenços. As trabalhadoras têm de usar chador ou roupa preta com hijab (veste que cobre a cabeça, cabelos, pescoço e orelhas), e se mostram claramente contrariadas com tal regra.

Alçado pelos EUA desde 1979 ao posto de “inimigo número um” da civilização, o Irã tem sua imagem de país belicoso e fundamentalista reforçada diariamente pelos grandes conglomerados de mídia. Há a intenção expressa de atribuir a ele uma imagem retrógrada, como se o país tivesse “perdido o bonde” da história. O diretor de cinema Abbas Kiarostami se dá conta desse contrassenso e se mostra cansado de responder sobre questões de censura a jornalistas ocidentais, talvez porque a pergunta, corriqueira, parece ser feita como se no Ocidente não existisse censura. Também porque transferem toda a responsabilidade da atual

condição política e religiosa do Irã ao próprio Irã, deixando de fora todo um conjunto de fatores históricos, como o golpe militar arquitetado pelos Estados Unidos e pela Inglaterra em 1953, forçando a queda do então primeiro-ministro – que havia estatizado o petróleo, então nas mãos de ingleses – e restaurando ao poder uma monarquia não menos criminosa, a Pahlevi.

Ao chegarmos ao Irã, os estereótipos foram se desfazendo. Surpresa já no aeroporto Imã Khomeini, que estalava de tão novo. A fila da imigração para estrangeiros estava vazia, exceto por nós dois. Às três da manhã, lojas e lanchonetes estavam abertas. Já no burburinho da cidade, passando pelas ruas de Teerã, ficamos surpresos com o número de parques, com grama bem cuidada, aparelhos de ginástica e fontes com luzes decorativas ligadas. Descobriríamos que as pessoas frequentam diariamente esses espaços, nos quais fazem suas refeições em tapetes estirados na grama. Alguns estão deitados, leem, fumam narguiles ou tomam sopa comprada de ambulantes. Quando nos aproximávamos para pedir uma foto, éramos efusivamente convidados a nos juntar a eles. Sorridentes, organizavam-se de modo a nos receber, oferecendo-nos comidas, doces e chás, passando a seguir a fazer perguntas sobre o Brasil: Ronaldinho, Daniel Alves, o Rio de Janeiro. Ficavam surpresos quando dizíamos que aquela cena era para nós inusitada; que sentar-se à praça era quase impossível no Brasil, porque seríamos alvo fácil de assaltos. Não acreditavam muito, mudavam de assunto, investigando nossas impressões sobre o país e perguntando sobre o Lula, por quem nutrem especial carinho.

Teatros para todos os públicos

As praças de Teerã guardam um atrativo especial para quem é de teatro. Em quase todas há pelo menos um palco montado. No período do Ramadã, peças religiosas são encenadas diariamente após o pôr-do-sol. Além disso, algumas dessas praças são construídas ao redor dos principais teatros da cidade. A diversidade teatral é surpreendente. Na Praça dos Estudantes Universitários, no centro de Teerã, um grande edifício abriga o Teatro Shar, imenso complexo com oito salas de teatro, cuja programação começa em horários alternados, a partir das 18h30. Os autores escolhidos variavam de clássicos (Brecht é valorizado, pois é visto como arauto do anti-imperialismo) a dramaturgos persas contemporâneos. O pós-dramático já se instalou por lá, ainda que de modo tímido.

Em frente a esse edifício há uma sala experimental no subsolo. Nas paredes, cartazes de oficinas e grupos em busca de artistas. Ao lado, pessoas disputavam cadeiras de plástico para um palco de madeira, no qual seria apresentada uma peça baseada em passagens do Corão. Empresas de marketing aproveitam para distribuir brindes. Na rua de trás encontra-se o Teatr Sangelat, com sua programação de teatro de pesquisa e experimental. Criado pelo xá Reza Pahlevi em 1965, continua em funcio-

namento 33 anos após a Revolução Iraniana.

Surpreendente diversidade, mais ainda quando se vê a afluência e o interesse do público. O modelo de interpretação empolado, característico de algumas escolas de teatro iranianas, divide o público: há os que o defendem como genuíno e mais apropriado às artes cênicas, condenando atuações naturalistas. Por outro lado, outros o rejeitam, julgando-o ultrapassado.

Na Antiguidade, o teatro teve origens semelhantes nas regiões do Irã e da Grécia, emergindo de cerimônias coletivas. No entanto, ao passo que o teatro grego saiu dos ditirambos e dos cortejos para Dionísio, no antigo Irã – então Pérsia – o teatro surgiu em cerimônias para a glorificação de heróis, legendários ou não. Heródoto relata esse tipo de teatro e o relaciona a danças e formas narrativas e musicais sobre histórias mitológicas e de amor. Também vêm da Antiguidade tradições teatrais como o *khaymeshab bazi* (teatro de bonecos) e o *saye-bazi* (teatro de sombras).

Hoje, no entanto, o *tazieh* é uma das formas antigas mais notáveis. Muitas pessoas referem-se a ele com reverência, sobretudo após a chegada do islamismo no Irã, por ter se transformado na mais eloquente forma de teatro religioso. Na entrada do Museu do Cinema há um grande painel ilustrativo do *tazieh*, com desenhos coloridos das cenas de suas peças, como em uma história em quadrinhos. Contadores de histórias se utilizam desse painel em apresentações para pequenas audiências, apontando para as cenas enquanto interpretam as personagens. O catálogo do museu destaca que está lá por já conter elementos que se tornariam chaves da gramática cinematográfica: a montagem das cenas, as sequências e as simulações daquilo que, no cinema, viria a se chamar plano e contraplano. Mas é o *tazieh* feito nas ruas, em datas específicas, que mais chama a atenção, pois reúne demonstração de fé religiosa, festa popular e teatro. Os temas mais comuns são histórias de sacrifício e resistência contra o mal – tema constante na mitologia do zoroastrismo e depois convertido em histórias de mártires do islamismo xiita.

Com a ocidentalização promovida pelo regime Pahlevi, o teatro iraniano alinhou-se com preocupações vanguardistas e buscou a profissionalização de seus quadros. Na década de 1960, as universidades passaram a oferecer graduação em artes cênicas. Em 1964, foi fundado o primeiro Instituto Universitário de Artes Performativas de Teerã, por iniciativa do dramaturgo Mehdi Farough, que reuniu professores das áreas de estudos teatrais para ministrarem cursos de cenografia, direção de arte, cinema, rádio e televisão, dramaturgia, direção e formação de atores. Após a revolução, o instituto foi anexado à Universidade de Teerã, convertido em Faculdade de Teatro e Cinema e hoje oferece, além da graduação, mestrado e doutorado. Em 1966, a Universidade de Belas Artes também passou a oferecer graduação em Teatro, com criação de um departamento próprio, além de mestrado em artes cênicas e doutorado em dramaturgia.

Em 1989, foi instalado o curso de Teatro na Universidade Islâmica Livre, com graduação e mestrado. Devido à grande popularidade dos cursos de teatro, o Ministério da Ciência criou novos cursos de graduação e pós-graduação em todo o país, como na Universidade Sureh, em Isfahan, e na Universidade Nabi Akram, em Tabriz. De acordo com o Ministério da Ciência, a habilitação mais procurada é dramaturgia, seguida por direção, interpretação, cenografia e teatro de bonecos.

O teatro é tão central à cultura iraniana que, em várias cidades, é ensinado nas escolas regulares como parte da grade curricular. Ao todo, cerca de mil alunos se formam nos cursos de graduação em artes cênicas a cada ano, sem contar os cursos livres, de curta duração. É muito? Alireza Shojanoori, ator e empresário, diz que não. “Diferentemente de outros lugares, aqui ator não fica desempregado. Pode ganhar pouco, mas não fica sem trabalho.” De acordo com a pesquisadora Liliane Anjo, há um grande trânsito de atores entre o teatro, o cinema e a televisão, mais lucrativos, como ocorre em muitos outros países.

Festivais para todos os teatros

O circuito de festivais é intenso. O principal é o Festival Internacional Fajr, que ocorre em fevereiro e é completamente financiado com dinheiro público. Trata-se de uma dentre muitas outras iniciativas feitas na época do aniversário da revolução. Cerca de 150 companhias são convidadas por ano e artistas internacionais oferecem oficinas. Há uma programação especial voltada para o teatro de rua, que neste ano selecionou nove espetáculos entre 42 inscritos. Também há sessões de “rádio-teatro”, popular no país. De acordo com o diretor e dramaturgo Hamidreza Azarang, o festival cumpre também a função de colocar as pessoas envolvidas no meio teatral em contato umas com as outras. No entanto é necessário, segundo ele, fazer esforços para a internacionalização da cena iraniana. O Irã é pouco convidado a fazer parte de festivais fora do país. Além disso, o bloqueio econômico imposto pelos Estados Unidos faz com que o Irã seja pouco lembrado pelas companhias estrangeiras em viagens internacionais.

Behroz Gharibpor, também diretor e dramaturgo, destaca que o grande problema do teatro mundial é a comunicação com o público – e isso afeta igualmente o teatro iraniano. Cabe ao festival Fajr promover diferentes peças para diferentes públicos. O grande perigo é conhecido por nós, brasileiros: há companhias que produzem especificamente para festivais, descaracterizando a produção. No Irã, Gharibpor destaca que os grupos regionais são os mais prejudicados por essa atitude. Mahmoud Reza Rahimi é ator de teatro físico e, assim como Gharibpor, ressalta que a preocupação maior na formação de público deveria ser com os jovens. Durante o festival, é realizado um encontro sobre o “mercado teatral”, que, em 2012, alcança sua terceira edição. Nele discutem-se, além da for-

mação de público, estratégias de circulação e de divulgação. Da mesma forma que no cinema, há menções a uma “indústria do teatro”.

Além deste, há muitos outros festivais durante o ano, incluindo o Festival de Teatro de Bonecos Mobarak e o Festival Internacional de Teatro Universitário. Um dos mais curiosos é o Festival Internacional de Teatro Ritual e Tradicional de Teerã, composto principalmente de teatro religioso, mesmo de denominações não muçulmanas. O Festival de Teatro de Teerã, promovido pela prefeitura local, tem um edital peculiar: só são aceitos trabalhos que se baseiem no Corão, ou no *Shahnameh* (obra escrita no séc. X pelo poeta iraniano Ferdowsi), ou no *Masnavi* (poema escrito por Rumi, um dos principais nomes do sufismo).

Muitos artistas dizem que a censura é mais branda para o teatro, pois, ainda que tenha um grande público, este é menor que o da televisão, do cinema ou da internet. Diretores de teatro, porém, negam que isto seja verdade. As restrições, de qualquer forma, são as mesmas para qualquer linguagem: necessidade de observar as leis islâmicas, o decoro e a moralidade. Temas políticos são vigiados, mesmo em montagens históricas. A promoção do estilo de vida americano também é vista com reserva e passível de veto. Vale lembrar que a obrigatoriedade de mulheres cobrirem a cabeça em público é relativizada no teatro, onde se admite que elas usem perucas sem véus.

Na premiação do último festival Fajr, *Pandora 88*, da companhia berlinense de teatro físico Fabrik Postdam, ganhou prêmio de melhor peça. Trata-se de uma história sobre dois presos que tentam se libertar. Também teve boa receptividade a peça *A Divina Comédia: o Inferno*, adaptação da obra de Dante pelo grupo iraniano Titowak. No ano passado, Ibrahim Poshtkouhi, diretor do Titowak, levou para os palcos *Só o Primeiro Cachorro Sabe Quem Está Latindo*, baseada em *Macbeth*, de Shakespeare. Também no ano passado, a companhia iraniana Yase-e Tamam apresentou no Festival de Teatro de Bonecos de Londres uma adaptação (em forma de teatro de animação) de *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca.

Democracia

Não pretendemos de forma alguma negar que há problemas sérios no atual Irã. Na verdade, em mais de 2.500 anos de história, nunca houve no Irã uma democracia (entre 1951 e 1953, Mohammad Mossadegh poderia ter incentivado várias aberturas políticas, voltando suas atenções para a economia interna, levando o Irã a algo próximo de uma democracia, no que foi interrompido pelo golpe arquitetado entre os EUA e a Inglaterra, que trouxe de volta o xá Reza Pahlevi), ainda que Ciro seja saudado como o primeiro governante a emitir um código de direitos humanos. Heródoto, em *As Guerras Persas*, escreve que ao conquistar determinadas nações, Ciro respeitava as crenças e costumes desses povos e, se estes se recusassem a aceitar o novo governo, ele não os combatia. Hoje, há

restrições severas à liberdade de expressão e artistas são presos arbitrariamente. Contudo, a pressão internacional liderada pelos Estados Unidos e a condenação ideológica a que o Irã é submetido – alçado hoje à condição de “inimigo público número um” – apoiam-se em interesses claramente políticos e, sobretudo, econômicos.

Nosso trabalho se pautou pela tentativa de gerar um outro caminho para apresentar e considerar certas questões sobre o Irã. Tratamos de teatro, cultura, sobre o público e festivais. Como afirmamos antes, não cabe negar a existência de problemas no Irã, mas entendemos que é preciso contextualizá-los sem o *parti pris* condenatório, conforme indicava já no século XII o poeta persa Rumi: “Atenta para as sutilezas que não se dão em palavras. Compreende o que não se deixa capturar pelo entendimento?”

Em resumo, há no Irã uma efervescência cultural característica do país que faz com que as pessoas ocupem os espaços públicos, e alguns índices sociais – surpreendentes ao visitante que espera encontrar apenas desordem – colocam o país à frente do Brasil no que diz respeito ao atendimento a certos direitos sociais, como moradia e saúde, dentre outros aspectos. Fica portanto evidente que, ao contrário do que é propagado pela mídia ocidental, também o Irã ocupa um assento no “bonde da história” ou, no mínimo, torna imperativa a suspensão de todo o discurso que procura imputar uma imagem de vilão a um país que, em grande medida, permanece intencionalmente desconhecido.

Referências bibliográficas

- COGGIOLA, Osvaldo. *A Revolução Iraniana*. São Paulo, Ed. UNESP, 2008.
- COOK, Nilla Cram. “The Theater and Ballet Arts of Iran”. *Middle East Journal*. Vol. 3, No. 4 (Oct., 1949), pp. 406-420.
- FLOOR, W. *The History of Theater in Iran*. Washington, DC, Mage Publishers, 2005.
- KOUTLAKI, Sofia A. *Among the Iranians*. Boston, London, Intercultural Press, 2010.





**EM DEFESA DE UMA
POÉTICA DO FACE A FACE**

Juliana Ferrari

Uma vez, numa discussão entre diretores, uma estudante perguntou-me sobre a necessidade do teatro, com o olhar límpido necessário às perguntas fundamentais.

Naquele instante lembrei-me de conversas com o dramaturgo e amigo Reinaldo Maia¹, que muitas vezes mencionava este assunto. Maia insistia em dizer que o teatro é inútil, com seu jeito de sempre jogar no ar afirmações categóricas paradoxais – todos lutávamos para sobreviver fazendo teatro – e politicamente incorretas, que eram seguidas por explicações mais ou menos breves e que tanto regalavam a quem o ouvia. Na explicação, passava aos pormenores e falava de utilidade com o sentido de finalidade. O teatro, como a filosofia, não é teleológico: será que é necessário entender sua utilidade ou funcionalidade? Certamente não. Uma questão de processualidade? Ou uma mera existência, necessária por si? Divagávamos então sobre como seria uma sociedade sem teatro.

O teatro permite a criação de uma poética no face a face, experiência relacional de criação de novas realidades poéticas. Uma experiência estética coletiva, criada coletivamente e assistida por uma coletividade.

¹ Reinaldo Maia foi dramaturgo, diretor e ator. Figura fundamental do teatro de resistência paulistano, escreveu dezenas de peças teatrais e livros dedicados à teoria e à arte do ator. Foi fundador do grupo Folias e do movimento Arte Contra a Barbárie. Grande amigo, vivia a ética que preconizava e foi um dos raros intelectuais que fez aquilo que dizia que era para ser feito. Faleceu em 17.04.09, aos 57 anos.

O acontecimento teatral, para Jorge Dubatti, se manifesta composto em sua fórmula nuclear (matriz da teatralidade) por uma tríade de acontecimentos (convival, poética e espectral) concatenados lógico-casualmente, de maneira tal que o segundo depende do primeiro, e o terceiro, dos anteriores (Dubatti, 2007). Assim, para o filósofo teatral, estes três momentos de constituição interna do acontecimento teatral poderiam ser pensados em termos de:

- » Acontecimento convival, inserido no plano da cultura vivente e da vida cotidiana;
- » Acontecimento poético, *poiesis* teatral, criação poética de entes – corpo poético – que marca um salto ontológico a respeito da realidade cotidiana, assim como uma desterritorialização;
- » Acontecimento espectral, ou constituição do espaço do espectador a partir da observação da *poiesis* de uma distância ontológica, exercício de percepção em todos os sentidos, com todo o corpo, não apenas o olhar, ainda que a visão possa ser, afinal, preponderante – recordemos que teatro, etimologicamente, é “olhador”, “observatório”.

Num teatro aliado ao pensamento que vê a obra de arte como mercadoria, ela está voltada à venda de ilusões e criações de realidades destinadas à neutralização das desigualdades. Indo neste sentido, um certo voyeurismo coletivo, fetichizado, constitui a cena teatral; o teatro é o meu “ver algo” junto com os outros olhares dos outros que “veem aquele algo também. Numa via de mão dupla, temos sobre nós projetados os olhares dos atores, como massa e como individualidade, consolidando subjetividades de forma a manter o *status quo*.

O teatro como cena não se constitui pelo que está no palco, mas pelo que constitui, dentro de uma cena, estar junto com outros – olhando e “sofrendo olhares”. Este relacionar-se é um grande complicador e nossa salvação. O grande complicador de um tempo autista, em que cada vez menos a presença junto do outro é algo a que eu esteja acostumado, apesar de ser algo que eu deseje: vivo em solidão nessa relação com o outro. Os fenômenos da vida em massa me remetem a um autismo coletivo, em que o teatro deveria ser uma possibilidade de cura.

Essa singularidade do teatro me remete à cura de Ana O. realizada por Freud (Phelan, 1997), que se deu pelo espelho do corpo do outro no analista, e não só pela fala (que acabou sendo a escolha socialmente mais adequada para um caminho da psicanálise). O teatro pode e deve ser também esse espaço, espaço de cura e empatia – um processo pelo qual eu me ressignifico através do olhar do outro que me reconhece. No teatro, o olhar da plateia ressignifica o que eu faço a cada dia: a plateia sem dúvida constitui a cena, num processo poderoso de reflexos que são, no todo, a cena. Da mesma forma, o olhar do ator sobre o público é capaz de ressignificar esse público e por esse olhar, como espectador, eu me contamina. Uma necessidade convival e poética, e que deve ir, também, para além dos olhares, para toda a dimensão corporal.

Assim, posso pensar a cena a partir da criação de uma poética nascida na convivência e que proponha um “face a face” espectral que ponha em risco minha territorialização segura. Espelhos cá e lá, eu como espectador refletido neles. Tudo isso é a cena teatral. Se faz necessário, contudo, expor esta condição, escancarar os reflexos e indicar a geografia do acontecimento; faz-se, portanto, necessário repensar essa dimensão do teatro como acontecimento, especialmente em sua relação com os espectadores.

Dessa forma, volto à questão colocada na conversa entre diretores e arrisco dizer que, neste sentido, certamente a pergunta sobre a necessidade do teatro é impossível. Sua existência é inútil, sua necessidade só poderia ser aferida por uma ausência prolongada no tempo, um “se mágico” histórico que não desejaríamos experimentar em sua concretude: um sintoma de “fascização”?

Ausência de teatro: ausência da criação de poéticas fantasiadas coletivamente, onde se pode escancarar (e modificar pelo incômodo) de que forma eu vejo o outro e como o outro é por mim visto. Numa sociedade totalitária, toda a contação de estórias se daria por meio da difusão e consolidação de imagens já conhecidas e aceitáveis. Podemos pensar num grande projetor de sonhos, produzindo prazer e conforto, dentro das expectativas de quem os assiste. A distância que nos separa disto é medida pelo grande movimento de grupos e artistas individuais, uma atividade que envolve não apenas grandes produções alinhadas a esta consolidação de simbologias, mas também, retomando os dizeres de Dubatti (2007), um teatro fundador de uma subjetividade micropolítica alternativa que desafie radicalmente a macropolítica a partir de um lugar de oposição, resistência e transformação, e que propicie uma zona de habitabilidade pensada como contrapoder.

O teatro assim feito é nossa grande chance para uma ressignificação do que somos e do modo como vemos o outro, e seu lugar de “habitação” é a nossa força no evento. Nossa grande força no evento ao vivo, na relação, na empatia, na fantasia coletiva.

Referências bibliográficas

- DUBATTI, Jorge. “Cuerpo Social y Cuerpo Poético en la Escena Argentina.” *E-misférica*, n. 4.2, Hemispheric Institute of Performance Politics, Noviembre, 2007. Disponível em: www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/por/po42_pf_dubatti.html. Acessado em 15 out. 2011.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro 1: Convivio, Experiencia, Subjetividade*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- GUÉNON, Denis. *O Teatro é Necessário?* São Paulo, Perspectiva, 2004.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1988.
- PHELAN, Peggy. “Immobile Legs”. In: *Mourning Sex: Performing Public Memories*. New York, London, Routledge, 1997.



PIER
PAOLO
PASOLINI

**MANIFESTO
POR UM
NOVO TEATRO**

Tradução de Luiz Nazário.

In: *As Últimas Palavras do Herege: Entrevistas Com Jean Dufлот*. Editora Brasiliense, 1983 (pp. 183-193).

O teatro que esperam, mesmo sob a forma de novidade total, não poderá jamais ser o teatro que esperam. De fato, se vocês se põem a esperar um novo teatro, esperam-no necessariamente dentro das ideias que já são as suas; além disso, deve-se precisar que o que se está esperando já existe de alguma forma.

Nenhum sequer de vocês é capaz de resistir, diante de um texto ou de um espetáculo, à tentação de dizer: “*Isto é teatro*”, ou então “*Isto não é teatro*”, o que significa que têm na cabeça uma ideia do *teatro* perfeitamente enraizada. Ora, as novidades, mesmo totais, vocês o sabem bastante bem, não são jamais ideais, mas concretas. E portanto sua verdade e sua necessidade são mesquinhas, fastidiosas e decepcionantes: ou não se as reconhecem ou são discutidas em referência aos velhos hábitos.

Hoje, todos vocês esperam o surgimento de um teatro novo, e a ideia que fazem dele nasceu no seio do velho teatro. Se estas notas tomaram a forma de manifesto, é porque o que elas exprimem de novo é colocado abertamente, imperiosamente mesmo, como tal. No presente manifesto, o nome de Brecht não será citado em parte alguma. Foi o último homem de teatro que pôde fazer uma revolução teatral (no interior do próprio teatro): porque à sua época prevalecia a hipótese de que o teatro tradicional existia (e de fato ele existia mesmo). Agora, como todos verão neste manifesto, a hipótese é de que o teatro tradicional não existe mais

(ou está em vias de desaparecer). Na época de Brecht, era então possível operar reformas, mesmo reformas profundas, sem se colocar o teatro em questão: aliás, a finalidade de tais reformas era a de restituir-lhe sua autenticidade teatral (de tornar o teatro autenticamente teatral). Hoje, ao contrário, o que é posto em questão é o próprio teatro; portanto, este manifesto pretende ter uma finalidade paradoxal: o teatro deve ser o que o teatro não é. Seja como for, o certo é que os tempos de Brecht estão definitivamente terminados.

Quais serão os destinatários do novo teatro?

Os destinatários do novo teatro não serão os burgueses que compõem o público teatral (de teatro): mas *os grupos avançados da burguesia*.

Estas três últimas linhas, que parecem as de uma ata, constituem a primeira proposição revolucionária deste manifesto. Elas significam, com efeito, que o autor de um texto teatral não escreverá mais para o público, que sempre foi, por definição, até aqui, o público teatral; este público que vai ao teatro para se divertir e que, por vezes, ali se escandaliza.

Os destinatários do novo teatro não serão *nem divertidos nem escandalizados* pelo novo teatro porque, pertencendo aos grupos avançados da burguesia, são em tudo *parecidos* ao autor dos textos.

É vivamente desaconselhado às damas que frequentam os grandes teatros (cidadinos), e que não perdem nenhuma *première* de Strehler, Visconti ou Zeffirelli, assistir às representações do novo teatro.

Se, por acaso, elas aí comparecerem, em seus *visons* simbólicos e patéticos, encontrarão um cartaz na entrada advertindo que as damas em casacos de *vison* serão obrigadas a pagar trinta vezes o valor do bilhete normal (que seria extremamente barato). Este mesmo cartaz, ao contrário, assinalará que os fascistas – se menores de vinte e cinco anos – terão direito à entrada gratuita. Também se lerá, além disso: “Favor não aplaudir”. Os assobios e as desaprovações serão admitidos, naturalmente; entretanto, em lugar dos aplausos eventuais, será exigido da parte do espectador essa quase mística confiança na democracia que permite o diálogo: um diálogo totalmente desinteressado e idealista sobre os problemas que o texto coloca e debate (*a canone sospeso*: por suspensão de sentido).

Entendemos por *grupos avançados da burguesia* alguns milhares de intelectuais, em cada cidade, cujo interesse cultural, ainda que ingênuo, talvez, ou provinciano, permanece contudo *real*.

Objetivamente, a maioria é representada por aqueles que se definem como “progressistas de esquerda” (incluindo os católicos que se esforçam por constituir na Itália uma *nova esquerda*). A minoria de tais grupos é constituída pelas elites sobreviventes saídas da laicidade liberal croceana e do radicalismo. Naturalmente (isto é óbvio) esta lista (recenseamento) é – e se pretende – esquemática e terrorista.

O novo teatro, portanto, não é nem acadêmico nem de vanguarda. Não somente ele não se insere em nenhuma tradição, como sequer a *constata*. Simplesmente a ignora e passa adiante, de uma vez por todas.

O teatro de palavra

O novo teatro define-se, mesmo banalmente e em termos de ata, “teatro de palavra”.

Sua incompatibilidade, tanto com o teatro tradicional como com qualquer tipo de contestação do teatro tradicional, está portanto contida nesta autodefinição.

Ele não esconde que se refere explicitamente ao teatro da democracia ateniense, livre para atravessar, com um salto, toda a tradição recente do teatro burguês – para não dizer a tradição moderna inteirinha –, do teatro do Renascimento e do teatro de Shakespeare.

Assistir às representações do “teatro de palavra” com a ideia de escutar (de ouvir) antes que de ver é a restrição necessária para melhor compreender as palavras percebidas e, portanto, as ideias que estão no fundo, as personagens reais deste teatro.

A que se opõe o teatro de palavra?

Todo o teatro pode ser dividido em dois tipos: estes dois tipos podem dar lugar a diversas definições, segundo uma terminologia seriamente escolhida – por exemplo: teatro tradicional e teatro de vanguarda; teatro burguês e teatro antiburguês; teatro oficial e teatro de contestação; teatro acadêmico e teatro do *underground* etc. Mas a estas definições sérias preferimos duas definições mais vivas:

- » teatro de falatório e aceitamos a brilhante definição de Moravia);
- » teatro do *gesto* e do *grito*.

Sejamos logo precisos: o teatro do falatório é aquele em que o falatório, justamente, substitui a palavra. A título de exemplo, em lugar de dizer, sem humor, sem nenhum senso do ridículo e da educação: “Eu queria morrer”, aí se dirá com amargura: “Boa noite”; o teatro do *gesto* e do *grito* é aquele em que a palavra está completamente dessacralizada, destruída mesmo, em benefício da presença física pura (cf. adiante).

- O novo teatro se define portanto teatro “*de palavra*” por oposição:
- » Ao teatro do falatório, que implica a reconstrução de um meio e de uma estrutura espetacular naturalista à falta da qual: os acontecimentos (homicídios, roubos, balés, beijos, amplexos e golpes de teatro) não seriam representáveis; dizer “Boa noite” em vez de “Eu queria morrer” não teria sentido porque faltaria aí o clima (a atmosfera) da realidade cotidiana.
 - » Por oposição também ao teatro do *gesto* e do *grito*, que contesta o primeiro fazendo tábua rasa de suas estruturas naturalistas e desconsagrando seus textos – sem todavia poder abolir seu dado

fundamental (de base), ou seja, a *ação cênica* (que ele exalta, ao contrário).

Desta dupla oposição deriva uma das características fundamentais do “teatro de palavra”: a saber, como no teatro ateniense, a *ausência quase total de ação cênica*.

A ausência de ação cênica implica naturalmente o *desaparecimento quase total de encenação* – luzes, cenografia, vestuário etc. –; tudo será reduzido ao indispensável (já que, veremos, este novo teatro não deixará de ser uma forma de *rito*, mesmo uma forma jamais experimentada; impossível, assim, a iluminação e a extinção das luzes para indicar o princípio ou o fim da representação).

Tanto o teatro do falatório¹ como o teatro do *gesto* e do *grito* são dois produtos de uma mesma civilização burguesa. Ambos têm em comum o ódio pela *palavra*. O primeiro é um ritual no qual se espelha a burguesia, idealizando-se mais ou menos e, em todo caso, sempre se reconhecendo. O segundo é um ritual no qual a burguesia, ainda que restaurando, através de sua própria cultura antiburguesa, a pureza de um teatro religioso, se reconhece enquanto produção do mesmo (por razões culturais) experimentando simultaneamente o prazer da provocação, da condenação e do escândalo (com o que ela só obtém, em definitivo, a confirmação de suas próprias convicções).

O teatro do *gesto* e do *grito* é, portanto, o produto da contracultura burguesa² que entra em polêmica com a burguesia, voltando contra ela o mesmo processo destrutivo, cruel e dissociado que Hitler, aliando a prática à loucura, operou nos campos de concentração e de extermínio.

Se estes dois teatros – o teatro do *gesto* e do *grito* tanto quanto nosso teatro de palavra – são ambos produtos dos grupos culturais antiburgueses da burguesia, em que diferem exatamente? De fato a diferença entre eles está em que o teatro do *gesto* e do *grito* está destinado à burguesia – mesmo ausente –, à burguesia “escandalizável” (sem a qual este teatro não seria concebível, como Hitler era inconcebível sem os judeus, os poloneses, e os homossexuais), enquanto que o teatro de palavra, ao contrário, está destinado *aos mesmos grupos culturais avançados* dos quais ele é o produto.

O teatro do *gesto* e do *grito*³, na clandestinidade do *underground*, procura junto a seus destinatários uma cumplicidade na luta ou uma forma comum de ascese; portanto, fazendo o balanço final, ele não representa, para os grupos avançados que o produzem e o exploram enquanto destinatários, senão uma *confirmação* ritual de suas próprias convicções

1 De Tchekhov a Ionesco, e até o abominável Albee.

2 O impressionante Living Theatre.

3 De Artaud ao Living Theatre, sobretudo, e a Grotowski, este teatro fez suficientemente suas experiências.

antiburguesas – a mesma confirmação ritual que o teatro tradicional representa, para o público médio e normal, de suas próprias convicções burguesas.

Ao contrário, nos espetáculos do teatro de palavra, independentemente das numerosas confirmações e verificações que podem aí se produzir (autores e destinatários não pertencem à toa ao mesmo meio cultural e ideológico), predominará uma troca de opiniões e de ideias, numa relação que será mais crítica que ritual⁴ e, sobretudo, sem desilusões.

Destinatários e espectadores

Será possível que haja coincidência, no plano prático, entre destinatários e espectadores?

Acreditamos que os grupos culturais avançados da burguesia na Itália podem desde agora constituir, mesmo de um ponto de vista puramente numérico, um bom público e produzir, precisamente, um teatro que dele emane – seu próprio teatro: quer dizer, o teatro de palavra constitui, na relação do autor e do espectador, um fato absolutamente novo na história do teatro. E eis as razões disto:

O teatro de palavra é – como vimos – um teatro possível, *requisitado* e apreciado no quadro estritamente cultural dos grupos avançados de uma burguesia.

Em consequência, ele representa a única via de renascimento do teatro em uma nação onde a burguesia é incapaz de produzir um teatro que não seja provinciano e acadêmico, e cuja classe operária está absolutamente alheia ao problema (as possibilidades que ela tem de produzir um teatro no interior de seu meio são ainda apenas teóricas – aliás, teóricas e *retóricas*, como o demonstram bem todas as tentativas de “teatro popular” visando a atingir *diretamente* a classe operária).

O teatro de palavra, que, como vimos, passa ao largo de toda possibilidade de relação com a burguesia, e só se endereça aos grupos culturais avançados, é o único que pode atingir realmente, sem opinião preconcebida nem retórica, a classe operária – *porque esta está ligada por uma relação direta aos intelectuais avançados (destes grupos)*. Esta é uma das noções tradicionais, inalienáveis, da ideologia marxista, sobre a qual tanto os heréticos como os ortodoxos não podem deixar de estar de acordo, como que sobre um fato natural.

Que não haja, a propósito, nenhum mal-entendido! Não se trata de evocar aqui o antigo obreirismo dogmático, estalinista, “togliatiano” ou qualquer outro conformismo que seja. O que se evoca, aqui, seria antes a grande ilusão de Maiakóvski, de Essênin, e das outras grandes figuras emocionantes da juventude desta época, que participaram da mesma

4 Nada garante, evidentemente, que estes mesmos grupos culturais avançados não sejam algumas vezes escandalizados.

obra. É a eles que dedicamos idealmente nosso novo teatro. Portanto, nenhum obreirismo oficial: mesmo se o teatro de palavra vier a se produzir (sem cenários, vestuário, gravador, música nem mímica) nas fábricas e nos círculos culturais comunistas, se necessário nas grandes salas de reunião, com as bandeiras vermelhas de 1945.

Ler as precedentes proposições (quinze e dezesseis) como os artigos fundamentais deste manifesto.

O teatro de palavra que este manifesto define é, portanto, igualmente, uma empresa prática.

Não se exclui que o teatro de palavra experimente também espetáculos explicitamente consagrados a destinatários operários: as sob o ângulo experimental, porque a única maneira justa de implicar a presença operária (dos operários) neste teatro é a que indica o parágrafo 'c' do décimo-quinto artigo.

Os programas do teatro de palavra, sob sua forma de empresa ou de iniciativa, não terão, pois, um ritmo normal. Não haverá pré-estreias, estreias ou *reprises*. Proceder-se-á à preparação de duas ou três representações por vez, que se darão simultaneamente no próprio teatro (lugar) e nos outros lugares (fábricas, escolas, círculos culturais) onde os grupos culturais avançados aos quais se dirige o teatro de palavra tenham suas bases de trabalho.

Parêntese linguístico: a língua

Que língua falam estes “grupos culturais avançados”? Eles falam – já como quase toda a burguesia – o italiano, quer dizer, uma língua convencional, mas cujo caráter convencional não se constituiu “espontaneamente”, pelo efeito de uma acumulação natural de lugares-comuns fonológicos – ou ainda pela tradição histórica, política, burocrática, militar, escolástica e científica, além da tradição literária. A natureza convencional do italiano foi estabelecida num dado momento abstrato (digamos, em 1870) e imposta de cima para baixo (primeiro pelos cursos, num plano exclusivamente literário e, num grau menor, diplomático; em seguida, pelos piemonteses e pela primeira burguesia do *Risorgimento*, no plano estatal). Do ponto de vista da língua escrita, uma tal imposição autoritária poderia muito bem parecer inevitável, ainda que artificial e puramente prática. De fato, indubitavelmente, a homologação do *italiano escrito* fez-se em toda a nação, geográfica e socialmente. Em contrapartida, para o italiano oral, a aceitação da imposição nacionalista e da necessidade prática verificou-se muito simplesmente impossível. De resto, ninguém pode permanecer insensível ao ridículo de certa pretensão – a saber, que uma língua *exclusivamente literária* seja imposta através de normas fonéticas artificiais e sábias a um povo de analfabetos (em 1870 os analfabetos representavam mais de 90% da população). Fica assim mesmo o fato de que todos os italianos escrevem hoje uma frase da mes-

ma maneira, seja qual for sua situação geográfica ou seu nível social na escala nacional, mas a pronunciam diferente de qualquer outro italiano.

Parêntese linguístico: caracteres convencionais da língua oral e da dicção teatral

O teatro tradicional aceitou o caráter convencional do italiano falado – caráter fixado, por assim dizer, por decreto. Ele portanto aceitou um italiano que não existe. Assim, chegou-se a fundar sobre esta base convencional, de fato sobre o nada, sobre o inexistente, sobre alguma coisa de morto, as convenções da dicção. O resultado disto é repugnante. Sobretudo desde o instante que o teatro puramente acadêmico se apresenta sob a forma “modernizada” do teatro do falatório.

Por exemplo, o “boa noite” que substitui, em nosso exemplo, o “eu queria morrer” que não se diz, comporta, na vida real do italiano oral, tantos aspectos fonéticos quanto existem grupos reais de italianos que o pronunciam diferentemente. Mas no teatro só há uma pronúncia possível (exclusivamente aquela da dicção dos atores). Pretende-se então, no teatro, “conversar” em um italiano do qual nenhum italiano se serve, na realidade – nem mesmo em Florença.

Quanto ao teatro de contestação (chamado aqui do *gesto* e do *grito*) o problema da língua não se coloca, ou então só se coloca como problema secundário. Num tal teatro, com efeito, a palavra integra a presença física, anexando-a. Além disso, ela geralmente realiza esta função mediante uma pura e simples contrafação dessacralizante. Ela tende portanto a imitar o gesto, a ser, em consequência, pré-gramatical, até tornar-se, precisamente falando, “interjetiva”: gemido.

O “rito” teatral

O teatro é, de qualquer modo, em qualquer caso, em qualquer tempo e em qualquer lugar, um *rito*.

Semiologicamente, o teatro é um sistema de signos, de signos não simbólicos, mas icônicos, vivos, que são os mesmos que os da realidade. O arquétipo semiológico do teatro é portanto o espetáculo que se desenrola cada dia diante de nossos olhos e ao alcance de nossa audição, na rua, em nossas casas, nos lugares públicos etc. Neste sentido, a realidade social é uma representação que não é absolutamente privada da consciência de sê-lo, e que tem portanto seus códigos (regras de boa educação e comportamento, técnicas corporais etc.). Numa palavra: a realidade social não está absolutamente privada da consciência de sua própria ritualidade. O arquétipo ritual do teatro é, portanto, um *rito natural*.

Idealmente, o primeiro teatro que se distingue do teatro da vida é de caráter religioso: cronologicamente, o nascimento do teatro como “mis-

tério” não pode ser datado. Mas, em todo caso, ele se repete em todas as situações históricas, ou melhor, pré-históricas, análogas. Em todas as épocas “originais”, “obscuras” ou “medievais”.

O primeiro rito do teatro, como rito propiciatório, conjuratório, como mistério, orgia, dança mágica etc. é, portanto, um *rito religioso*. A democracia ateniense inventou o maior teatro do mundo – em versos – e o instituiu como *rito político*.

A burguesia – ao mesmo tempo que fazia sua primeira revolução, a revolução protestante – criou em troca um novo tipo de teatro, cuja história começa talvez com o teatro da arte, mas certamente com o teatro elizabetano e o da idade de ouro do teatro espanhol, até os nossos dias. No teatro inventado pela burguesia (portanto realista, irônico, de aventura, de evasão e, como diríamos hoje, *qualunquista* – mesmo se se trata de Shakespeare ou de Calderón), esta celebra o mais elevado de seus ritos mundanos – teatro, por vezes, poeticamente sublime, pelo menos até Tchékhov, quer dizer, até a segunda revolução burguesa, liberal. O teatro da burguesia é portanto um *rito social*. Com o declínio da “grandeza revolucionária” da burguesia, a menos que se queira igualmente considerar grandiosa – a justo título, talvez – sua terceira revolução, desta vez tecnológica, a grandeza deste *rito social* entra, por sua vez, em declínio. De modo que, se por um lado um tal rito social sobrevive graças ao espírito de conservação da burguesia, por outro ele adquire uma nova consciência de sua própria ritualidade. Consciência que parece ser verdadeiramente adquirida – como o vimos – pelo teatro burguês antiburguês que, atacando furiosamente o teatro oficial da burguesia e a própria burguesia, tem como mira seu caráter oficial, seu *establishment* e, no fundo, sua falta de sentido religioso. O teatro do *underground* – já o dissemos – procura recuperar as origens religiosas do teatro, enquanto mistério orgiaco e violência psicagógica: todavia, numa tal operação, o estetismo não filtrado da cultura faz com que o conteúdo real desta religião seja o próprio teatro, assim como o mito da forma é o conteúdo de todo formalismo. Não se pode dizer que a religião violenta, sacrílega, obscena, dessacralizante-consagrante, do teatro do *gesto* e do *grito* seja privada de conteúdo ou inautêntica, porque ela é, às vezes, efetivamente plena de uma autêntica religião do teatro.

O rito de um tal teatro é, portanto, *rito teatral*.

O teatro de palavra e o rito

O teatro de palavra não reconhece absolutamente nenhum dos ritos acima enumerados como seus.

Ele se recusa com raiva, indignação e náusea, a ser um *rito teatral*, quer dizer, a obedecer às regras de uma tautologia saída de um espírito

religioso arqueológico, decadente, culturalmente vago, e que a burguesia pode recuperar facilmente, através do próprio escândalo que ele pretende suscitar.

Ele se recusa a ser um *rito social* da burguesia: pior, ele não se dirige à burguesia, ele a exclui, batendo-lhe as portas no nariz. Ele não pode ser tampouco o *rito político* da Atenas aristotélica, com suas “multidões” que eram na época algumas dezenas de milhares de pessoas e toda a cidade, contida em seu extraordinário teatro social ao ar livre. Ele não pode ser, enfim, *rito religioso*, porque a nova Idade Média tecnológica parece excluí-lo, diferente que é, do ponto de vista antropológico, de todas as Idades Médias precedentes...

Dirigindo-se aos “grupos culturalmente avançados da burguesia” e, portanto, à classe operária mais consciente, por meio de textos baseados na palavra (se preciso, poética) e de temas que poderiam muito bem ser os de uma conferência, de uma reunião ideal ou de um debate científico – o *teatro de palavra* nasce e opera totalmente no espaço da cultura.

Seu rito só pode ser definido como *rito cultural*.



(vozerio)
Simone Mello Zaidan

Personagens:

VELHA: atriz, noventa anos

MOÇA: atriz, vinte anos

MOÇA: Então, a senhora estava falando?

VELHA: Senhora, vírgula; já te falei, está no céu...

MOÇA: Desculpa. Você – você estava falando de quando começou...

VELHA: Ah, é, meu começo como atriz. Não tinha respondido, já? Ontem falei com outra mocinha, anteontem com um repórter – moço estúpido: sabe aqueles que sorriem, meneando a cabeça o tempo todo e você acha que é porque estão entendendo tudo, e depois descobre que nem te ouviram? (*pausa*) Bom, mas é que respondo sempre às mesmas perguntas, você compreende, acabo me repetindo... (*pausa*) Eu sou daquela época em que a gente começava porque a vida te levava: o circo, um namorado artista, um programa de rádio que você ouvia e queria fazer parte daquilo... Não tinha escola de atores, cursinho de interpretação de fim de semana, revista acadêmica sobre teatro, novela de tevê com celebridade. Tinha Hollywood, mas era tão longe que a gente nem sonhava em chegar perto. Nem quem fazia cinema aqui.

MOÇA: E você foi levada como?

VELHA: Um cantor da Rádio Nacional, voz de baixo, que eu adorava ouvir. Fui um dia no auditório da rádio – sabe que tinha auditório, essas coisas, não é? Então, tivemos um namorico, coisa de uns dias. Mas eu nunca mais saí da rádio; infernizei até fazer teste e passar. Na primeira radionovela de que participei, eu fiz um coro, e no roteiro estava escrito “ouve-se vozerio”, nunca mais esqueci, eu fiz parte do vozerio (*risos*).

MOÇA (*rindo*): E o teatro?

(vozerio)

VELHA (*que não escutou a pergunta*): Olha que eu até hoje não entendi. E entendo cada vez menos. O que é que me levou a continuar tudo aqui. Os aplausos? O prestígio? Bobagem, isso veio tão depois, comi tanto sanduíche de mortadela, trabalhei por tostão tanto tempo. E era que nem puta, você sabe, não é? “Mulher de vida pública...” (*pausa*) E hoje eu também não entendo. Eu estava começando, já falavam na crise do teatro, em como fazer o público ir mais ao teatro. Perdia pro cinema, pro rádio, depois pra tevê. Hoje tem a internet, tevê a cabo, DVD... Eu não entendo – um renegado, sempre, o teatro. Mas agora é ainda mais estranho: o que tem de aluno de teatro, meu deus; milhares de pessoas querendo atuar, serem atores – mas pra quem eles vão fazer teatro, se o público é sempre pequeno? (*pausa*) Ou será que só vão fazer essas coisas aí, vídeos, novela, seriados? (*pausa*) Os que vêm falar comigo são sempre arautos de Dionísio! Fico olhando, admirada, essa geração... Desculpa, você nasceu em que ano?

MOÇA: Em 91, 1991.

VELHA (*rindo*): Então. Tive uma festa linda de setenta anos, em 91. (*pausa*) Você pode me explicar?

MOÇA: Explicar o quê?

VELHA: Você. Vocês. Para quem vocês querem fazer teatro? Para a família, os amigos? Já não vou mais ao teatro, muito raramente; fui agora ver a Ariane Mnouchkine, gostei muito. Mas cansei sabe do quê? De encontrar sempre os mesmos rostos. Não só de conhecidos meus. Falo de gente jovem, como você, com a mesma cara de estudante de teatro; e pessoas maduras com rostos vagamente conhecidos – do teatro, de alguma novela antiga, de propaganda de banco, de qualquer coisa –, não importa: gente “do meio.” (*rindo*) Um diretor com quem trabalhei gostava de falar “gente que *vai* pro meio... da rua!” dos que davam trabalho pra ele. (*pausa*)

MOÇA (*entusiasmando-se*): Acho que a minha geração são várias. Tem muito grupo de teatro, sim, e cada um tem uma busca, pensa num motivo diferente para fazer teatro. Quer dizer coisas diferentes. Tem todo tipo de preocupação, de linguagem estética – tem inclusive muita gente buscando o que acontece quando as linguagens se encontram, se misturam, formam uma terceira coisa, sabe? (*pausa*) E muita gente tentando entender o lugar do teatro nesse mundo, que é tão rápido – tudo acontece tão depressa que a gente tem que se ver o tempo todo pra lembrar quem era ainda ontem... Mas aí a gente já é outra. (*ri*) As notícias vão invadindo a vida das pessoas... É até fácil perceber como estamos todos ligados: uma tragédia acontece do outro lado do mundo, de manhã, e à tarde está influenciando nosso teatro, nossa política...

VELHA (*interrompendo*): Pois é, a política e o teatro. Quando eu conheci os meninos do Teatro de Arena, o Guarnieri e o Vianninha, ali eu encontrei um sentido, um prazer que me guiou um bom tempo, nessa

profissão. E justamente a gente queria fazer teatro brasileiro, para o povo, para o Brasil inteiro... Era um entusiasmo, era tudo vivo... Mas você compreende? Tem isso, hoje em dia?

MOÇA: Isso o quê? Teatro politizado, crítico, participante da sociedade? Claro que tem! Tem o pessoal do...

VELHA (*interrompendo*): Mas quem assiste?

MOÇA: Muita gente. É verdade que vai muita gente de teatro, porque a divulgação às vezes fica só entre alguns grupos; e também porque não há tanto interesse... E há muito mais opções. E, claro, não se é tão politizado quanto nos anos sessenta. Eu estudei, sei como era naquela época, como o debate de ideias era uma constante. Como os artistas eram movidos também por ideais de justiça, de igualdade, pelo menos antes de 64 – e até antes de 68, né? Mas você precisava conhecer alguns grupos aqui de São Paulo. Tem pesquisas riquíssimas acontecendo, coletivos que... (*continua falando, mas não se escuta o que diz. A fala-pensamento da ATRIZ QUE FAZ A VELHA se sobrepõe à mímica de fala da MOÇA*).

ATRIZ QUE FAZ A VELHA (*para o público*): A VELHA achou absurdo, mas a verdade é que duvidava daquilo tudo. Ela se lembrava muito bem dos anos sessenta. Ela lembrava dos debates – como também lembrava das vaidades. Ela ainda sabia quantos daqueles baluartes da cena brasileira tinham sido garotos pisando a areia movediça da necessidade de impressionar. Ela conhecera tanto artistas bem-intencionados como babacas exibidos. E não sabia mais com qual dos grupos se identificava.

VELHA (*interrompendo a mímica de fala da MOÇA*): É. Teve aquele golpe maldito que atrapalhou a vida de todo mundo; e a de vocês, que nem sonhavam em nascer, também, não é?

(*Silêncio*)

ATRIZ QUE FAZ A MOÇA (*olhando para VELHA*): A MOÇA então pensou que a VELHA não a ouvia e nem queria realmente compreendê-la. Pensou também que não tinha certeza do que dissera à VELHA. Pensou também que não sabia para quem ela queria fazer teatro. Lembrou dos “teatrinhos” que inventava na infância, das peças infantis que assistira, das novelas, dos filmes. Mas por que é mesmo que escolhera fazer teatro? Para quem? E qual teatro?

ATRIZ QUE FAZ A VELHA (*olhando para a MOÇA*): A VELHA, por sua vez, pensou que estava ficando realmente cansada de dar entrevistas. Pensou também como a MOÇA parecia ignorante, nas suas certezas. E também como – ela pensou – estava cada vez mais difícil responder apenas ao que lhe perguntavam.

MOÇA (*timidamente*): Desculpa, a senhora me interrompeu, mas... eu estava falando dos grupos aqui de São Paulo que...

VELHA: Mas eu posso te interromper, você sabe disso, não é?

MOÇA: Como assim?

VELHA: Ué, mocinha, primeiro porque eu sou mais velha – você tem que me respeitar. Segundo porque não comecei ontem, como você, nessa carreira. Tenho uma história digna de figurar nos livros, nas enciclopédias, a *senhorita* sabe disso, não é?

ATRIZ QUE FAZ A MOÇA (*para o público*): A MOÇA pensou: “Grande coisa; isso lhe dá o direito de ser grossa? Livro por livro, Hitler também está lá”, mas não disse nada. Sorriu amarelo, engoliu o desaforo e contra-atacou:

MOÇA: Está certo. Desculpe. (*pausa*) Última pergunta: o teatro é necessário? VELHA: É.

MOÇA: E por quê?

VELHA: Porque é,oras; por que você está aqui me fazendo perguntas pra sua pesquisa, pra sua peça? Por que a minha carreira ainda tem alguma importância? Porque é necessário, ponto.

ATRIZ QUE FAZ A VELHA: A VELHA pensou que não conseguiria explicar aquilo que a fizera acordar e respirar até aquele momento. O frio na barriga ao terceiro sinal. A vibração do público. Perguntou-se se a moça já lera Tennessee Williams: se ela sabia que o contrário da morte não é a vida e sim, o desejo. “Desejo/Necessidade/Vontade” – lembrou de uma música, mas como não sabia de quem era, ficou quieta.

MOÇA (*sorrindo*): Você não sabe.

VELHA (*pausa. Pensa*): É, não sei explicar. Mas tenho certeza de que é necessário. (*pausa*) E você, sabe explicar?

MOÇA (*pausa, desarmada*): Sei lá. (*pensa*)

ATRIZ QUE FAZ A MOÇA (*para o público, parada*): A MOÇA interrompeu a gravação, levantou-se, cumprimentou a VELHA com um aperto de mão, foi para trás da cadeira de rodas onde a VELHA estava sentada e começou a empurrá-la de volta para seu quarto. Ela queria ter sido capaz de dizer a ela que a sua geração ainda faria um teatro perturbador da ordem das coisas, pronto pra “explodir a consciência do rei”, como o quisera Hamlet; um teatro vivo como o Arena, o CPC, o Oficina e o Antunes Filho haviam feito. Um teatro que equacionaria as questões do espaço, do texto, do *performer*, do Nelson Rodrigues, do Plínio Marcos, do Vianninha, das performatividades e da política – que afinal nunca tinham sido opostas –, dos úsques do Bortolotto, dos mitos do Abreu, do realismo magistral e crítico do TAPA. Um teatro que teria a poesia do Bôsko Brasil e do Newton Moreno, e as vertigens do Antônio Araújo; a dialética da Cia. do Latão ao lado de toda a Denise Stoklos, as inventividades do Grupo XIX, da Sutil Companhia e do Grupo Espanca! – todas juntas. Teria dito que sim, o teatro é necessário porque é inútil, e como tudo que é inútil não pode ser dispensado. Porque ele liberta aquele que o pratica e porque transforma aquele que o assiste – e vice-versa. Sim, ela teria dito isso tudo – e teria sido sincero, e quem sabe se possível –, mas ela não disse nada.

FIM



AQUELES QUE FINGEM
Ed Anderson Mascarenhas

*A verdadeira viagem de descoberta não consiste
em procurar novas paisagens,
mas em ter novos olhares.*

MARCEL PROUST

Personagens:

OTO: ator. 35 anos. Idealista e transgressor.

RAVI: trabalhador rural. 25 anos. Inocente e comedido.

Celeiro de uma fazenda. Final de tarde. Ravi arruma alguns caixotes e, após um tempo, percebe a presença de alguém na penumbra.

RAVI: (*surpreso*) O que cê ta fazendo aqui?

OTO: (...)

RAVI: Eu não acredito que teve a coragem de voltar. Eu pedi que cê não voltasse mais. Nunca mais! E cê aparece, assim, depois de tanto tempo. Por que isso agora?

OTO: (...)

RAVI: Não há mais nada aqui que lhe interesse. Cê mesmo repetiu isto, eu não esqueci. Por que voltou, santo Deus?

OTO: (...)

RAVI (*nervoso*): Cê prometeu que... (*grita*) Vá embora, Oto! A porta tá aberta. (*frágil*) Cê some, pra bem longe, desaparece. E eu finjo que não te vi, tá bem assim? Não conto pra ninguém. Esqueço que cê existe. Mais uma vez. Por favor, vá! Ninguém mais aqui sente a sua falta e se você acha que desta vez eu...

OTO (*começa a falar compulsivamente, abre as janelas e deixa entrar a claridade*): Eu não acredito que os dinossauros foram extintos. É, não acredito. Não acredito que os dinossauros, que dominaram esta Terra durante séculos, realmente, tenham entrado em extinção depois da era mesozoica. Assim, totalmente. Que não existam mais. Não dá pra

conceber, em minha cabeça humana, que espécies supremas que um dia dominaram o mundo estejam hoje restritas a salas de museus, almanaques e feiras de ciências. Os dinossauros são inteligentes e adaptáveis. É fato. E delicados também, alguns comem alfaces. O que alegam os cientistas para a catástrofe? Condições climáticas? Então por que existem esquimós e africanos? Desculpe, mas eu não posso ser medíocre e acreditar que não existam descendentes destes lagartos gigantes em várias partes do globo terrestre!

RAVI: Então por que eles ficam escondidos?

OTO: E por que teriam que estar disponíveis para entrevistas?

RAVI (*balbucia*): Bem, eu acho que...

OTO: Eles são seres reclusos! Temos que respeitar a sua individualidade.

RAVI: Os dinossauros não são discretos pra passarem despercebidos.

OTO: São safos demais para se submeterem ao sistema! Se estivessem à mostra, onde estariam agora? Num circo? Num zoológico? Cobiaias de pesquisas vazias?

RAVI: Por que cê ainda teima em usar estes sapatos?

OTO: Cobiaias! Tô cansado de justificar as mazelas da humanidade...

RAVI: Você sabe que eles machucam os pés. Usar isso é pior que andar descalço!

OTO: Na verdade eu sempre compactuei com um sistema preestabelecido...

RAVI: Se ao menos eles fossem confortáveis. E nem estão tão velhos pra ficarem macios como o do vô...

OTO: Eu nunca percebi onde eu descansava as minhas ideias, sabe? Não conhecia o poder da arte...

RAVI: Cê não tem medo que eles lhe abandonem em alguma estação? Os sapatos não duram pra sempre, sabia?

OTO: Por um bom tempo eu acreditei que a escola fosse uma instituição formadora, assim como a igreja tivesse um caráter redentor e a família, uma função agregadora...

RAVI: Estes cadarços vão se romper a qualquer momento. Cê não tem medo de ficar descalço?

OTO: O que se passou foi uma questão que era absurdamente...

RAVI (*para si*): Não vou me deixar levar por este sentimento outra vez.

Esse cheiro de loção de feira. Esse cabelo desgrenhado. Esse olhar fogueteiro. Essa meleca no nariz. Que tontura é essa que faz a gente perder o tempo das horas? Sou o caçula diante do bastardo. Eu tô diante desta pessoa imensa que não fazia mais parte da mesa de domingo e agora parece que sempre dormi e acordei esperando por este momento. Que tô leve e quase feliz e nunca deixei de brincar de fantoche com você, Oto. Totalmente feliz. Tremo como se tivesse sem roupa. Calafrios danados nestas pernas bambas. (*sussurra*) O que cê tá fazendo aqui, Oto?

Oto: Eu consegui, mano. Achei um rumo na vida. Realizei aquele nosso sonho de virar artista, lembra?

Ravi (*com certa inveja*): O povo tava mostrando uma foto sua aqui outro dia. Um alvoroço só! Cê tava com um bando de gente fantasiada. Parece que saiu no jornal, não foi?

Oto: Deve ter sido divulgação de alguma peça. (*orgulhoso*) Agora eu sou um ator, Ravi! Trabalho num teatro da capital.

Ravi: Continua brincando com aquele baú de tranqueiras?

Oto: Não, agora eu faço parte daquele baú. Sirvo pra esconder verdades, pra criar mentiras. Confundir a brincadeira.

Ravi (*ri*): Eita! Cê continua um doidinho!

Oto: Que nada. Lá o trabalho é sério. Coisa de gente grande, não é como aquelas nossas brincadeiras de conquistar dinossauros, construir castelos, voar em tapetes. No palco a fantasia é séria, com muito suor e disciplina. Tudo em comunhão. (*com pesar*) Como uma família.

Ravi: Então cê é famoso?

Oto: Muita gente me conhece, sim. Mas, na maioria das vezes, tô disfarçado. Cada hora sou um personagem diferente com um mundo novo – risos, lágrimas, conflitos, dilemas, aventuras e, por fim, aplausos! Dizem por lá que o seu maninho aqui é muito talentoso! (*ri*) Com o teatro achei a minha forma de revolução, Ravi, de fazer algo diferente para as pessoas, de mexer com as ideias, criando novas formas de ver o mundo, entende? Subir num palco é a minha respiração. Trabalho entre aqueles que fingem, e na vida não consigo encarar a minha verdade. A máscara no palco me protege. (*pausa*) Acho que o papel que nunca interpretei bem foi o de filho, o de irmão. Sou um canastrão!

Ravi: Cê fala de um modo estranho de entender, Oto. Esqueceu que sou um bronco? Não tive tempo de estudar estas coisas. (*vai até a gaiola e resmungo*) Diacho, olha só como tá cheia de poeira!

Oto: Por que ainda não retiraram esta gaiola daqui?

Ravi: Faz pouco tempo que ele fugiu.

Oto: Esperam que ele volte. É isso?!

Ravi: Ninguém pensou nisso.

Oto: Seria o cúmulo da estupidez.

Ravi: O retorno?

Oto: Impossível.

Ravi: Por quê?

Oto: Ninguém abre mão da sua liberdade.

Ravi: E se a porta tiver sempre aberta, destrancada?

Oto (*para si*): Parece que foi ontem, Ravi. O mundo pareceu infinito para as chaves que eu levava. Agora muita coisa cabe na minha mão. Fiquei longe, mas não foi por covardia. Mas tive medo, confesso. E ainda tenho. Faltou chão pra continuar a fuga. Enfrentei umas tranqueiras, quebrei muito a cara, virei homem e resolvi voltar. Queria

- estar mais desarmado. Preciso reviver meu passado pra continuar meu futuro. Te abraçar, menino. Te proteger! (*para RAVI*) Existe a possibilidade?
- RAVI: Da porta tá aberta?
- OTO (*para si*): De poder te abraçar agora.
- RAVI: O que você disse?
- OTO: Nada, esquece. (*pausa*) Você acredita na minha inocência? Não minta!
- RAVI (*disfarça*): Se você não tivesse culpa não precisava ter fugido.
- OTO: Foi tudo rápido, agi em legítima defesa. Era eu ou ele. Precisei escolher. Você acredita em mim?
- RAVI: O pai nunca te perdoou.
- OTO: O pai nunca gostou de mim.
- RAVI: Mentira. Eu vi ele chorando escondido.
- OTO: Viu nada.
- RAVI: Vi sim! O pai finge que é forte. Acha que é só você que sabe representar?
- OTO: É teimoso feito uma mula!
- RAVI: E você é diferente? Faz tanto tempo e você nunca voltou pra pedir a benção.
- OTO: Voltei sim. Eu voltei, irmão. Enxerguei o cenário, testei o figurino, ensaiei a fala, brinquei com a luz, e até tirei a máscara, mas a hora certa, amarelei... Ainda não tava pronto, fiquei de longe, no silêncio da coxia, pra não assustar ninguém.
- RAVI (*ouve um barulho detrás dos caixotes e vê um porco*): Seu safado, o que tá fazendo escondido aí? Porco danado, vai já pra fora! Sai daqui, mulambento! Esse não tem talento nem pra ir pruma panela. É o xodó da fazenda. O vô sempre o protegeu. Gosta até do fedor. (*ri*)
- OTO: E como eles estão? (*pausa*) Sentiram a minha falta?
- RAVI: Não dizem que o tal do tempo cura tudo?
- OTO: “Não há longa noite que não encontre o dia”
- RAVI: Tem razão. Concordo.
- OTO: É uma frase de Shakespeare.
- RAVI: O padre montou uma história dele com os meninos na quermesse. Igual aquelas que a gente fazia, lembra? O pessoal gostou, deu risada.
- OTO: Comemoraram a boda deste ano?
- RAVI: Mantiveram a tradição.
- OTO: Às vezes acho que eu devia ter morrido naquela noite.
- RAVI: Todos nós morremos um pouco. Aquilo sim foi uma tragédia! (*pausa*) Pra onde cê tá indo agora?
- OTO: Tô solto no mundo. Tirei umas férias do palco. Não tenho destino certo não. A vida me quis assim. Um mambembe desvairado!
- RAVI: Não casou?
- OTO: Posso dizer que tive muitas “encrencas”. Reais e imaginárias... (*ri*)

RAVI: Vida de fanfarrão!

OTO: Este boné é do Mundinho?

RAVI: Tá um rapagão, quase do meu tamanho. Cê acredita?

OTO: Mesmo? Se puxar ao pai, as meninas da região tão perdidas!

RAVI: Nada, tô quieto agora. A Zeninha me pôs no jeito. Um dia o juízo chega!

OTO: Duvido, mas se você diz... (*vê ao longe*) Olha lá aquela gurizada, tá tudo descalça, brincando de “faz-de-conta” no vento...

RAVI: São filhos dos peões. Gostam de ficar junto dos cavalos.

OTO: O céu tá mudando, tem umas nuvens escuras por ali.

RAVI: É bom que chova mesmo. Faz tempo que não chove. A terra tá seca.

OTO: E sempre vermelha.

RAVI: Parece que vem mesmo um temporal. Tenho que fechar as janelas.

OTO: Vamos tomar banho de chuva, irmão?

RAVI: (...)

OTO: Vamos?

RAVI: Ora, não somos mais crianças, Oto!

OTO: Quem disse que não? É a mesma chuva, lembra?

RAVI: Não lembro mais de muita coisa.

OTO: Corre comigo, no caminho a gente lembra. Vem! (*corre para a chuva*)

RAVI (*grita*): O que cê tá fazendo aqui? (*repete feliz*) O que cê tá fazendo aqui? (*corre ao encontro do irmão*)

FIM

(Primavera de 2011)



BAGAGEM
Leonardo Moreira

Personagens:

O ALPINISTA

A SENHORA ALEMÃ

A AEROMOÇA

OFICIAL 1

OFICIAL 2

XERPAS¹, o cachorro.

Indicações:

O ALPINISTA pode estar vestido com roupa de neve.

A SENHORA ALEMÃ pode usar trajes típicos de uma bávara.

A AEROMOÇA aparece uniformizada, assim como os OFICIAIS.

O símbolo // indica o ponto de interrupção num diálogo superposto, marcando o início da simultaneidade das falas.

O símbolo (V.O.) indica uma gravação em *off*.

1 Os *sherpas* foram de um valor incomensurável para os primeiros exploradores da região do Himalaia, servindo de guias e carregadores nas altitudes extremas dos picos e passos da região.

01.

Esteira de bagagens em uma sala de aeroporto. Muitas bagagens aparecem por detrás da cortina de borracha negra e deslizam por todo o espaço e novamente desaparecem.

02.

A AEROMOÇA, carregando algumas chaves, atravessa a cena lentamente, na esteira. Escorre água de seu corpo.

Ouve-se a gravação de uma secretária eletrônica.

VOZ MASCULINA (V.O.): (*Beep*)², sou eu. Atende. (*pausa*). Eu sei que você está aí. (*pausa*) Não adianta se esconder, (*Beep*). Do que você está se escondendo? Cresça e pegue esse telefone. (*pausa*) E se você estiver largada aí, já morta? O que você quer? Que eu te imagine morta aí no chão? Minha voz de fundo enquanto o Xerpas lambe o sangue que escorre da sua boca? (*riso curto*) Eu sei que você está aí. Eu sei que você está aí, (*Beep*). E sei que você não vai me esquecer. (*pausa*) Não vai, vai, (*Beep*)?

TELEFONE (V.O.): Mensagem apagada.

03.

Dois OFICIAIS da alfândega. XERPAS, o cachorro, cheira as bagagens que deslizam pela esteira.

OFICIAL 1: Qual o cheiro de um criminoso?

OFICIAL 2: O quê?

OFICIAL 1: Qual o cheiro de alguém que comete um crime? Porque o corpo deve liberar um cheiro pra esse tipo de coisa. Deve ter um cheiro.

OFICIAL 2: Tem mesmo.

OFICIAL 1: Tem o quê?

OFICIAL 2: Cheiro.

OFICIAL 1: Eu, que já trabalho aqui há... – o quê, quase dois anos? É, dois anos... Eu farei cada viajante, cada funcionário do aeroporto, sempre tentando descobrir qual é o cheiro dessas pessoas que carregam bombas em suas bagagens, desses estrangeiros que carregam facas em potes de hidratante, desses turistas que escondem microcomputadores em caixas de chocolate. Qual é o cheiro? Qual é o cheiro que o Xerpas percebe pra latir na cara desses estrangeiros? Qual é o cheiro que faz os dentes do Xerpas destruírem uma pequena e inofensiva bolsa de couro?

OFICIAL 2: Ele foi treinado. Cheiro de cocaína.

OFICIAL 1: Sim. Mas e quando é só uma pequena e inofensiva bolsa de couro? Sem drogas sem roupas velhas sem suspeitos cremes de rejuvenescimento sem armas sem pregos e parafusos sem grampos de cabelo

2. Sempre que se diz o nome dessa personagem, ouve-se um *beep* de censura, como os ouvidos para censurar palavrões na tevê.

que podem abrir portas sem relógios com alarme sem fósforos e isqueiros sem desodorantes e laquês sem maquiagem ou kits de mágica. E quando é só uma pequena bolsa de couro com um molho de chaves?

OFICIAL 2: Cachorros só cumprem ordens.

OFICIAL 1: Qual é a ordem? Atirar nas maletas pretas desses estrangeiros de bigode? Encontrar restos de sangue embaixo das unhas dessas mulheres de óculos escuros? Procurar dólar peso afegani dinar xelim rublo franco escudo won marco rial libra ou traveller's check nas meias e chapéus? Apalpar genitais em busca de crimes? E quando não há o que encontrar? E quando só o que poderia confirmar nossas suspeitas é o cheiro de um criminoso? Esse cheiro de lavanda e suor que devem ter os traficantes, o cheiro de hotel e uvas das mulas com o estômago cheio de papelotes, esse fedor de disfarce e pólvora dos guerrilheiros, esse cheiro de detergente e sangue dos assassinos, o perfume de lençol limpo e esperma das viúvas... e o cheiro de manteiga, o cheiro de manteiga rançosa dos tibetanos.

OFICIAL 2: Já foi? // Ao Tibete.

OFICIAL 1: Esse cheiro. Eu posso estar enganado, mas eu acredito no Xerpas. Eu posso estar enganado, mas sempre que vem esse cheiro de manteiga // rançosa...

OFICIAL 2: Dos tibetanos.

OFICIAL 1: Não. Posso estar enganado. Esse cheiro de manteiga rançosa do inimigo: leite decomposto e fermentado. Isso é que faz com que Xerpas mostre os caninos. Por esse cheiro é que Xerpas rosna. Quando eu o sinto, já sei que devo segurar bem forte a coleira, porque os cachorros sabem. Posso estar enganado. Eles sabem que esse é o cheiro de um estrangeiro.

OFICIAL 2: Devia haver manteiga na pequena bolsa de couro. Manteiga. E as chaves.

OFICIAL 1: Não, não havia. Eu não entendo. Apenas a bolsa de couro // e as chaves.

OFICIAL 2: Você já foi // ao Tibete?

OFICIAL 1: Não entendo não.

04.

O ALPINISTA, falando ao celular. Enquanto conversa, olha para a esteira, procurando por sua bagagem.

ALPINISTA (no telefone): ... atende, por favor. Estou no aeroporto. Acabei de chegar. Eu ainda tenho as chaves do seu apartamento. Mas não me lembro do endereço. Não sei por que as coisas aconteceram assim. Não quero que você volte comigo, eu só quero uma explicação. Não consigo me esquecer de você. Será que você ainda se lembra de mim?

O ALPINISTA desliga o telefone. Continua a olhar para a esteira, mas a sua bagagem não vem.

05.

Aproxima-se uma senhora alemã, desesperada.

SENHORA ALEMÃ: *Mein Gepäck! Mein Gepäck! Meine tasche!* (percebendo a presença do ALPINISTA. Dirige-se a ele com um forte sotaque, embora fale bem o português) Pode me ajudar? Minha bolsa não apareceu. Eu fixei os olhos na cortina de borracha preta, com medo de deixar minha bolsa passar sem que eu a visse. Eu olhei com toda a atenção. Mas a minha bolsa não veio.

ALPINISTA: Deve estar no próximo lote. // O último.

SENHORA ALEMÃ: Eu amarrei fitas coloridas em todas as alças. Vermelhas para que eu as enxergasse de longe. Verdes para que eu não me confundisse, caso outra mala de couro estivesse enfeitada com laços vermelhos. E adesivos. Centenas de adesivos de lugares que nunca visitarei vou visitar visitei.

ALPINISTA: A minha bagagem também não chegou. Ainda.

SENHORA ALEMÃ: Eu fiz tudo como me mandaram fazer. Eu. Deixei pra trás mais da metade da minha vida pra não exceder o limite de bagagem. Eu. Deixei que enfiassem seus dedos sujos na minha roupa íntima em busca de bombas. Eu. Aguentei enquanto os cães farejavam meus cheiros secretos. Eu. Fiz tudo certo. Por que minha bagagem, justo minha bagagem? Tantas e tantas *samsonites* sacolas de plástico vagabundo malas com rodas cintilantes pastas de couro caixas de papelão lacradas com fita: todas vieram. Mas a minha mala, enfeitada com fitas, como um presente de aniversário. Eu. A minha mala desapareceu.

ALPINISTA: Calma. Vamos nos sentar e esperar. Nossas malas devem estar em algum lugar.

SENHORA ALEMÃ: Sentar e esperar. É o que pessoas como você fazem?

ALPINISTA: O quê?

SENHORA ALEMÃ: Pessoas como você. Alpinistas.

ALPINISTA: Como a senhora sabe que eu sou um // alpinista?

SENHORA ALEMÃ: É impossível não sentir o cheiro de neve que ainda sai de suas sobrancelhas. O cheiro de gelo debaixo de suas unhas. // E, claro, você está usando roupas para neve.

ALPINISTA: Prazer em conhecê-la.

SENHORA ALEMÃ: É isso que pessoas como você fazem? O frio do alto do Himalaia te transformou numa criatura tão (...) que é um prazer conhecer pessoas que têm suas malas extraviadas? É um prazer secreto seu, esconder-se nessa roupa impermeável e vir fazer amizade // com turistas?

ALPINISTA: A senhora tem problemas.

SENHORA ALEMÃ: Meu problema é que minha bagagem desapareceu. Eu coloquei fitas coloridas como me disseram e ela sumiu.

ALPINISTA: Ainda falta um lote. // De bagagens.

SENHORA ALEMÃ: Meu problema é que agora eu tenho que sentar e espe-

rar como um alpinista que prefere ter os dedos roxos a enfrentar uma pequena tempestade de gelo.

ALPINISTA: A senhora nem me conhece. A senhora tem sérios // problemas.

SENHORA ALEMÃ: Meu problema. Eu gostaria de ficar em silêncio enquanto espero as fitas coloridas da minha bolsa de couro aparecem na esteira. *Silêncio.*

Eu. Tenho certeza de que ela vai aparecer. Eu. Tomei tanto cuidado. *Silêncio.*

06.

O ALPINISTA e a SENHORA ALEMÃ permanecem sentados, em silêncio. Sobre a esteira, algumas bagagens cruzam a cena. No meio das esporádicas bagagens, a AEROMOÇA aparece, sentada na esteira com uma pequena bolsa de couro no ombro. Ela ouve as mensagens em seu telefone. Cruza a cena lentamente. Os dois não a notam. Longo silêncio.

07.

TELEFONE (V.O.): Você tem três novas mensagens. Primeira mensagem enviada hoje, às duas horas e quarenta e três minutos.

ALPINISTA (V.O.): Oi, (*Beep*), sou eu. Escuta. Pra onde você foi essa semana? Santiago? Pequim? Havana? Nepal? Que horas são aí? Já é amanhã? Cada semana num lugar: eu tenho medo que você me esqueça. Me promete que você nunca vai me //

TELEFONE (V.O.): Mensagem apagada. Segunda mensagem, enviada em 26 de julho às quinze horas e doze minutos.

VOZ FEMININA (V.O.): (*Beep*)? Alô? A tia de novo. (*pausa*) Recebi as fotografias. (*pausa*) As montanhas são lindas. Você sabe como eu ia gostar de ver neve. (*pausa*) Do lado daquele moço, é você mesmo querida? (*pausa*) Que bom que você esteja conhecendo gente tão tão tão: diferente. Eu rezo pra que você se esqueça daquelas ideias malucas de fazer justiça, de ir morar no meio do mato pra //

TELEFONE (V.O.): Mensagem apagada. Terceira mensagem, enviada em 26 de julho às vinte e uma horas e quatro minutos.

ALPINISTA (V.O.): Eu de novo. Só pra te lembrar que eu existo. (*pausa*) Não esquece. É só de você que eu me lembro quando cai a neve. Ou quando o sol a derrete. Não //

TELEFONE (V.O.): Mensagem apagada. Não há mais novas mensagens.

08.

Os dois OFICIAIS. XERPAS, o cachorro, avança sobre uma pequena bolsa de couro e a destrói.

OFICIAL 2: Mais uma bolsa destruída.

OFICIAL 1: Eu não entendo.

OFICIAL 2: Você já pensou que talvez não devêssemos deixar que o Xerpas destruísse as bolsas assim? Talvez fosse o caso de revistá-las antes, de verificar se há motivo para tanto.

OFICIAL 1: Eu acredito no Xerpas.

OFICIAL 2: Sim, mas não há cocaína na bolsa. Não há bombas. Só pedaços da vida de uma pessoa arrebentados pela boca desse cachorro. Pedacinhos sendo devorados e ficando perdidos nos lixos dos aeroportos.

OFICIAL 1: Deve haver algum motivo, deve haver. Eu não posso estar enganado. Você sente // cheiro de manteiga?

OFICIAL 2: Nada suspeito no raio-X nada suspeito nas bolsas nenhum vidro de perfume escondendo detonadores. Tranquilos, assistimos à vida das pessoas sendo atirada na pista. E as turbinas dos aviões queimando o resto de suas roupas preferidas cartas não-enviadas livros quase lidos desodorantes quase vazios pasta para dentes sensíveis. Memórias desaparecendo nos dentes do pastor alemão.

OFICIAL 2: Eu não entendo. O ar não cheira a manteiga.

09.

O ALPINISTA e a SENHORA ALEMÃ, ainda em silêncio, um ao lado do outro. Sempre que, por vezes, uma bagagem aparece, ela agita as mãos para o alto, aflita. Mas logo desiste. Silêncio. A SENHORA ALEMÃ começa a chorar.

SENHORA ALEMÃ (*chorando*): Eu. Odeio pão com manteiga. Odeio manteiga. Já estive no Tibete? Tem montanhas cheias de neve lá, não? Meu marido me contou que toda a cozinha do Tibete depende a manteiga rançosa. Manteiga de iaque. Ela é usada na medicina pra fortalecer articulações e como unguento para evitar que a pele resseque nas altitudes rarefeitas onde vivem essas comunidades. Serve como combustível pra lamparinas E também pra fazer *po cha*, se eu me lembro bem do nome. É um chá com a superfície cheia de manteiga de iaque. A manteiga é tão forte que – meu marido me disse e eu acredito – tudo tem seu cheiro. Quando os povos mediterrâneos, criados com azeite de oliva, se aventuraram pelo norte da Europa – meu marido disse –, a primeira coisa que perceberam foi esse cheiro de manteiga rançosa grudado nos moradores – e eu acredito. Saía da pele – meu marido foi ao Tibete, ele mesmo sentiu. Saía da pele e pairava sobre o cabelo essa névoa enjoativa, obrigando os estrangeiros a levar uma das mãos ao rosto quando esbarravam nas pessoas em um mercado. Meu marido me disse e eu acredito que, em algumas aldeias tibetanas, a própria manteiga é o meio de limpeza. Ele disse – e eu acredito – que não é comum se lavar com água, por se fazer muito frio – você deve saber. Faz frio demais na maior parte do ano para que se tire a roupa; mas se besunta a pele com manteiga, que depois é deixada para escurecer e secar. (*pausa*) E nos cabelos – meu marido disse –, apesar de serem lavados uma vez por mês com água,

a manteiga ainda é usada para garantir um brilho suave de vez e quando – e eu acredito. O uso da manteiga pelos tibetanos – meu marido disse – tem sólidos motivos médicos: descobriram que beber a manteiga derretida que tinha ficado vários dias no sol era um remédio específico para artrite. E também na abertura do intestino. Meu marido disse que manteiga rançosa é um ótimo laxante. E eu acredito.

ALPINISTA: A senhora é casada, então?

SENHORA ALEMÃ (*deixando de chorar imediatamente*): Senhora Haushofer.

ALPINISTA: Alemã?

SENHORA ALEMÃ: *Ja*. Se é que se pode nomear a nacionalidade de uma aeromoça.

ALPINISTA: A senhora é aeromoça?

SENHORA ALEMÃ: Quis ser. Ou talvez eu seja. Porque nessa idade somos só o que não conseguimos ser, não é? Meu marido disse. Aqui, esperando minha bagagem, a essa altura da minha vida, não me importa se eu fui uma professora de línguas, ou uma guerrilheira colombiana, ou uma pequena judia sobrevivente. Não importa quantas vidas eu tive. O que importa é o que eu não fui. O que me importa são as histórias que não vivi: as memórias de que nunca me lembrarei: as bagagens que nunca vou encontrar.

ALPINISTA: Nós encontraremos nossas bagagens. Logo.

SENHORA ALEMÃ: O otimismo que eu nunca tive.

Silêncio.

ALPINISTA: O senhor Haushofer não está viajando com a senhora?

SENHORA ALEMÃ: Não. (*pausa*) Eu estou indo encontrá-lo.

Silêncio.

ALPINISTA: Eu estou indo encontrar uma aeromoça.

SENHORA ALEMÃ: // Uma aeromoça?

ALPINISTA: Eu espero que ela ainda se lembre de mim. Não faz muito tempo, mas a cabeça das pessoas... É muito fácil se esquecer do passado.

SENHORA ALEMÃ: É mais fácil se esquecer do presente quando se lembra // do passado.

ALPINISTA: É muito fácil se esquecer. Como a senhora acha que funciona?

SENHORA ALEMÃ: // Funciona?

ALPINISTA: A memória. Como acontece? Por que nos lembramos? Onde elas – as memórias – ficam guardadas?

Os dois ficam em silêncio. Ouve-se um telefone tocar.

IO.

A AEROMOÇA falando ao telefone.

AEROMOÇA (*ao telefone*): Você não deve se lembrar de mim. Eu sou aque-

la menina que aquela vez se jogou naquele lago depois de te escrever aquela carta falando aquelas coisas daquele jeito que você disse “tão obsceno” para aquela menina de doze anos. *(pausa)* Sim, sou eu. Então você não se esqueceu. Eu sabia, eu sabia. Aquelas coisas não se pode esquecer. É por isso que eu estou te ligando. *(pausa)* Por isso, porque há coisas aquelas coisas que não se pode esquecer. Estou te ligando pra dizer que eu nunca me esqueci. Eu tentei, juro que tentei. Eu viajei o mundo escalei montanhas me apaixonei assisti a filmes pornôs frequentei clubes de leitura socialista fiz uma lista de nomes de quem eu assassinaria esfreguei manteiga no meu corpo quebrei a perna usei óculos conheci hotéis falei outras línguas. E sempre, sempre essa sensação de ser estrangeira. De, em qualquer país, ser aquela, a estrangeira. Em qualquer voo, saber que não se está indo pra casa. Mas então, eu descobri o porquê. *(pausa)* O porquê de me sentir assim, aquela. Não é porque a minha língua era diferente das que ouvia, não é porque nas rodas todos me olhavam como a *chica* que veio de um país de merda da América do Sul, não é porque riam do meu sotaque, não. É porque eu nunca me esqueci de você. Não importam os lugares que eu conheci as casas que eu tive as línguas que eu falei: só me importa essa falta de você – daquele você. Não te esquecer fez de mim aquela estrangeira. Mas agora eu estou aqui: e você? Você se esqueceu de mim? Alô?

II.

OFICIAL 1: Dizem que a memória humana começa a degenerar a partir dos vinte e oito anos.

OFICIAL 2: Então, logo a dona dessa mala de couro nem vai se lembrar de seus perfumes baratos de suas flores de lã bordadas em suéteres em cores pastéis de suas chaves de sua pasta para clarear os dentes cremes para rejuvenescer a pele. Malas esquecidas nunca existiram.

OFICIAL 1: Mas de cheiro // a gente não esquece.

OFICIAL 2: De cheiro?

OFICIAL 1: Ainda hoje, mais de – o quê, trinta anos? Trinta anos depois, sempre que eu sinto o cheiro de... Esse cheiro de goma, essa goma usada pra ajudar na digestão. Eu não me lembro do nome. É uma planta do Tibete. Laxante. Qual é o nome?

OFICIAL 2: É // ruibarbo.

OFICIAL 1: Ruibarbo... Exatamente: ruibarbo. Sempre que vem um cheiro de ruibarbo, eu me lembro do meu pai e dos seus chás amargos. E meu pai deve se lembrar de meu avô sempre que a água começa a ferver e o cheiro de ruibarbo impregna nos cabelos da minha mãe e nos panos da cozinha. Não tenho certeza, mas meu avô deve se lembrar do seu pai com o bigode recendendo ao chá de ruibarbo em que ficou mergulhado. E o pai do meu avô deve se lembrar de seus

pais e tios, controlando as dores no fígado com a goma, essa goma de... Qual // o nome?

OFICIAL 2: // Ruibarbo.

OFICIAL 1: Ruibarbo. E os tios do pai do meu avô devem se lembrar de seus pais, que devem se lembrar dos seus... Que devem se lembrar de quando colhiam suas folhas vermelhas no sopé do Himalaia – no lado tibetano, eu não tenho certeza –, que ainda cheira a manteiga. Você entende? Essa plantinha, o... Eu não consigo me lembrar desse nome.

OFICIAL 2: // Ruibarbo.

OFICIAL 1: Ruibarbo. Não me esqueço desse cheiro.

12.

AEROMOÇA (*ainda ao telefone*): ... e eu fui até o Tibete. E eu queria me vestir com roupas de neve e carregar pesadas mochilas cheias de arma. E eu tentei lutar contra esses chineses que dominam o Himalaia. E tive uma revelação. (*pausa*) Você deve estar rindo, mas é verdade. Uma revelação com um Dalai Lama. Um sonho. E, no meu sonho, aquele dalai-lama era você. E ele me dizia que não podemos nos esquecer que o Tibete já foi livre. (*pausa*) Você entende? O Dalai Lama. Aquele era você, o tempo todo. Não importa o voo, o país, os passageiros, os comissários, a guerrilha: aquele era você. (*pausa*) E fracassei em todas as tentativas de te esquecer. E fracassei como quando me joguei naquele lago gelado com aquelas chaves daquela tua casa. (*pausa*) Sei que você não gosta desse assunto. E eu conheci aquele homem. Um daqueles homens que vivem com os dedos enfiados na neve, daqueles que respiram contra as pedras geladas, pendurados como aranhas. Um alpinista. Qual o nome dele mesmo? Bom, eu achei que eu tinha te esquecido, eu acreditei que nunca mais ia me lembrar do teu cheiro e da cor daquela tua boca com frio. Já faz tanto tempo. Mas eu sempre me lembrei. Aquele meu namorado, o alpinista, ele me dizia que as memórias ficam guardadas num lugarzinho aqui, no meio do cérebro – eu não me lembro do nome. É um nome grego... Um nome grego, como era aquele nome? Elas ficam ali, numa pequena glândula, parecida com um cavalo marinho. Você deve saber o nome: você se lembrava do nome de tantos países e de suas capitais. Elas ficam ali, naquela glândula, o... o... o // hipocampo. Isso, hipocampo. Você me entende? Aquele meu hipocampo sempre foi seu. Só seu. É isso. Quando ouvir essa mensagem, me liga. Ah, é a (*Beep*).

13.

ALPINISTA: Antes, as pessoas acreditavam que a memória era guardada e carregada em células individuais do cérebro. Cada memória, uma célula. Pra se lembrar, só o que o cérebro tinha que fazer era identi-

ficar a célula específica e – pronto – como num computador. Clica na imagem e abre a memória. Mas agora, já se sabe que a memória é bem mais fragmentada que isso. Elementos diferentes estão, aparentemente, estocados em áreas diferentes do cérebro. E não são as células que carregam a memória, mas as conexões entre elas – as sinapses. E essas conexões são feitas e refeitas constantemente. Aqui, enquanto eu falo e nós esperamos nossa bagagem // estamos criando sinapses.

SENHORA ALEMÃ: Você fica pensando essas coisas enquanto escala as montanhas?

ALPINISTA: E com as milhares de conexões acontecendo enquanto eu falo, podemos pensar na memória como um... um... um mapa. Cada vez que olhamos o mapa, dezenas de novas ruas foram criadas, novos contornos, novas construções. E por que algumas ruas desaparecem? E por que outros contornos estão sempre lá, nesse mapa em movimento? E por que, à medida que ficamos velhos, as construções vão // desmoronando?

SENHORA ALEMÃ: Eu gostaria de apagar mais da metade do meu mapa. Só deixaria as ruas que me levassem até a minha mãe, em sua cozinha cheirando a porco e maçã. E ao meu pai cantando // suas músicas.

ALPINISTA: Cavalinho marinho. Em grego, é *hippocampus*. É a parte que nos ajuda a escolher o que lembrar. Precisamos escolher do que nos lembrar, não podemos nos lembrar de tudo. O hipocampo é, se os livros não estiverem errados, se eu não tiver pulado nenhuma página ou esquecido de algum detalhe – os livros dizem, e eu acredito –, o hipocampo que transforma a memória a curto prazo em memória a longo prazo. Lesões nessa glandulazinha impedem a pessoa de construir novas memórias e a // pessoa tem a sensação de viver num lugar estranho onde tudo o que experimenta simplesmente se desvanece, mesmo que as memórias mais antigas anteriores à lesão permaneçam intactas.

SENHORA ALEMÃ (*cantando*): *“Hoppe, hoppe, Reiter
Wenn er fällt, dann schreit er
Fällt er in den Graben
Fressen ihn die...”*

Não me lembro do resto da letra...

ALPINISTA: Essa aeromoça de quem eu te falei. Estou aqui por causa dela. Pra que ela se lembre de mim. Mas ela já pode ter se esquecido. Na minha bagagem, essa que vai aparecer na esteira a qualquer momento, eu só trouxe coisas dela: seus perfumes seus suéteres suas chaves – tudo que possa fazer com que ela se lembre de mim e de nossas conversas sobre essa merda de ditadura da China sobre o uso de oxigênio pra subir o Himalaia e sobre as coreografias das aeromoças. Ela vai se lembrar de mim, // eu tenho certeza.

SENHORA ALEMÃ: O meu marido. Eu gostaria de esquecê-lo. Eu. Vim pra

vê-lo uma última vez, pra ter certeza de que o corpo é mesmo dele. Se ele estiver mesmo morto, eu vou poder apagar as ruas que têm o seu nome do mapa da minha cabeça.

ALPINISTA: Seu marido // está morto?

SENHORA ALEMÃ: Eu vim reconhecer o corpo. Me disseram, e eu acredito, que ele caiu num desses lagos gelados. Eu. Espero que ela tenha se atirado. Eu. Espero que sua vida estivesse tão miserável que a melhor alternativa para ele fosse se atirar no lago. Eu. Espero que o gelo tenha conservado bem seu rosto, pra que eu possa ter certeza.

Silêncio. Uma mala de couro com fitas vermelhas aparece na esteira. A

SENHORA ALEMÃ *levanta-se e vai até ela.*

SENHORA ALEMÃ: *Um Gottes willen!*

14.

Oficiais e XERPAS, o cachorro, aparecem na esteira.

OFICIAL 1: Essa mala é da senhora?

SENHORA ALEMÃ: *Ja.* As fitas vermelhas.

OFICIAL 2: Foi a senhora quem colocou essas fitas vermelhas // em sua mala de couro.

SENHORA ALEMÃ: Fitas vermelhas e verdes.

OFICIAL 1: Essa não deve ser a mala // da senhora.

SENHORA ALEMÃ: É, sim. Eu tenho certeza.

OFICIAL 2: A senhora tem // certeza.

SENHORA ALEMÃ: Eu tenho certeza.

OFICIAL 1: Mesmo não havendo nenhuma fita verde // na mala.

SENHORA ALEMÃ: Não há fitas verdes?

OFICIAL 2: Não há fitas verdes.

SENHORA ALEMÃ: Talvez elas tenham caído?

OFICIAL 1: Talvez elas tenham // caído.

SENHORA ALEMÃ: Talvez alguém tenha tirado as fitas verdes.

OFICIAL 2: Quando a senhora diz “alguém” a senhora se refere a quem?

SENHORA ALEMÃ: Eu não entendo.

OFICIAL 1: A senhora está acusando alguém de ter tirado as fitas verdes dessa bolsa // que supostamente é da senhora.

SENHORA ALEMÃ: Não. Talvez eu tenha me esquecido das fitas verdes.

OFICIAL 2: Se esquecido de colocá-las ou se esquecido de não tê-las colocado?

SENHORA ALEMÃ: Eu não entendo.

OFICIAL 1: A senhora se lembra do que imaginou ter feito ou a senhora se esqueceu de que não fez?

SENHORA ALEMÃ: Eu me lembrei do que eu imaginei ter feito.

OFICIAL 2: A senhora costuma se lembrar do que nunca aconteceu?

SENHORA ALEMÃ: Talvez eu costume me lembrar do que nunca aconteceu.

OFICIAL 1: A senhora costuma se esquecer // do que não fez?

SENHORA ALEMÃ: Talvez eu costume me esquecer.

OFICIAL 2: A senhora costuma se lembrar do que // nunca imaginou?

SENHORA ALEMÃ: Talvez.

OFICIAL 1: Então, talvez a senhora apenas se lembre de ter imaginado que esta é sua // bolsa.

SENHORA ALEMÃ: Oficial, essa é a minha bolsa.

OFICIAL 2: A senhora pode provar?

SENHORA ALEMÃ: POSSO.

OFICIAL 1: Como?

SENHORA ALEMÃ: Aí dentro há um terno.

OFICIAL 2: Roupas masculinas não provam // que a mala é da senhora.

SENHORA ALEMÃ: O terno pra vestir meu marido. Em seu funeral.

OFICIAL 1: Um terno para o funeral de seu marido?

SENHORA ALEMÃ: Exatamente.

OFICIAL 2: Qual a cor do seu terno?

SENHORA ALEMÃ: A cor?

OFICIAL 1: A cor.

SENHORA ALEMÃ (*pausa*): Eu não me lembro.

OFICIAL 2: A senhora // não se lembra.

SENHORA ALEMÃ: Eu não me lembro da cor. Aquela aquela aquela cor.

(*pausa*) Ele não gostaria que fosse o azul. Talvez o bege. Ou o preto.

(*pausa*) Eu. Não me lembro.

OFICIAL 1: Talvez essa mala não seja // da senhora.

SENHORA ALEMÃ: Eu. Não me lembro. Mas o cheiro. O cheiro, o cheiro de goma de ruibarbo. Pro fígado. O cheiro de dor de fígado.

Silêncio.

OFICIAL 1: Há, é verdade, cheiro de dor no fígado. (*Silêncio*) Aguarde um minuto, senhora. Só faremos uma pequena conferência e logo a senhora terá a sua mala.

Oficiais e XERPAS, o cachorro, desaparecem, deslizando pela esteira com a mala de couro.

SENHORA ALEMÃ: Eu não tenho mais certeza. Eu não me lembro se aquela é mesmo a minha mala. Aquela mala.

15.

A AEROMOÇA, na esteira, enche sua bolsa de couro com chaves. Ao fundo, ouvimos sua caixa de mensagens.

TELEFONE (V.O.): Você tem duas novas mensagens. Primeira mensagem, enviada hoje às catorze horas e trinta e três minutos.

ALPINISTA (V.O.): Oi, (*Beep*), sou eu de novo. Acho que você vai gostar disso... vou ler pra você: "...se a alma deles não estivesse junta a alguma parte do cérebro que fosse muito própria para receber todo tipo de novas impressões e, por consequência, muito imprópria para conservá-las. Ora, só

há essa glândula à qual a alma possa estar assim tão junta, pois não há senão ela, em toda a cabeça, que não seja dupla. Mas eu creio que é todo o resto do cérebro que serve mais à memória, principalmente suas partes internas e, ainda, que todos os nervos e músculos podem servir para isso; de forma que, por exemplo, um tocador de alaúde tem uma parte de sua memória em suas mãos, pois a facilidade de dobrar e de dispor seus dedos de diversas maneiras, que ele adquiriu pelo hábito, ajuda a fazê-lo lembrar de passagens para a execução das quais...^{3//}”

TELEFONE (V.O.): Mensagem apagada. Segunda mensagem. Enviada hoje às dezessete horas e dois minutos.

ALPINISTA (V.O.): Se eu tivesse um pouquinho de amor próprio, eu nem te ligaria de novo. Mas acontece que eu já estou aqui. Já peguei o voo. E eu estou aqui no aeroporto. Parece que minha bagagem foi extraviada. Agora, as suas roupas – que eu trouxe pra dormir abraçado, lembrando do teu cheiro – devem estar num avião rumo à China: esses malditos chineses fedidos a manteiga. Ou são os tibetanos? Eu não me lembro mais. Acontece que eu estou aqui, esperando minha – sua – bagagem. Tenho medo que você faça uma besteira de novo. É isso, não é? Você veio atrás dele? Desse professor de geografia. É isso, não é? Não apaga essa mensagem, por favor. Sempre que você achar que já está se esquecendo de mim, escuta minha voz. Se você não apagar... eu sei que vai dar certo... Você vai se lembrar de mim pra //.

TELEFONE (V.O.): Não há mais novas mensagens. Para guardar as mensagens, aperte três. Mensagem apagada.

16.

O ALPINISTA e a SENHORA ALEMÃ, esperando as bagagens. Longo silêncio.

17.

A AEROMOÇA na esteira continua colocando chaves em sua bolsa.

ALPINISTA: Ela era uma dessas aeromoças feias, sabe? Dessas que você olha e já sabe que, se ela não estivesse ali, com aquele cabelo de plástico bem preso esticando a testa com aquela maquiagem azul em cima dos olhos com aqueles sapatos e aquele lenço com pequenas logomarcas da companhia aérea. Se ela não estivesse ali, seria só mais uma menina feia. Mas o jeito suave de ela sorrir, e fazer aquele balé com os braços, apontando as máscaras de oxigênio e os coletes, nos ensinando a apertar os cintos. E o jeito inédito com que ela repetia toda a coreografia, só que em outra língua... Eu pedi seu telefone, e ela me deu. Pelados na cama, primeiro encontro: eu soube que ela é uma dessas mulheres inesquecíveis. E talvez ela já soubesse que eu sou desses nomes que se apaga do caderno de telefone. Eu falei do Ti-

3 Carta de René Descartes a Marin Mersenne.

bete e do Himalaia e do ar rarefeito que faz o hipocampo funcionar bem devagar. E lhe mostrei meu polegar gangrenado pela neve e lhe prometi botas novas. Ela me falou da sua vontade de ser guerrilheira: na Colômbia na Irlanda no Tibete, não importava. Ela queria pegar em armas. E acabar com os chineses que mataram o Dalai Lama. Ela não me disse que não entendia nada de História. Ela me mostrou sua rota de viagens do mês, me contou o que lembrava dos países que visitou. Disse que apoiava o terrorismo. E então eu a levei pro Tibete. E cumpri minhas promessas. Ela fez uma tatuagem na virilha. Compramos um gato que morreu afogado. Transamos em banheiros públicos chalés para casais em lua de mel hotéis baratos voos nacionais. Ela deu o nome de Xerpas pro nosso cachorro. Fomos a clubes de leitura socialista. Foi ali que ela me contou seu segredo. Ela me disse: “Eu não posso te amar. Eu nem me lembro do seu nome. Já faz // uma semana que eu tento me lembrar, mas não consigo?”

AEROMOÇA: Eu não posso te amar. Eu nem lembro seu nome. Já faz uma semana que eu tento me lembrar, mas não consigo. Eu te chamei de amorzinho meu fígado meu floquinho de neve meu rosadinho corujinha gafanhoto iaque: tudo porque não me lembro do seu nome. Eu pensei em te chamar de André, Elias, // Fábio, Joaquim, mas fiquei com medo de errar.

ALPINISTA: (*Beep*).

AEROMOÇA: O quê?

ALPINISTA: Meu nome. (*Beep*).

AEROMOÇA: Prazer.

AEROMOÇA: Meu segredo é que já estou cheia. // Não há lugar pra você.

ALPINISTA: Cheia?

AEROMOÇA: Cheia. É sempre tão difícil explicar, acabo me esquecendo das palavras. Meu segredo é que eu já estou cheia de passado. Não há mais espaço pra... Não tem espaço nem pro seu nome aqui dentro. (*pausa*) Eu estou cheia: como se um líquido... // É estranho, eu sei, mas me ouve.

ALPINISTA: Isso tudo é uma desculpa pra dizer que não me //

AEROMOÇA: Me escuta. Quando eu tinha doze anos, eu tive um professor. Geografia. Eu me apaixonei por ele. Eu consegui que, um dia, aquele dia, depois da aula, daquela aula, ele me beijasse. Eu sabia que minhas sapatilhas e minhas pernas abertas – aquelas pernas abertas – debaixo da carteira o deixavam louco. E eu só tinha doze anos. Eu escrevi cartas de amor pra ele cartas obscenas cartas ameaçando a esposa dele cartas descrevendo nossas viagens pelo mundo em lua de mel. Eu imaginei tudo tão bem que é quase como se tivesse acontecido. Eu me lembro daquilo tudo. Mas ele não tinha se esquecido. Eu. Ameacei me matar como nas revistas de telenovela. Ele duvidou. Eu. Cumpri. Enchi minha // bolsa com chaves. Chaves de todos os tipos.

Dos portões da minha casa das garagens das grandes portas de ferro da escola do meu baú de cartas...

ALPINISTA (*para a SENHORA ALEMÃ*): Eu queria não me lembrar mais disso.

SENHORA ALEMÃ: Se lembrar do quê?

ALPINISTA: Do segredo.

A AEROMOÇA: ... e me atirei no lago. A água gelada. É impossível esquecer daquelas facadas de água gelada entre a saia do meu uniforme. Eu me inundei. Memórias entrando, naquelas narinas de doze anos. Engolindo memórias por ele e por seus rabiscos seus relevos e vegetações desenhados a giz. Sentindo a água encher os meus pulmões com aquelas memórias que imaginei pra nós dois. Meus pulmões cheios de lembranças do que nunca vivi vivemos viveríamos. Meu coração quase explodindo, afogando as veias do meu corpo rasgando o meu peito enchendo meu estômago com o que queria ter sido inundando aquele meu útero de doze anos // com as memórias inventadas pra nós dois.

SENHORA ALEMÃ: Doze anos?

ALPINISTA: E ela me disse que não havia // mais espaço pra mim.

AEROMOÇA: Me desculpa. Eu tentei. Mas não escolhemos do que nos lembrar. Escolhemos?

ALPINISTA: Eu só queria entender.

18.

Oficiais se aproximam. XERPAS, o cachorro, late para algumas bolsas na esteira.

OFICIAL 2: Sinto muito pelo transtorno, senhora. Talvez essa seja mesmo sua bolsa.

SENHORA ALEMÃ: *Um Gottes willen!*

Ela pega a bolsa. Abre. Retira um terno azul.

SENHOR ALEMÃ: *Blau! Blau!*

OFICIAL 1: Quanto à bagagem do senhor, sinto muito. Ao que tudo indica, ela voltou ao Tibete.

ALPINISTA: Melhor assim.

19.

AEROMOÇA na esteira.

AEROMOÇA (*ao telefone*): Sou eu. Outra vez. Só estou te ligando pra dizer que eu vou pra aquele lago de novo. Eu devo ter perdido meu hipocampo em algum lugar, lá no fundo daquele lago. As chaves já estão na bolsa. As alças da bolsa já estão amarradas no tornozelo. Era mais fácil aos doze anos. Mas eu não vou desistir. Só o que me dá medo é que você me esqueça. (*pausa*) Não esquece. Tenta se lembrar pelo menos do meu nome: //.

Cruza a cena e desaparece na esteira.

20.

SENHORA ALEMÃ: Eu espero que você a esqueça.

ALPINISTA: Eu espero que você o reconheça. E então o esqueça.

SENHORA ALEMÃ: Você acha que a água deforma muito o rosto de uma pessoa? Dizem que ele passou três dias na água gelada antes do corpo ser encontrado.

ALPINISTA: Eu não tenho certeza.

SENHORA ALEMÃ: Se eu te contar meu segredo, você promete esquecer?

ALPINISTA: Prometo tentar.

SENHORA ALEMÃ: Essa não é a minha bagagem. Na minha mala, com fitas vermelhas e verdes só havia chaves. Pra me levar pro fundo. Junto com ele. Mas agora, eu tenho um terno azul. Agora, eu posso esquecê-lo e continuar minha vida, não posso?

ALPINISTA: Você pode.

SENHORA ALEMÃ: Quem sabe eu não possa me tornar uma aeromoça? Não tenho mais idade, mas quem sabe. Posso me lembrar disso como se fosse verdade, não posso?

ALPINISTA: Você pode.

Silêncio.

SENHORA ALEMÃ: Vai continuar aqui, esperando sua mala voltar do Tibete?

ALPINISTA: Vou me sentar e esperar. Se eu acreditar naquilo que o cientistas e suas teorias dizem – e eu acredito –, tudo indica que logo tudo vai passar. E o que é memória hoje, amanhã vai ser só uma pequena lembrança. E daqui a alguns anos só mais uma sinapse que talvez encha meus olhos sempre que eu sentir cheiro de chaves molhadas. E só.

SENHORA ALEMÃ (*estendendo a mão para o Alpinista*): *Auf Wiedersehen.*

ALPINISTA: Até. Não perca seu tempo lembrando de mim.

SENHORA ALEMÃ: Fique tranquilo. Não perderei.

Aperto de mãos. Ela sai.

21.

O ALPINISTA permanece sentado. Na esteira, ao fundo, desliza o corpo molhado da AEROMOÇA, com a bolsa amarrada nos pés. Ele tenta ligar de seu celular.

TELEFONE (V.O.): Esse telefone encontra-se desligado ou fora da área de cobertura no momento.

Ele parece aliviado.

22.

A SENHORA ALEMÃ aparece ao fundo, realizando uma coreografia com os braços, como as aeromoças (instruções de voo). Na esteira, o corpo de um homem molhado, vestido com seu terno azul. Ela canta.

SENHORA ALEMÃ: *“Hoppe, hoppe, Reiter
Wenn er fällt, dann schreit er
Fällt er in den Graben
Fressen ihn die Raben
Fällt er in den Sumpf
Macht der Reiter plumps!”*

FIM
(Julho de 2007)

SOBRE OS AUTORES

Gabriela Rabelo, formada pela EAD e doutora pela ECA-USP, é atriz, diretora e dramaturga.

Juliana Carneiro da Cunha é bailarina formada pelo Mudra, sob a direção de Maurice Béjart e atriz no Théâtre du Soleil.

Enrique Menezes integra o grupo Sintoma de Dança-Teatro. Formado em composição pela USP e realiza pós-graduação na mesma instituição, dedicando-se ao estudo da cultura brasileira.

Roseli Figaro é professora doutora na pós-graduação em ciências da comunicação da USP e coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação e Trabalho. Escreveu *Relações de Comunicação no Mundo do Trabalho* (2008); *Na Cena Paulista, o Teatro Amador* (2008); *Teatro, Comunicação e Sociabilidade* (2011) e organizou *Comunicação e Análise do Discurso* (2012).

Naiara de Cássia Soares Garcia formou-se em letras pela FFLCH-USP e atualmente cursa bacharelado em interpretação teatral na ECA. É, no momento, atriz no espetáculo *Bom Retiro 958 Metros*, do Teatro da Vertigem.

Nathália Bonilha Borzilo formou-se atriz pelo Teatro Escola Macunaíma em 2007 e, atualmente, cursa direção teatral na ECA-USP. Trabalha como arte-educadora e realiza pesquisa com foco no treinamento do ator pela perspectiva da antropologia teatral.

Adriane Escher dedica-se ao ensino, à pesquisa e às práticas de ação cultural. É agente cultural, arte-educadora, produtora, atriz, diretora, ilu-

minadora, sonhadora, ex-estagiária do TUSP, e, nas horas vagas, aluna na licenciatura em artes cênicas da ECA-USP.

Maurício Silva, fotógrafo e educador, é graduado em comunicação social e atuou como produtor na tv Cultura. Ministra oficinas de fotografia em instituições que atendem jovens e adolescentes.

Armindo R. Pinto estuda teatro na UNESP, onde coordena o Projeto de Extensão Teatro do Oprimido e Educação. Fez sua formação com Boal e Ilo Krugli, entre outros, e coordenou o Programa de Teatro do Oprimido da Prefeitura de Santo André.

Johana Albuquerque é encenadora e pesquisadora teatral, doutorada pela ECA-USP, fundadora e diretora da Cia. Bendita Trupe, e responsável pela implantação da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.

Daniel Marcolino pesquisa cinema, educação e filosofia. É mestre em filosofia (FELCH-USP), com a dissertação “A Diluição do Autor na Trilogia de Koker, de Abbas Kiarostami”, e doutorando na Faculdade de Educação (USP), ambos sob orientação de Celso Favaretto.

Ferdinando Martins é professor da ECA-USP, vice-diretor do TUSP e coordenador do Programa USP Diversidade. Realiza a pesquisa “Interdição e Produção Simbólica – a Censura ao Cinema e ao Teatro na República Islâmica do Irã”, com financiamento da FAPESP e da Pró-Reitoria de Pesquisa da USP.

Juliana Ferrari é pesquisadora da área de teoria teatral, mestre em artes cênicas pela UFBA, diretora teatral e professora. Desenvolve pesquisa continuada em artes cênicas, na função de diretora e *performer*, junto ao NuMiollo – Núcleo de Investigação da Cena.

Simone Mello Zaidan é atriz e mestre em artes pela ECA-USP, na área de história do teatro, com dissertação sobre o texto *Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho.

Ed Anderson é bacharel em artes cênicas (UFBA), pós-graduado em crítica de cinema (FAAP) e mestre em ciências sociais (PUC-SP). É autor de artigos e textos teatrais, como os premiados *Os Dois e Aquele Muro*, *As Coisas Belas do Lixo*, e *Dois por um Bordeaux*.

Leonardo Moreira, premiado dramaturgo e diretor na Cia. Hiato, é bacharel em artes cênicas e mestre em dramaturgia pela ECA-USP. Estuda as formas de dramaturgia contemporânea e seus procedimentos criativos.

Felipe Ikehara, Renan Heitzmann, Vinicius de Assis e Rafael de Assis formam o coletivo RAGA, que nasceu da sintonia e interesse em linhas de estudo como arte tradicional, arte urbana, desenhos e cenografia.

CONVITE AOS APARTISTAS

“Quando a história foi compreendida é porque ela foi mal interpretada”
BERTOLT BRECHT (*apud* Fernando Peixoto, *Dionysos*, n. 26)

O Tusp uma vez mais convida seus leitores interessados em colaborar com “apartes” para a revista *aParte XXI* a enviarem contribuições para o nosso próximo número. As propostas podem tomar a forma de artigos, ensaios, fotografias, desenhos, textos teatrais, poesias, ou qualquer outro formato que favoreça a publicação impressa, ocupando no máximo quatro páginas (ou laudas de 2.100 caracteres) no formato da revista.

Desta feita, a proposição para debate é “**Teatro, Verdade e Justiça**”. A partir da recente nomeação da Comissão da Verdade no Brasil, nossa intenção é ver refletidas novas abordagens para a história, a experiência e a atualidade deste tema junto ao teatro brasileiro.

Instruções aos interessados:

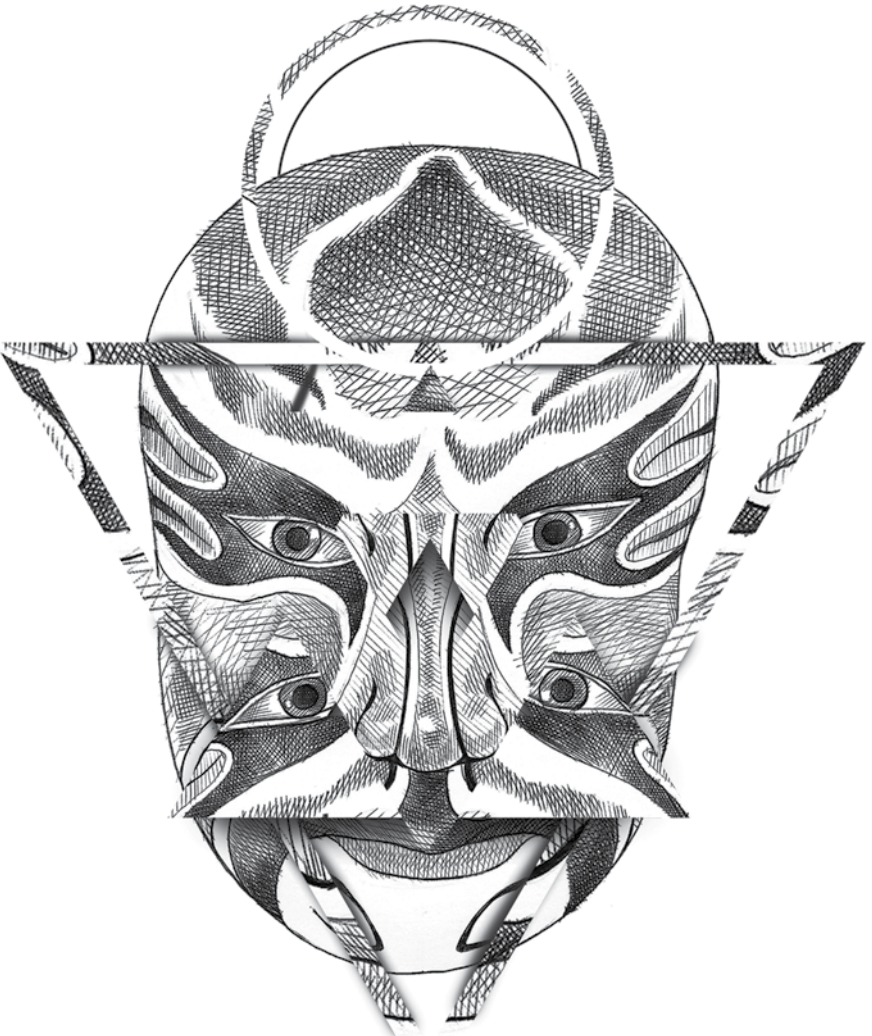
1. As contribuições (na forma de texto, material gráfico, imagens ou quaisquer forma passível de publicação impressa) deverão ser enviadas ao Teatro da USP – Tusp pelo e-mail tuspline@usp.br, ou pelos correios (R. Maria Antônia, 294 – CEP 01222-010 / São Paulo – SP). A data-limite para o envio do material é **24 de setembro de 2012**,

- impreterivelmente. Todas as contribuições terão a sua recepção oportunamente confirmada via e-mail.
2. Cada contribuição será aceita na pressuposição de tratar-se de obra original, inédita, de autoria do remetente e cuja publicação não lese os direitos autorais ou de publicação de terceiros.
 3. As contribuições não poderão ultrapassar quatro laudas de 2.100 caracteres de texto, contando os espaços, ou o equivalente a quatro páginas no formato da revista (16x23 cm).
 4. No caso de textos, os autores deverão restringir ao mínimo as notas de rodapé, que precisarão vir indicadas ao final do texto. As referências bibliográficas deverão ser inseridas de forma resumida no corpo do texto, no formato “(Autor, ano, páginas)”, acompanhadas da referência completa em bibliografia ao final do texto, no formato “SOBRENOME, Nome. *Título*. Cidade, Editora, Ano, páginas”.
 5. Imagens e fotografias ilustrativas deverão necessariamente vir acompanhadas de legenda e dos devidos créditos. O TUSP reserva-se, contudo, o direito de substituir tais imagens quando julgar oportuno.
 6. As contribuições deverão ser devidamente identificadas e acompanhadas de endereço, telefone e e-mail de contato, bem como de breve nota biográfica sobre o autor.
 7. Ao final do período de recepção, as contribuições serão analisadas pela coordenação editorial da revista ou por pareceristas designados pelo órgão, sejam estes funcionários do TUSP e/ou convidados. O TUSP reserva-se o direito de selecionar qualquer quantidade de contribuições para publicação em número futuro da revista *aParte XXI*. O órgão compromete-se a confirmar junto ao autor, previamente à publicação, o interesse em publicar o material selecionado.
 8. O TUSP não se responsabilizará de forma alguma pela devolução dos originais, aprovados ou não.

NOTA HISTÓRICA

Lançada em 1968, a revista *aParte* surgiu como a publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, sob a coordenação editorial de Flávio Império e André Gouveia. Os dois números da *aParte*, lançados nesse fatídico ano da história de nosso país (um terceiro não pôde ser publicado e foi destruído ante o acirramento da perseguição política), são documentos estéticos-políticos de posição francamente revolucionária, na qual tendência política e qualidade estética aparecem como impulso tensionador de posições que insistiam em obscurecer a produção da cultura como questão de classe. Em 2010, 43 anos depois, o Tusp – Teatro da USP, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo – retoma a ideia da publicação.

Nesta empreitada, pretendemos indagar e perscrutar caminhos que mantenham aquela vocação da *aParte* original diante da produção das artes cênicas e, como consequência, de toda a produção artística e cultural da atualidade. A partir disso, consideramos que a revista *aParte XXI* deva expor perspectivas críticas de como opera o mercado da cultura e de como a universidade participa – abrindo questões e/ou reiterando comportamentos – dessa produção e reprodução: no teatro profissionalizado (tanto o “comercial” como o dito “experimental”), nas diversas manifestações da arte universitária, e, finalmente, na formação prática e teórica em artes cênicas.





<i>Título</i>	<i>aParte XXI n. 5</i>
<i>ISSN</i>	2179-9555
<i>Coordenação Editorial</i>	Celso Frateschi Ferdinando Martins Deise Abreu Pacheco Fábio Larsson
<i>Projeto Gráfico e Diagramação</i>	Fábio Larsson
<i>Desenhos e Ilustrações</i>	Coletivo RAGA (Felipe Ikehara, Renan Heitzmann, Vinicius de Assis e Rafael de Assis)
<i>Capa</i>	Coletivo RAGA Fábio Larsson
<i>Revisão de Texto</i>	Martha Camargo Vasconcelos Pereira
<i>Revisão de Provas</i>	Fábio Larsson
<i>Formato</i>	16 x 23 cm
<i>Tipologia</i>	Sabon Next LT (texto) Helvetica Neue LT Std (títulos)
<i>Papel</i>	Cartão Supremo Duo Design 300 g/m ² (capa) L'Agenda, LD, 80 g/m ² (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	184
<i>Tiragem</i>	3 000 exemplares
<i>CTP, Impressão e Acabamento</i>	Imprensa Oficial do Estado de São Paulo