



Caderno do folias

Ângela Mourão . Bete Dorgam . Celso Frateschi . Esio Magalhães . Iná Camargo Costa .
Luiz Carlos Moreira . Marcelo Bones . Tiche Vianna . Valmir Santos



Lincoln Antonio e Georgette Fadel no espetáculo convidado "Entrevista com Eslêia do Patrocínio"

ESTÉTICAS: FORMAS E CONTEÚDOS

Ao idealizarmos o projeto

Estéticas: Formas e Conteúdos, priorizamos o debate sobre os processos de criação dos grupos convidados pelo Folias. A urgência em discutir temas que envolvam esses processos e a vida dos coletivos criadores se deve à constatação de que, em nosso ofício, temos questionado tudo do ponto de vista artístico, menos a nós próprios.

Sabemos que as formas organizativas de um coletivo de trabalho e suas relações de produção influem diretamente no resultado artístico. Temos consciência também de que, se por um lado, as disputas que envolvem os problemas materiais estão encaminhadas, por outro, a discussão dos

nossos problemas imateriais está sendo perigosamente adiada, correndo-se o grave risco de, ao nos tornarmos "ultraprodutivos materialmente", sermos "ultradesnecessários" lúdica e oniricamente para a sociedade.

Assim, para alcançarmos o objetivo a que nos propusemos com a mostra de trabalhos de diferentes localidades, evitamos transformar a conversa com os grupos e seus representantes em "Muro das Lamentações". Tentemos nos ver como criadores, portadores de uma estética e de uma ética. Se conseguirmos isso já teremos dado uma contribuição importante para que a discussão se amplie e a reflexão, tão importante ao nosso ofício, mas circunstancialmente desprezada e ignorada por nós, seja estimulada.

Obrigado a todos!

Folias

EXPERBIENTE

Editores Responsáveis

Reinaldo Maia
Marco Antonio Rodrigues



Conselho Artístico do Follas

Emília Viotti
Iná Camargo
J. C. Serrani
Mária Sílvia Betfi
Paula Arantes

Produção - Follas

Direção de Arte e Diagramação - Zeca Rodrigues

Fotografias - Acervo do Follas

Revisão de Texto - Airton Dantas

O Galpão do Follas permanece em atividade devido aos recursos advindos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

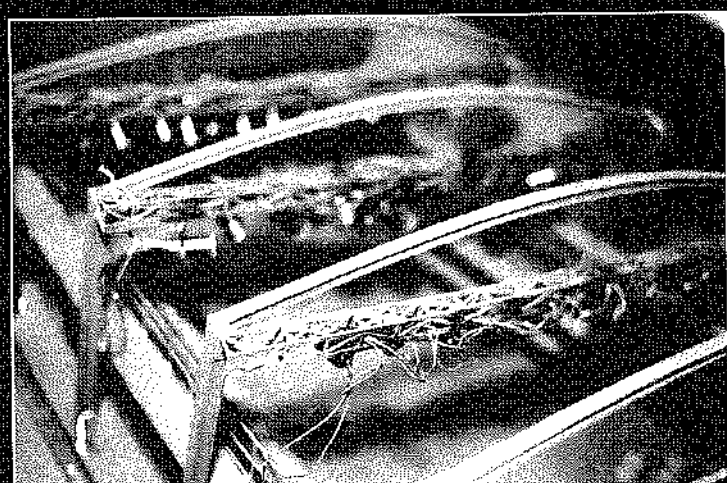
O Caderno do Follas é um projeto do Follas. As opiniões expressadas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Os interessados em se comunicar com o Follas devem escrever para:

Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília/São Paulo/SP
CEP: 01201-060
E-mail: follas@terra.com.br
www.galpao dofollas.com

Edição número 8 - Primeiro semestre de 2006.

GERÊNCIA DO FOLIAS

Carlos Francisco | Dagoberto Feliz | Marco Antonio Rodrigues
Noni de Oliveira | Patrícia Barros | Reinaldo Maia | Zeca Rodrigues





06 O ATOR-AUTOR: A CONSTRUÇÃO
POÉTICA DA CENA TEATRAL
Por Ângela Mourão

14 O CLOWN É UM POETA DO PIOR
Por Betfe Dorgam

18 FORMA E CONTEÚDO
Por Celso Frateschi

26 ESTÉTICA TEATRAL
Por Iná Camargo Costa

36 FORMA E CONTEÚDO
Por Luiz Carlos Moreira

52 DE ENCONTRO À LUA
Por Marcelo Bones

60 CORPO: UMA FORMA QUE CONTÉM A VIDA
Por Tiche Vianna e Esio Magalhães

70 A ARTE QUE MORA NA RESISTÊNCIA
Por Valmir Santos

Bruno Perillo em "Babilônia"

O ATOR-AUTOR: A CONSTRUÇÃO POÉTICA DA CENA TEATRAL

Por Ângela Mourão
Do Teatro Andante (BH)

Ângela Mourão no espetáculo convidado "Olympia"

Palavras-chave: Ator, teatro, poesia, criação artística, teatro contemporâneo

Resumo: O texto trata do papel do ator no teatro contemporâneo do século XX enquanto sujeito da criação artística cênica. Busca relacionar a estrutura que resulta desta postura do ator com a criação poética, conforme estudada pela literatura, pela lingüística e pela psicanálise. Ao relacionar, por um lado, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Robert Louis Stevenson e Jacques Lacan, e, por outro, Meyerhold, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, o estudo busca caracterizar o ator em cena como um poeta em movimento.

“Eu via – que a gente era outros – cada um de nós, transformado”

Pirlimpisquice, João Guimarães Rosa
(Rosa, 1985: 38)

Pretendo apresentar neste trabalho não um texto concluído, mas a manifestação das conexões que fui construindo a partir de algumas leituras e reflexões dos caminhos que podem ligar a arte poética à psicanálise, abordando a questão da relação entre o teatro, a narrativa e a poética na autoralidade do ator.

Num primeiro momento, gostaria de apontar algumas definições que servirão de referência para a abordagem que pretendo realizar, tendo como base estudos feitos a partir de textos de Jorge Luis Borges, Robert Louis Stevenson, João Guimarães Rosa, Jacques Lacan e outros, sobre a criação poética.

Há dois conceitos especialmente importantes e fundadores de um pensamento sobre a arte poética: o primeiro, relacionado ao ponto de vista do poeta, é de que *há poesia quando há metáfora*; o segundo, que aborda o ponto de vista do leitor, é de que *a poesia é um enigma*. Do primeiro se estabelece que o poeta é aquele que instala uma relação especial com a linguagem. E do segundo, constatamos que “sentimos a beleza de um poema antes mesmo de começarmos a pensar num sentido”. (Borges, 2000: 89)

A poesia, segundo Stevenson (Borges, 2000: 85), transpõe a palavra do plano do cotidiano para o plano mágico, alçando a palavra do prosaico ao mágico. Para Borges, a poesia devolve a palavra à sua fonte original quando ainda é menos estanque, menos fixada, possuindo múltiplos significados. Enquanto para Stevenson a poesia faz a palavra alcançar o nível mágico, para Borges a faz retornar ao nível mágico. Apesar dessas diferenças idiossincráticas, o fundamental é o estabelecimento que ambos fazem da relação entre a palavra poética e sua conversão em algo mágico.

Uma vez que o poeta instala a relação especial com a linguagem, o **como** contar uma história é tão importante como o **quê** contar. O jogo da linguagem, a musicalidade, o ritmo, as rimas, são tão importantes na poesia quanto o seu conteúdo, o seu significado.

E nas pontes entre a arte poética e a psicanálise, outro conceito fundamental é a constatação de que, na autoria poética, o autor está incluído, o que é escrito tem a ver com sua experiência subjetiva, e ainda que, além disso, há a vontade e a intenção de compartilhar com o outro aquilo em que ele acredita

profundamente (Lacan, 1956). O autor está em busca de construir algo que dialogue com a sua fantasia fundamental, como é o desafio da psicanálise.

Entretanto, dos meus estudos sobre teatro contemporâneo, situado do final do século XIX ao final do século XX, gostaria de ressaltar a seguinte análise.

O teatro do século XX, na grande maioria das suas tendências, apresenta, como uma de suas premissas fundamentais, a transformação da função do ator, tanto no que concerne ao momento da apresentação cênica, conferindo ao fenômeno teatral a primazia do trabalho do ator, destacando-o em relação aos cenários, figurinos, e outras composições da cena, como também na própria construção do espetáculo.

Vale dizer que essas tendências dizem respeito ao teatro que, chamado *teatro de pesquisa*, se refere ao teatro arte, em contraposição ao que se pode chamar de artes cênicas do entretenimento, do teatro de consumo, que se utiliza das tecnologias desenvolvidas no século XX. Segundo Grotowski (1964), "por mais que o teatro pudesse ampliar

ou aproveitar seus próprios recursos, sempre seguiria sendo inferior ao cinema e à televisão no aspecto tecnológico". Caberia, então, ao teatro privilegiar aquilo que ele teria de mais específico, aquilo que o faz único em relação às demais formas do espetáculo e da comunicação: o contato direto entre ator e espectador.

São famosas e importantes as formulações tanto de Grotowski (1964) quanto de Peter Brook (1977) na definição do que seria imprescindível e, portanto, definidor do fenômeno teatral: o teatro pode existir sem figurinos, sem cenografia, sem efeitos de luz, mesmo sem texto; só não pode prescindir do ator e do espectador; assim, o teatro é o que ocorre entre o ator e o espectador.

Esses movimentos que marcaram o século XX romperam com o realismo do fim do século XIX e passagem para o XX, e embora protagonizados por grandes diretores – Meyerhold, Barba e Grotowski, para citar alguns – colocaram o ator no centro da cena, com destaque em relação ao texto, ao cenário, à iluminação. A encenação e a atuação, principalmente, ou seja, o **como** contar se tornou mais importante do que o **quê** contar. A dramaturgia passou a ser encarada não só como

o texto, mas vista numa perspectiva mais complexa: a dramaturgia do ator, do espaço, o espectador, do texto, da música etc.

O fenômeno teatral passa a ser algo mais complexo do que levar o texto já escrito e consagrado ao palco, para ser ouvido pelo público. Ao contrário, o texto, quando já escrito, passa a ser tratado com autonomia, podendo ser desconstruído, modificado, adaptado, para servir à construção do que se quer tratar, tanto pelos diretores como pelos atores. Às vezes surge um real confronto com a dramaturgia escrita para que uma criação genuína nasça a partir da construção de diretores e atores. Inicia-se também um período de significativa construção de textos inéditos, construídos com a encenação.

Em relação à encenação propriamente dita, ainda bem no início do século XX, já envolvido por todas essas tendências, Meyerhold começou a praticar e formular um "novo teatro", pesquisando uma plasticidade cênica que não mais correspondia às palavras, em contraposição ao realismo stanislavskiano em que a plasticidade correspondia estreitamente ao texto falado. Meyerhold pretendia o envolvimento do espectador de maneira mais complexa na

experiência cênica, estimulando a sua sensibilidade, conduzindo-o por um complexo labirinto de emoções. Não pela sensibilidade emocional ou intelectual, mas de fruição sensorial. Isto se dava pela alteração dos elementos cotidianos na atuação cênica, tais como o ritmo e o desenho dos movimentos, alterando a experiência do contato do ator com o espectador. O ator se baseava em ações físicas alteradas em relação às ações cotidianas, o que as transformava em ações dramáticas.

"Dramatizar uma ação significa introduzir uma transição de tensões que obriga a ação a desenvolver significados que são diferentes do seu significado original. Montagem (de ações cênicas), em resumo, é a arte de colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem do seu significado implícito" (Barba, 1995: 162).

Desde Meyerhold, essa complexidade e extra-cotidianeidade das ações cênicas foi pesquisada e experimentada pelas principais tendências teatrais do século XX e sistematizada, principalmente, por Eugenio Barba e Grotowski.

O corpo e a voz do ator passam a ser cuidadosamente estudados, e técnicas são

desenvolvidas para permitirem ao ator possuir corpo e voz liberados dos condicionamentos culturais cotidianos, prontos para a criação de signos complexos, estéticos e dramáticos.

Como diziam Borges e Stevenson sobre a relação da poesia com o estabelecimento do sentido mágico das palavras, as ações do ator em representação transformam as ações cotidianas em simbólicas, mágicas, poéticas.

A plasticidade, que não corresponde diretamente ao texto dito, sem caráter explicativo, tende a estabelecer uma relação obscura com o texto, sugestiva, tal como se dá na formulação poética. O estudo das ações do ator, criando ações não-cotidianas, inclui mecanismos como o deslocamento, a fragmentação, a substituição, a condensação, exatamente como na estruturação poética.

Assim, quando o ator em cena transpõe tanto a palavra quanto as ações do plano do cotidiano para o plano mágico, com múltiplos e complexos significados, apresenta-se para o espectador um enigma que será recebido por ele de acordo com suas conexões pessoais.

O teatro, portanto, nos conta uma história incluindo "a dignidade do verso" (Borges, 2000: 62), pois a associação do texto, da narrativa com a ação cênica por meio da expressividade do ator no momento da cena, com seu corpo, voz, musicalidade, cenografia, iluminação etc., fazem com que a épica seja narrada de maneira poética.

E mais, ao observar na criação teatral mais recente a grande presença de trabalhos construídos a partir da autoralidade dos atores, mesmo com a contribuição de diretores e dramaturgos como colaboradores, pode-se destacar a significativa presença de dramaturgias que retratam, ou pelo menos se relacionam, com experiências do próprio sujeito ator-autor, podendo-se mais uma vez afirmar uma tendência a diversas manifestações de atores enquanto poetas da cena.

Os estudos e reflexões realizados durante este percurso de análise me fazem pensar ainda que a possibilidade do ator/autor criar

e expressar o que lhe interessa, o que tem a ver com sua experiência subjetiva, com a qual ele está diretamente implicado, embora não seja a solução de seus sintomas é, ao menos, uma forma possível de lidar com eles ou de tratar de questões importantes para ele próprio, enquanto sujeito. E o fato de colocar sua obra em contato com o outro possibilita a realização de abordagem, importante, fundamental para si mesmo, e ao mesmo tempo compartilhada socialmente, por seu caráter de abordagem coletiva, cultural e estética, próprias do ato artístico.

A citação do início, do conto de Guimarães Rosa, que narra a façanha épica que se tornou uma apresentação teatral em uma escola de meninos, refere-se à profunda satisfação dos alunos após a realização do ato artístico descrito no conto, mas está presente aqui, também para dizer das minhas sensações após a realização cênica dos meus trabalhos autorais, quando, como atriz, me sinto sujeito da criação artística.

Bibliografia

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora Hucitec, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BROOK, Peter. *L' espace vide: Écrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil, 1977.

GROTOWSKI, Jerzy. *O novo testamento do teatro*, 1964.

_____ et ali. In Revista *Máscara*. Cidade do México: Escenologia, A.C., 1993.

LACAN, Jacques. *A lógica da fantasia*, in *Seminário ainda não publicado*.

_____. Livro 20, *Mais, Ainda* in *O seminário*, 1956. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. Livro 3, *As psicoses* in *O seminário*, 1956. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MOURÃO, Ângela. *Olympia: Redefinição de papéis na construção teatral*, in CARREIRA, André et ali. *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Aletria e hermenêutica*, in *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Pirimpisquice*, in *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



Projeto P.A.C.A. para crianças do bairro (2003)

"O CLOWN É UM POETA DO PIOR"

Por Bete Dorgam
Doutora em Artes Cênicas pela
Universidade de São Paulo

Bete Dorgam em "El Día Que Me Quieras"

Em 1991, após uma experiência teatral frustrante, participei de uma oficina de iniciação à linguagem do **clown**, coordenada por Cristiane Paoli-Quito. Comecei a frequentar as aulas sem a mínima noção do que poderia acontecer. Meu contato com a máscara era praticamente nenhum, e agora eu estava dando o primeiro passo na longa jornada para dentro de mim mesma.

Após um ano de estudo e pesquisa, sempre sob a orientação de madame Quito, comecei a descobrir o prazer de estar em cena, de jogar com meus companheiros e com o público; não o jogo em que se compete para ganhar, mas aquele que tem o objetivo lúdico e lírico proposto pelo **clown**. Nessa longa jornada, que ainda está começando, tive a oportunidade de iniciar um processo de auto-observação e treinamento intrinsecamente ligado ao meu desenvolvimento e à minha atitude artística. E é a partir desse ponto que inicio minha pesquisa como atriz, que atua e participa da formação de novos atores, pois acredito que a utilização da máscara seja um dos caminhos trilhados pelo ator contemporâneo em seu processo de criação e de testemunho artístico.

Em *Chá de Alice* (2001), comédia lírico-musical, procurei, com a ajuda incondicional de jovens e brilhantes atores e músicos, estudar e estruturar melhor esse pensamento. O resultado do trabalho é a concretização desse momento da pesquisa. O treinamento da máscara serve não mais como uma habilidade que se adquire, mas como uma opção ética e estética do ator perante seu ofício e seu processo criativo.

O estado clownesco

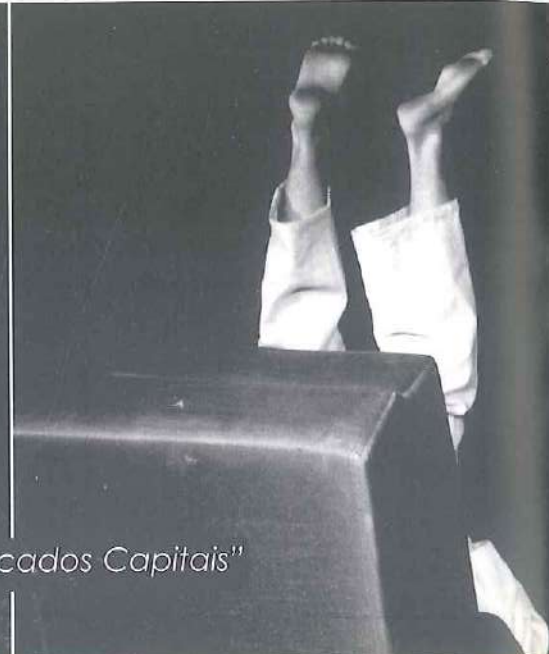
O **clown** é um ser humano em estado puro, essencial; um ser que ainda é capaz de se surpreender, de fazer descobertas, de estranhar o mundo em que vive e, a partir desse estranhamento, de subverter o estabelecido. Essa autenticidade é a maior qualidade e motivo de queda de um **clown**, pois é a partir dela que se estabelece sua inadequação e inabilidade em lidar com as regras. A função básica de um **clown** é divertir. Rimos dele ou do que ele faz; e rimos porque nos identificamos com ele e reconhecemos nele a falibilidade da condição humana. Chocando-se contra os padrões estabelecidos

e estranhando-os, o **clown** os desvenda e expõe seus padrões e mecanismos.

A máscara exige que o ator entre em contato com seu fracasso e seu ridículo, e pode ajudá-lo a aceitá-los como uma condição inerente ao processo de criação, tornando-se apto a retirar desses momentos de "queda" um material que pode ser bastante útil em sua pesquisa. A vivência plena do "aqui e agora" não permite ao ator mascarar suas reações: tudo se torna claro e intenso porque

um **clown** é transparente. A máscara pode ajudar o ator naquilo que é a essência de seu trabalho: estranhar, surpreender-se, desvendar, subverter e transformar.

As possibilidades da máscara estão potencialmente ligadas à atitude do ator, ao momento precedente à criação, ao seu olhar cotidiano e à sua postura artística, e propõem a ele um outro estado, permeável, aberto à impermanência e ao não-ser. Essa liberdade de não-ser permite ao ator reagir a todos os




Fernando Vieira no espetáculo convidado "Os Sete Pecados Capitais"

estímulos que lhe são apresentados sem recorrer ao "catálogo oficial" que norteia nossas vidas; que ele vivencie profunda e inteiramente cada momento, sem o medo paralisante do "erro". Sua liberdade de criação aumenta, pois, mesmo em momentos de grande exposição física e emocional, o ator-clown tem consciência da pulsação lúdica do teatro.

Aceitar sua própria inadequação é fundamental para o ator. Além disso, a máscara permite ao ator uma utilização de sua percepção, o que estimula uma relação muito mais intensa consigo mesmo e com o outro. As perspectivas sofrem uma transformação instigante, talvez pelo próprio deslocamento provocado pelo olhar e pela compreensão enviesada do **clown**.

A utilização da máscara do **clown** como elemento facilitador e estimulador do processo criativo pode ser um dos faróis que norteiam a criação e o estar-no-mundo do ator, mas não basta adquirir habilidade, dominar a linguagem da máscara tecnicamente. O que pode ser um elemento libertador e transformador é a capacidade de despojamento, a aceitação de seu ridículo, a escuta verdadeira de si mesmo e do outro, e a poesia no olhar e no registrar o mundo em que esse ator está inserido e com o qual interage.



Paulo Mendes e
Drica Zenezi em
"A Maldição do
Vale Negro"

A black and white photograph of a man, Celso Frateschi, in profile, looking towards the right. He is wearing a dark, textured sweater. The background is filled with numerous stacks of papers or books, creating a sense of a cluttered or archive-like space. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

FORMA E CONTEÚDO

Por Celso Frateschi
Do *Ágora Teatro*

Celso Frateschi no espetáculo convidado "Sonho de um Homem Ridículo"

O início século XXI volta a colocar para o teatro questões fundamentais que o perseguem durante toda a sua história. A cada grande transformação das relações entre os homens, o teatro é colocado contra a parede, obrigando-o a reinventar-se ou a deixar de existir. Até hoje ele reinventou-se, registrando e mesmo colaborando com a invenção do humano a cada nova era. Vivemos o momento em que a representação e a comunicação se diversificaram, qualitativa e quantitativamente. Os papéis que o teatro representava há até bem pouco tempo, hoje são desempenhados de forma mais eficiente por outros meios e atividades humanas. A reprodução técnica de obras de arte atinge de forma acachapante o conjunto dos cidadãos. Durante a era capitalista, sua mais nobre função, que é a do divertimento, se diluiu e se multiplicou em inúmeras outras atividades que cumprem o mesmo papel com muito mais eficiência. Se fosse precipitado, diria que o teatro perdeu totalmente a sua utilidade e razão de ser e, se assim é, o teatro está morto. Contudo, hoje se faz mais teatro do que nunca. A cidade de São Paulo conta com quase setecentas estréias anuais. São inúmeros os grupos vocacionais e atividades sociais e profissionais que aplicam o teatro como estratégia para efetivação de seus objetivos. Também vivemos um momento em que

elementos teatrais tomaram conta não só da política, mas de todas as relações humanas. Paradoxalmente, nessa era de sofisticação tecnológica, a teatralização se expande a partir da diluição dos princípios éticos e estéticos da arte teatral, essencialmente artesanal. O real e o representado se confundem na ficção que busca parecer o real que na realidade se fundamenta na ficção. Quando a luta de classes era reconhecida, tínhamos pelo menos duas verdades, hoje só possuímos meias verdades. A representação teatral no conjunto da sociedade, que nos serviu para o conhecimento de nós mesmos, vem se transformando num instrumento de mistificação. Nossos meios de comunicação, dos jornais diários às mídias altamente tecnologizadas, buscam mais o espetáculo do que o fato, e nossa ficção se volta para um naturalismo patético na tentativa de convencer que a aparência é o real. Esse movimento é natural, pois o que se busca é a ampliação do mercado específico de cada atividade e, para tanto, chamar a atenção para um determinado produto é tão ou mais importante que o produto. Na religião capitalista, a arte, o conhecimento científico e sua veiculação também viraram moeda e são controlados pelas leis do mercado, limitando a sua eficácia na melhoria da vida em nosso planeta que deixa de ser a nossa meta,

cedendo lugar para a acumulação de riquezas, esse sim, objetivo maior da nossa era.

Sempre acreditei que as respostas só aparecem depois da formulação das perguntas, mas hoje o mercado apresenta supostas respostas para todas as perguntas, mesmo as mais inúteis. Essa saturação fabricada cria a sensação de que se acabaram os mistérios entre o céu e a terra que sonhava a nossa vã filosofia. Suprimiram a filosofia, restando apenas o adjetivo, e assim o prazer passa por um processo de desqualificação e empobrecimento moral, limitando-nos cada vez mais à superfície de nossas potencialidades. Decretaram a paz do nosso espírito com a sublimação medíocre dos nossos mais baixos sentimentos e instintos para que suportemos tranqüilamente a injustiça contemporânea.

Mas o teatro já serviu à humanidade ao longo de sua história das mais variadas maneiras. Cada época gerou artistas que, pela sua arte, proporcionaram prazeres dos mais elevados aos seus contemporâneos e descendentes. Ainda hoje sentimos prazer com Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Lope de Vega, Tchecov, Molière, Brecht, Becket e muitos outros. Ainda hoje saímos engrandecidos depois de um contato com eles. Esses artistas reinventaram o teatro e o homem. A felicidade era a meta e o método. Nossos ancestrais souberam inventar a forma adequada para o conteúdo que interessava aos seus contemporâneos, e o que criaram, ainda hoje nos interessa e nos dá prazer. Essa atitude criativa e inventora é o legado e a missão que herdamos de nossos mestres e o princípio de nossas tentativas e erros.

Como traduzir a reinvenção do homem contemporâneo e com ela colaborar? Na complexidade das relações humanas, cada vez mais determinadas pelos padrões sociais que limitam os sonhos e os anseios ao que já foi sonhado, tudo parece estar disponível nas prateleiras do supermercado onde o bem material se transforma no único objeto de desejo, a religião é o capital onipresente e onisciente e

onde raciocinamos dentro de paradigmas rígidos determinados pela lógica emburrecedora da mídia classista e ideologicamente monopolizadora e labotomizadora de nossos sentimentos. Como revelar o ser humano soterrado por essas máscaras de humanidade?

Nossa infelicidade é determinada pela sublimação de nossos instintos, sonhos e anseios, pelo cotidiano da sobrevivência. Nossa felicidade, pelo equilíbrio dessa equação. A sociedade contemporânea procura resolver o problema diminuindo a pretensão existencial das massas, dirigindo os sonhos, anseios e instintos e promovendo, assim, um alto grau de infelicidade. A indústria cultural oferece uma série de produtos para apaziguar essa infelicidade forçando uma relação em que o cidadão se limita ao papel de consumidor. Como se o fenômeno cultural pudesse ser resumido tão rigidamente. O teatro, em sua origem, se caracterizou como uma assembléia de cidadãos que se reunia para uma experiência coletiva de aprendizado e diversão. O fenômeno teatral nunca eliminou o potencial ativo e criativo da platéia. O teatro só se realiza no ato e no momento preciso da relação do ator com o público. Diferentemente das manifestações artísticas na atual fase do

capitalismo, em que o público limita-se a consumir passivamente os produtos já devidamente embalados, o teatro, em sua essência, exige que o espectador crie com o ator no momento do espetáculo. É nessa relação que o teatro se concretiza. Não é no ato da escritura do texto dramático, nem durante a preparação da montagem, mas no momento em que o público se relaciona criativamente com o que é apresentado. O teatro é um espaço de construção do prazer e do conhecimento, e do prazer pelo conhecimento, mais do que um lugar de transmissão de conhecimento. Acredito que o papel do artista seja o de reanimar o desejo de felicidade ao proporcionar o contato com o que nos é desconhecido, e o teatro pode ter aí um papel fundamental

exatamente por seu caráter artesanal, que o liberta dos padrões industriais. Nesse sentido, sua aparente desvantagem se transforma em potência. O teatro tem no ator a sua mediação fundamental com o espectador. Ao contrário de todas as outras artes, o fenômeno artístico no teatro, mesmo que apoiado por elementos técnicos, só se concretiza com o ator em cena em contato direto com uma assembléia de espectadores que se reúne com o objetivo de participar de uma experiência diferenciada. Esse caráter vivo do fenômeno teatral torna único cada espetáculo, que não se repete durante toda a temporada. Ele será sempre resultado dessa relação que se transforma a cada vez que se concretiza. Talvez possa concluir aqui um ponto de partida para a questão formulada, pois acredito que a forma teatral encerra em si um conteúdo inerente ao teatro. Talvez a sobrevivência do teatro esteja na sua capacidade de se reinventar a partir de seu fundamento original determinado pela relação entre o palco e a platéia, e perceber que a platéia do século XXI possui características que, se por um lado, a diferenciam de outras épocas, por outro, trata-se ainda do ser humano (e suas relações), que continua necessitando permanentemente reinventar-se rumo ao conhecimento e ao prazer.

Nós, do *Ágora Teatro*, acreditamos que apenas uma experiência única e vital de prazer intenso e diferenciada de construção de conhecimento, será capaz de nos levar à plenitude do ato teatral. A indústria da violência tem na TV quem mais se beneficia. O medo de sair às ruas prende as pessoas em casa, lugar em que reinam a TV e a teledramaturgia jornalística ou ficcional, realimentando o medo e apaziguando-o. Este ciclo emburrecedor está longe do fim. Neste embate, o teatro é apenas um bisturi contra mísseis atômicos transoceânicos numa guerra injusta e interminável. A missão da gente de teatro é também ética ao recuperar permanentemente o que é inerente à sua arte. O Teatro, sem adjetivos, necessita repensar-se permanentemente, reinventando a sua necessidade, voltando à sua essencialidade de prazer e conhecimento, mas visando ao terceiro milênio. Necessariamente, para poucos, é nossa responsabilidade qualificar ética e esteticamente nossos espetáculos. Um bisturi é mais eficiente que um míssil quando atinge cirurgicamente.


Foram essas as perguntas que conseguimos formular e que nos provocaram a montar *Sonho de um homem ridículo* de Dostoiévski. Há momentos na vida em que o pó dos tempos se acumula sobre nossas verdades. A verdade se

solidifica e perde o brilho, o que nos movia passa a nos paralisar, e o pó umedecido pelos lamentos seca numa triste argamassa de certezas que nos petrifica. Acreditamos que romper a estagnação é tarefa dos artistas. Foi esta busca que trouxe esta provocação de Dostoiévski. Não possuímos suas crenças, mas desejamos sua inquietação. Buscamos no seu sonho, ridículo como todos os sonhos, aquilo que rejuvenesce e religa a velhice do contemporâneo ao imaginário da infância da humanidade. Talvez, mais do que nunca, necessitemos de um projeto ridículo para nos entendermos como um todo. Talvez ainda sejamos ridículos o suficiente para crer em algumas criações da humanidade, como a ética e a estética. Talvez a beleza, mesmo que ridícula, ainda possua algum sentido. Quem sabe as coisas são como são porque as forjamos assim e não porque são inevitáveis e, por isso, valha a pena o ridículo de tentar transformá-las!

Será possível buscar um teatro sem adjetivos? Um teatro que afirme negando e vice-versa, mas totalmente despreocupado com a negação e com a auto-afirmação? Que todos os créditos sejam rendidos aos nossos mestres, traíndo-os, amável e respeitosa, que é a forma mais elevada de homenagem que um

artista pode prestar a outro? Um teatro sem legendas, que respeite a criatividade e a inteligência da platéia? Que evite a soberba preguiça de que tudo já foi feito e se lance sem rede de proteção na aventura do desconhecido? Que não se limite e nem se intimide com as aparências? Que assuma o homem como seu trabalho? Que perceba que cada época se produz e que o artista se produz ativa, crítica, arriscada e prazerosamente?

"*Sonho de um homem ridículo*" nos proporciona a oportunidade de experimentar algumas respostas para essas perguntas. O próprio enredo do conto nos coloca diante de uma metáfora que nos instiga pessoal e socialmente: Segunda metade do século XIX. Um homem do subterrâneo. Um solitário na metrópole de São Petersburgo. Cenário e personagem típicos de Dostoiévski, um dos principais narradores da alma humana. Nosso herói sabe que é ridículo desde a infância, motivo de desprezo e zombaria de seus semelhantes, já não tem mais nenhum interesse na continuação da sua existência. Tudo lhe é indiferente. "Tanto fazia, tanto faz, tanto fará". Num dia inútil como todos os outros, em que mais uma vez esperava ter encontrado o momento de meter uma bala na



cabeça, foi abordado por uma menina pobre de oito anos de idade que clamava por socorro. Ele não só recusa ajudar a criança, como a espanta aos berros. Ao voltar para casa, não consegue mais uma vez dar fim à sua existência. Adormece e sonha com a sua própria morte, com seu enterro e com a vida após a morte. Viaja pelo espaço e por desconhecidas esferas até se perceber diante do duplo do nosso sol e depois da nossa terra. Experimenta a terra não manchada pelo pecado original e conhece os homens na plenitude da sabedoria e equilíbrio. O nosso herói nos conta como conheceu a verdade em toda a sua glória e nos mostra como tudo aquilo deve ter sido real, pois as coisas terríveis que sucederam não poderiam ter sido engendradas num sonho.

Uma peça pode ser desenvolvida de inúmeras maneiras pela montagem. E se é verdade que ela será sempre a expressão das idéias de quem a encena, a

primeira grande questão que se coloca é que, se assim é, suas possibilidades de leitura são infinitas e, portanto, será sempre uma redução de seu potencial metafórico. A primeira armadilha que se apresenta é a de projetarmos na peça aquilo que já faz parte de nossa ideologia, transformando-a numa exposição de nossas certezas e num ato de transmissão de conhecimento que, por mais que se tente disfarçar com a generosidade, esconde um processo catequético. Isso limita a construção do conhecimento, pois tendemos a oferecer as nossas verdades como únicas, restando ao espectador apenas concordar ou não, gostar ou não.

Antes disso, porém, existe uma questão de ordem ética, que é a honestidade artística que se estabelece quando lidamos com os objetos de nosso trabalho. O primeiro deles é o texto e seu autor. Ao lermos Dostoiévski (o mesmo acontece com qualquer texto), é grande a tentação de nos limitarmos às aproximações aparentes que o mundo da fábula tem com o nosso mundo a que chamamos **mundo do ator**. Buscamos ingenuamente essas semelhanças para nos apropriarmos da fábula e dos personagens. Desconsideramos que o mundo da

fábula possui regras próprias, e que a engrenagem da história é necessariamente diferente da nossa história. Nossa tendência é a da apropriação e não do diálogo. O diálogo pressupõe escutar e entender o nosso interlocutor. Pressupõe entender que estamos diante de um parceiro numa construção artística e que, nesse sentido, há questões fundamentais, e não diante de um inimigo a quem precisamos vencer. Nossa honestidade criativa se efetiva na medida da nossa capacidade de escuta e entendimento da lógica que movimenta a engrenagem da obra. Essa lógica, por se tratar de ficção, tem particularidades que a diferencia da lógica que movimenta a engrenagem do mundo do ator, por este ser real. Apesar de se relacionarem, são mundos essencialmente diferentes. Não atentar para essa obviedade é a razão principal das reduções primárias observadas em nossos palcos. A montagem é resultado desse diálogo que se estabelece não apenas no plano cerebral, mas também no plano estético, uma vez que é igualmente fundamental escutarmos a forma como o texto é construído. Precisamos ouvir as opções do autor por determinadas palavras em detrimento de outras, e a forma como ele constrói as frases e os silêncios. Em *Sonho de um homem ridículo*", a compreensão e o respeito ao autor e

à obra suscitou questões não imaginadas no início do trabalho. As questões éticas e filosóficas reveladas pelo texto superaram aquelas preliminarmente formuladas por nós e pelo próprio Dostoiévski, pois estavam sendo colocadas em momentos diferentes e por interlocutores diversos. Essa atitude nos proporcionou um espetáculo aberto à participação criativa da platéia, que concretiza o fenômeno teatral com sua própria experiência, a partir dos símbolos construídos pela encenação como um todo: texto, direção, cenografia, figurino, iluminação, imagens e interpretação. Contar com espectadores criativos evidentemente não elimina a responsabilidade dos artistas, mas a eleva e a dignifica, uma vez que o espetáculo deixa de ser mero entretenimento para se transformar em condutor de uma experiência de prazer na construção de um conhecimento que não é científico nem religioso, mas artístico. O artista trabalha basicamente com a forma, e nesse processo, ele constrói os conteúdos pela própria forma. É assim que o artista de teatro proporciona prazer à platéia, pela construção conjunta do conhecimento, do prazer e da beleza.

ESTÉTICA TEATRAL

Por Inó Camargo Costa
Do Conselho Artístico do Folhas

*"A arte é em si o porta-voz histórico da natureza oprimida."
Adorno, Teoria estética.*



Marco Aurélio Garcia, Inó Camargo Costa e
Marco Antonio Rodrigues no seminário "A Cidade Que Queremos"

1. Direitos adquiridos

Desde fins do século XIX, com os experimentos naturalistas, o teatro vem conquistando direitos que ainda hoje não são respeitados pela crítica, por parte do público e, mais grave ainda, pelos próprios praticantes desta forma de arte. Tais direitos referem-se aos modos de escolher seus assuntos, de escrever as peças e de encená-las, incluindo aqui o trabalho do ator e as funções do diretor.

A mais importante conquista, até hoje questionada pelos adversários do teatro que se quer a consciência das indigências do nosso mundo, para já ir falando como Hegel e Adorno, é a do direito de poder tratar de qualquer assunto sem se submeter ao interdito de ultrapassar a esfera dramática (a das relações interpessoais limitadas ao âmbito da vida privada). Há mais de um século o teatro pode tratar tanto da subjetividade mais íntima quanto dos mais amplos assuntos da esfera do épico (históricos, políticos, econômicos). Ninguém mais pode dizer, sem incorrer em conservadorismo acadêmico, que algum assunto não é próprio para o teatro.

Esta conquista permitiu ao teatro vivo aposentar (compulsoriamente) as mais importantes categorias tradicionais da forma dramática que imediatamente passa a ser uma entre as muitas possíveis. A primeira delas foi a da ação fechada em si mesma, até hoje conhecida por unidade de ação. Junto com ela, foi para o arquivo a categoria do fluxo empírico do tempo (o presente que aponta para o futuro) e em seu lugar apareceram os experimentos com tempos simultâneos, recuos para o passado, avanços para o futuro e todas as combinações possíveis de dimensões temporais.

Strindberg, mesmo sem o perceber, inventa um narrador e, com ele, aposenta a cena absoluta, ou auto-suficiente, em que os personagens evoluem sem a mediação de um foco narrativo. Seu narrador pratica o monólogo disfarçado de diálogo, o discurso indireto livre, arquiva a verossimilhança do teatro realista, despreza todas as convenções (categorias) de individuação (identificação) de personagens, atropela a categoria da causalidade e põe pela primeira vez em funcionamento para estruturar suas peças (ver *Rumo a Damasco*) aquelas categorias de composição identificadas por Freud no livro *A interpretação dos sonhos*: condensação, fusão, superposição, substituição,

alusão, metáfora e metonímia, entre outras menos prestigiadas. Seu "drama de estações" pratica inclusive a citação aberta (na forma e no conteúdo). Não é, pois, exagero dizer que com este dramaturgo está tecnicamente consumada, também para

o teatro, a liberdade de trânsito por todos os gêneros literários, teatrais e retóricos.

O capítulo seguinte foi escrito pelo teatro expressionista, a partir do qual não se pode mais separar texto de encenação. Com o expressionismo vem à tona a consciência de que a cena, com todos os seus elementos – ator e jogo de cena, figurino, adereços, maquiagem, cenário, iluminação, sonoplastia – tem tanto peso na definição do que é a obra quanto o texto, até então soberano. A partir de agora, texto é um elemento entre outros do experimento teatral. Georg Kaiser assegura, entre outras, as seguintes conquistas para o repertório técnico do século XX: para especificar, além dos objetivos, o âmbito subjetivo, como pesadelos e outros processos psicológicos, os cenários podem ser abstratos, indeterminados, inexistentes, distorcidos; adereços, inclusive como substitutos dos figurinos, são reduzidos ao essencial para simbolizar, mais que identificar, tipos sociais; figuras em lugar de personagens para representar grupos sociais; diálogos e ações fragmentados; cenas coletivas compostas por alusão através de ritmos coreografados. É ainda conquista do expressionismo um direito reivindicado desde o naturalismo, o de falar diretamente da



Carlos Francisco, Fernando Paz, Fernando Bezerra, Nani de Oliveira, Zeca Rodrigues, Bruno Perillo e Dagoberto Feliz em "Happy End"

luta de classes e de expor as classes em suas diversas formas de luta, diretas e indiretas, como foi o caso de Ernst Toller.

Ao mesmo tempo em que na Alemanha se desenvolviam os experimentos e conquistas do expressionismo, na Rússia, e depois União Soviética, pelo simples fato de ter havido uma revolução proletária, todo o repertório até aqui inventariado foi levado até suas últimas conseqüências.

O último capítulo desta história de conquistas foi escrito pela geração de Brecht, a começar por Erwin Piscator. Foram autores e diretores como eles que adotaram o conceito de teatro épico para deixar claro que o teatro que faziam já não tinha mais nenhum compromisso com as categorias do teatro dramático, ainda invocadas pela crítica adversária. Em mais de uma ocasião Brecht declara que seu teatro se inscreve na tradição inaugurada pelos experimentos naturalistas e, assim fazendo, quer dizer que o teatro épico reivindica como parte de seu conceito todas as categorias introduzidas pela ruptura da unidade de ação, desenvolvidas pela introdução do foco narrativo e radicalizadas pelo engajamento político do *agitprop*. Depois de Brecht não há mais lugar para uma estética normativa no teatro.

2. Estética dos materiais

No campo da reflexão estética, o pensamento dialético inaugurado por Hegel e levado às últimas conseqüências por Adorno percebeu que a própria separação entre forma e conteúdo já é uma estratégia do pensamento conservador para retardar ou até mesmo impedir a compreensão da práxis artística mais conseqüente. Para dizer a mesma coisa em outra formulação: desde que a burguesia resolveu transformar em mercadoria todas as esferas da vida, faz parte das obrigações do pensamento comprometido com os interesses mercantis no plano da cultura assegurar a permanência da separação entre forma e conteúdo e, junto com ela, a sobrevivência normativa das categorias e valores que o teatro já ultrapassou. Entre esses valores estão a rígida divisão dos gêneros e suas respectivas regras de composição e funcionamento; a profissionalização do artista, significando a sua submissão à regra do trabalho produtivo para o capital; a radical separação entre arte e verdade; a definição de êxito como aceitação e consagração pelo mercado (mesmo que em nichos); e, para não entrar numa interminável enumeração, conservar-se como veículo de cultivo da ideologia dominante através da defesa dos componentes formais

(ação dramática, ritmo, personagem e diálogo realista, no caso do teatro) ditos eternos e independentes do conteúdo.

Em lugar desses valores a serviço da continuidade da dominação, uma estética teatral conseqüente, em aliança com a prática experimental inaugurada pelo naturalismo, pode cultivar outros, como os enumerados a seguir (todos presentes na *Teoria estética* de Adorno, que deixamos de citar caso a caso para não sobrecarregar de notas esta compilação).

A crítica só se justifica porque, assim como a realidade, o conteúdo de verdade das obras não é imediatamente apreensível. A tarefa da crítica é apreender a verdade ou falsidade de uma obra. Embora as obras não sejam conceptuais nem enunciem discursivamente juízos, elas têm lógica, mas uma lógica própria, que a análise tem o dever de identificar. A consonância de todos os momentos lógicos de uma obra constitui a sua forma. A dificuldade de isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento da forma estética com o seu conteúdo. A forma deve ser concebida tanto contra o conteúdo como através dele e o artista é soberano para decidir da relação. Ou, para dizer o mesmo, não se pode estabelecer de fora nem previamente qual é a relação entre forma e conteúdo.

A forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. A forma é um desdobramento da verdade do disperso que ela organiza e conserva na sua divergência e nas suas contradições. Toda obra é um sistema de contradições. É na forma que as obras se revelam críticas em si mesmas e é por ela que aniquilam as práticas e as obras consagradas do passado, ao mesmo tempo em que reinventam aquelas práticas que a dominação soterrou. A forma é em si mesma um conteúdo social sedimentado. O modelo secreto da obra de arte é a história.

Uma vez desembaraçada das convenções, nenhuma obra de arte pode mais manifestamente concluir de modo convincente. É por isso que nos espetáculos mais conseqüentes o público não sabe se a peça acabou ou vai continuar. O não poder concluir torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão.

O conceito capaz de fazer avançar a dialética de forma e conteúdo é o de material, que pode ser definido como conteúdo mediatizado pela forma. Uma definição para conteúdo pode ser "tudo aquilo que tem lugar no tempo". Material é tudo aquilo com que lidam

os artistas: palavras, cores, sons, suas combinações e procedimentos técnicos. Numa palavra, *formas* também são materiais.

A ampliação dos materiais disponíveis nos tempos modernos escarnece das antigas fronteiras entre os gêneros artísticos; o material é inteiramente histórico, depende das transformações da técnica assim como esta depende dos materiais que, por sua vez, a técnica elabora.

Dar a qualquer assunto, tema ou motivo, configuração artística consiste em dar importância a alguma coisa. No *como* esta coisa

é configurada sedimentam-se experiências profundas e socialmente relevantes. A intenção do artista, que não pode ser confundida com o conteúdo, atua como força subjetivamente organizadora da obra. Por isso a análise deve examinar o processo existente entre material e intenção (muitas intenções podem dar no seu contrário). Desta dialética resulta o sentido da obra, que entretanto não tem a última palavra. Nas obras de arte contemporâneas multiplicam-se as linhas de ruptura entre intenção e o que efetivamente se realiza; nestas rupturas o conteúdo se manifesta tanto quanto no realizado.



Nani de Oliveira, Renata Zhaneta, Dagoberto Feliz, Carlos Francisco, Riba Carlovich, Guilherme Sant'Anna, Edgard Bustamante, Bruno Perillo, Rafael Leite, Fernando Paz e Nelsinho Ribeiro em "Surabaya, Johnny!"

Para a produção do sentido de uma obra contribui, mediata ou imediatamente, tudo o que nela aparece, mas nem tudo o que aparece tem o mesmo peso. A diferenciação dos pesos é um dos mais eficazes meios de articulação das partes. A montagem, um dos mais eloquentes modos de articulação, é também o modo como a arte explicita a sua impotência diante do capitalismo; a negação da síntese torna-se princípio de configuração; seus resíduos assinalam o sentido das cicatrizes visíveis. A montagem denuncia e renega a aparência de organicidade da experiência. Por meio do episódio, a obra admite em si a impossibilidade da identidade do uno e do múltiplo como momento da sua unicidade. Assim como a razão, as obras têm astúcia e a renúncia à unidade como princípio formal ainda permanece como unidade. Também por isso, toda obra de arte contemporânea está exposta ao perigo do fracasso total. Com a sua fraqueza, as suas manchas, a sua falibilidade, a obra de arte é a crítica do sucesso.



Renata Zhaneva em
"Folias Fellinianas"

Por seu caráter lingüístico, em qualquer obra o **eu** que fala é coletivo. Nas obras de arte, mesmo nas chamadas individuais, fala um **nós** e não um **eu**. A música diz **nós** imediatamente, independente da sua intenção. O **nós** estético é globalmente social no horizonte de uma certa indeterminação que, entretanto, é tão determinada quanto as forças produtivas e as relações de produção dominantes numa dada época.

A estruturação interna e o rigor de uma obra dependem de algum tipo de compreensão da realidade. Vem do exterior, portanto, aquilo que lhe dá coerência interna. O nome dessa compreensão é reflexão social. O momento histórico é constitutivo das obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material de sua época e sem pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma de sua época. Tal como a arte se realiza em si mesma, também o seu conhecimento procede de modo dialético.

A arte se manifesta de modo mais vivo exatamente nas ocasiões em que destrói o seu conceito. O que a arte é não depende da consciência das próprias obras de arte. Muitas obras, documentos, por exemplo, são arte mesmo quando não se apresentam como tal.

O artista não teme a acusação de incompreensível lançada às obras exigentes. O que a todos parece inteligível é exatamente o que se tornou incompreensível; o que os indivíduos manipulados (pela ideologia) repelem é perfeitamente compreensível; como diz Freud, no fundo o inquietante é demasiado familiar. Por isso é repellido. Obras que se submetem à convenção, porque ela é bem conhecida, *morreram no mesmo instante em que se tornaram imediatamente acessíveis*. Sua acessibilidade sem tensão consiste em sua liquidação. O contrário também é verdadeiro: interpretações vanguardistas de obras tradicionais, com raras exceções, são falsas, absurdas e objetivamente incompreensíveis.

A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo fato de esta se expor ou se esquivar ao inconciliável. São profundas as obras que não mascaram as divergências ou as contradições. Ao obrigá-las a aparecer, as obras

admitem a possibilidade de uma conciliação, mas dar forma aos antagonismos não os suprime nem os reconcilia: a época atual recusa de modo radical qualquer possibilidade de reconciliação. A qualidade de uma obra também depende do seu grau de articulação e a exigência de articulação significa que toda e qualquer idéia deve ser especificamente levada a seu extremo. Quanto mais articulada é a obra, tanto mais a sua concepção se exprime a partir de sua articulação. Por último, a qualidade das obras de arte depende de seu conteúdo de verdade, que é profundamente histórico.

Técnica é o nome estético que se dá para o domínio do material e a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas. Por si mesmas, as forças técnicas de uma época não são nada. Elas só recebem seu valor posicional na relação com a sua função na obra e, em última análise, com o conteúdo de verdade do que é escrito, composto ou pintado.

Não existe nada de formal na arte que não tenha implicações de conteúdo que se estendem até a política. A arte deve proclamar a sua liberdade em relação ao princípio da propriedade. E a função da estética é tornar as formas eloqüentes.

3. Espetáculos muito difíceis

O teatro que grupos vêm fazendo em São Paulo em tempos recentes oferece inúmeros exemplos do exercício experimental da liberdade a que se refere Adorno. *Babilônia*, do Folhas d'Arte, leva as últimas conseqüências a lógica da mercadoria operando sobre os destinos até mesmo dos inteiramente excluídos e ainda assim cultivando a expectativa de inserção no mercado de arte. *Em pedaços*, do Engenho Teatral, obriga suas figuras que, como em *Babilônia*, não são personagens, a enfrentar a infernal dialética da dominação do mercado que ao mesmo tempo exclui e exige dos excluídos que permaneçam na luta por inclusão. *Mire veja*, da Companhia do Feijão, superpõe narrativas que constroem uma imagem terrificante do modo como a metrópole produz a total desumanidade, em meio a ilusões, sonhos e alienações. *Bastianas*, da Companhia São Jorge, além de recolocar a discussão sobre a fronteira entre público e espetáculo, organiza e articula as vozes (e seus conteúdos) dos massacrados pela história.

Escolhidos quase que aleatoriamente entre experimentos que a esta altura (2006) já ultrapassam a casa da centena, os espetáculos referidos têm em comum o fato de preencherem as mais importantes exigências da estética teatral que foi elaborada em consonância com as conquistas da experiência artística do século XX. Como tentativas arriscadas de dar forma não convencional à percepção dos avanços da barbárie no país, todos eles se apresentam como depoimento da nossa indigência.



Paulo Bordhin, Val Pires, Dagoberto Feliz, Carlos Francisco e Aílto Beline Vaz em "Oléio"

FORMA E CONTEÚDO

Por Luiz Carlos Moreira
Do grupo Engenho Teatral

Beto Nunes e Gelso Cardoso no espetáculo convidado "Em Pedacos".

No começo, ele gostava ou não gostava. Era simples assim.

Aí, na faculdade, um professor pontificou que a forma define o conteúdo. Outro, que se dizia dialético, emendou: o conteúdo exige e, portanto, define, uma forma adequada; a arte nada mais é do que a organização formal de conteúdos. Um terceiro, marxista de carteirinha e, sem dúvida, parceiro do tal dialético, não cansava de lembrar: a forma e o conteúdo são, em “última instância”, determinados pela base material de produção. A tal base era a tal infra-estrutura, que era a maneira como os homens se organizavam para produzir bens para atender às suas necessidades. Já a arte, a forma e o conteúdo, que viviam no mundo da lua ou da ficção, não passavam de uma parte de uma tal superestrutura que era determinada pela tal infra-estrutura.

Ele ficava tonto, mas achava que o homem estava dizendo que a arte, a forma e o conteúdo eram tudo pau-mandado. E os artistas, como os políticos que eles tanto odiavam (não sem razão, ele pensava), não eram livres coisa nenhuma, estavam todos com o rabo preso.

– Não – dizia o dialético. A arte é objeto e sujeito ao mesmo tempo.

Ele só queria continuar gostando, mas já não sabia mais do que gostar porque as coisas tinham se complicado muito como se verá à frente. E tinha uma coisa que o encasquetava: era aquela tal de “última instância” porque, com isso, o homem dizia que a afirmação dele só valia para grandes períodos da História e que aquilo não valia pra ele aplicar no cotidiano:

– No cotidiano as coisas podem aparecer completamente ao contrário.

– Então, o que eu faço com esse tipo de “conhecimento”? – ele perguntou a outro professor.

– Isso é sociologia, não é arte. Esquece a infra-estrutura e a superestrutura. Pensa na estrutura – foi a resposta. Pegue o objeto artístico e veja as partes que o constituem. É essa relação interna e intrínseca que interessa. A obra de arte fala por si.

E ensinaram: a arte é imitação (recriação) da vida. O teatro é ação que provoca mudança. Mas não confundir ação com movimento, com falar ou fazer qualquer coisa. A ação tem que ser dramática, ou seja, tem que ser conduzida por personagens com conflitos internos e entre si; esses conflitos se acirram e provocam mudanças nos personagens e na situação até a solução no final da peça.

– Qualquer ator sabe que o bom teatro é feito por personagens ricos em conflitos. São eles que conduzem a ação movidos não só por esses conflitos mas por sua vontade, desejo, necessidades. O personagem quer coisas e, por isso, é que **ele** age: é como se o autor não existisse, o autor não deve usar o personagem pra fazer discurso, o personagem fala por si.

E ele ia anotando: “quanto mais rico em conflitos for o personagem mais ele revela as múltiplas faces do homem. Esse é o caminho para se chegar à obra-prima. Ela mergulha fundo na alma, revela a natureza humana e, por isso, é universal e eterna.”

Nos detalhes, ele ia aprendendo que os conflitos aumentam (movimento quantitativo) até provocar rompimentos (saltos de qualidade) e

instaurar um novo estágio (mudança) dos mesmos conflitos até o desenlace final.

– Pera aí! Mas o dialético também usa esses termos – e ele correu aos outros dois professores.

– Qual parte da vida você pretende recriar? Qual personagem e quais conflitos você pretende trabalhar? A natureza humana de um esquimó que se ofende se o visitante não for para a cama com sua mulher é a mesma do machão que mata sua mulher por ter transado com o amigo? O homem de uma sociedade matriarcal é o mesmo de uma sociedade patriarcal? Um índio é “preguiçoso” e “atrasado” só porque não quer trabalhar para os outros, não entende nem precisa produzir excedente para vender? E o branco que o escraviza é “dinâmico”, “moderno”, “civilizado”, “empreendedor”, “racional” e “esclarecido” frente àquele “selvagem”? A alma, a natureza humana de um pigmeu é a mesma de um escravo, de um operário, de um banqueiro? O que é universal entre eles? Aliás, “como” ou “quem” estabelece a norma e o universal numa determinada época, num determinado lugar? Natureza humana ou condição humana? Que condição é essa e qual personagem ou qual teatro pode melhor

representá-la? Eterno?! Como se mede isso? Em séculos, milênios? Quantos séculos são necessários para se estabelecer a eternidade de uma obra de arte? Se a arte grega ficou esquecida durante séculos, pode-se dizer que ela não é tão eterna assim? Os chineses fazem parte dessa universalidade da arte grega?

– Mas nada disso nega as exigências internas da obra teatral! – até ele se surpreendeu por já estar usando a língua dos mestres.

Os dois senhores se olharam. Um deles respirou fundo, meio desanimado. Ele já sabia que esse desânimo era aparente, talvez fosse mais cansaço e irritação por uma briga que parecia "eterna", e se preparou para uma enxurrada de novas anotações – "lá vem discurso".

O discurso continua

O personagem trágico é, ao mesmo tempo, um indivíduo, um Chefe de Estado, um Chefe Militar, um mito. Luta contra si e contra homens. Enfrenta os deuses. E sabe que de sua ação depende não só a sua vida, mas todo um povo e toda aquela humanidade no confronto com o destino e os deuses. Ele tem consciência disso,


age conscientemente, enfrenta seus limites, sabe o que está em jogo e que isso ultrapassa a sua pessoa, sabe da grandeza de seus atos. E a encenação, se é que se pode usar esse termo, é um misto de apresentação teatral, solenidade cívica, ritual religioso, comunhão, festa. Sua função é reafirmar os valores estabelecidos do mundo grego.

A sociedade mítica morreu. No mundo moderno, o personagem dramático é fundamentalmente um indivíduo. À exceção, talvez, de Cristo e Judas do ocidente cristão, não há um personagem mitológico que carregue os destinos dessa humanidade em suas ações. A grandeza de seus atos tem basicamente um caráter moral, a "sua" vontade é basicamente "sua", ainda que carregue uma "tipologia" ou "particularidade típica", ainda que seja "exemplar" ou possa ser generalizada. E o espetáculo é fundamentalmente entretenimento, distração mais do que diversão. Sua função é reafirmar os valores estabelecidos do mundo burguês e, acima de tudo, gerar valor, fabricar dinheiro. O drama é mercadoria, a tragédia não era, e essa é nossa tragédia, brincou o professor.

Mas, reconheça-se que, a exemplo do personagem trágico, o personagem dramático reflete seu mundo: o mundo de um indivíduo e sua família, seus laços afetivos, seu trabalho, suas necessidades econômicas, enfim, um mundo burguês (esse indivíduo, família, afetos, trabalho, relações econômicas têm muito pouco em comum com o humano indígena ou medieval, por exemplo). No início, no palco, esse personagem era o homem "livre", o "empreendedor", o "burguês", cabendo aos empregados o papel secundário (a história da comédia popular é outro capítulo à parte). Não demorou muito, os trabalhadores arrambaram a porta e subiram ao palco (*Eles não usam black-tie*, do Guarnieri, é exemplar no caso brasileiro). Junto veio a ralé do Gorki ou do Plínio Marcos, outros paradigmas.

(Anos depois, já no século XXI, lembrando da aula ao procurar um vídeo, ele constatava como Hollywood havia "universalizado" essa mercadoria através de dramas, dramas históricos, comédias românticas, filmes de aventura ou terror, luta marcial, ficção científica ou super-heróis, para usar a classificação da locadora. A novela na TV e parte significativa do novo cinema brasileiro é boi do mesmo curral, ele pensou.)

O problema é que esse homem comum, esse personagem dramático, ao contrário do trágico, não vai muito além do seu próprio umbigo, de sua idiossincrasia – ah, os detalhes que os atores usam para dar vida a seus personagens! – e do seu "mundinho" pessoal. Sua ação, cada vez mais, se limita ao prosaico, e o mundo se resume a relações particulares, afetivas, a vontade e caráter desse personagem (mas o mundo não se explica por uma questão de vontade pessoal ou caráter). Com isso, os conflitos se transformam em brigas e mesmo questões "maiores" não revelam mais do que confrontos de egos ou grupos em disputa pelo poder: o que se vê é o valor burguês do homem burguês reafirmando seu mundo de concorrência e disputa centradas no "eu", esse indivíduo hedonista e egoísta gestado no Renascimento – olha o Shakespeare aí –, teorizado e universalizado pela razão Iluminista e banalizado nos quatro cantos do mundo pela indústria cultural.



Celso Cardoso,
Daniele Salibian,
Ney Rodrigues,
Beta Nunes, Iraci
Tomiatto, André
Mürer no espetáculo
"Em Pedacos"

O que predomina nesse homem e nesse personagem moderno é a estreiteza dos conflitos, vontades, consciência e da ação que ele conduz: as exceções não superam a regra e dependem de personagens e situações muito específicas.

(Na prateleira da locadora ele pegaria uma dessas possíveis exceções: *As invasões bárbaras*, cujos personagens são intelectuais esclarecidos, têm consciência de seu momento histórico e dissertam sobre essa realidade o tempo todo. Apesar disso, mesmo gostando do filme, ele já lera a crítica de Ismail Xavier: o discurso dos diálogos não supera a estrutura melodramática; no fundo, "é uma história de família, a reconciliação do pai com o filho" e a forma, a ação dramática concreta dos personagens representa e não supera esse conteúdo.)

Nós somos esse homem moderno – alertava o professor – e é isso que nós, artistas e público, precisamos e queremos ver. É um mecanismo de reconhecimento, afirmação de identidade. E aí não importa se é drama, melodrama, clássico ou Beckett: estamos condenados a reproduzir e "eternizar" o "homem", a "natureza humana" do mundo burguês. Não se esqueça: não montamos nem podemos montar tragédia grega; isso não existe mais e mesmo a Grécia já nos dava o rumo do "indivíduo" que, não por acaso, o capitalismo iria recuperar. Sua geração terá a missão impossível que a minha não conseguiu realizar: mudar a si própria, ao seu "gosto", construir outro artista, outro teatro, outro público, outro mundo, mesmo estando presa a este mundo. É a única forma dela se livrar do cabresto e da mesmice de séculos. É isso ou ela vai até o fundo do precipício com o capital, reduzida a objeto reproduzido de um mundo e perdendo a chance histórica – talvez a última – de se tornar sujeito que constrói outro mundo.

Outro milênio

– E o que eu faço com Stanislavski?! – a pergunta mal-humorada ele se faria 35 anos depois do perceber que as improvisações e



ensaios estavam emperrados porque ele não sabia como conduzir os atores no trabalho que o grupo havia começado. Antes da faculdade ele tivera a sorte de ser aluno do Kusnet e se gabava de ter aprendido muito com o mestre. Mas aquele conhecimento na condução do elenco para construir personagens e cenas estava atrapalhando: nem personagem a nova montagem tinha, o que dirá "circunstância determinada para a ação". Ação, outra ferramenta abandonada naquele palco.

A complicação começara logo que ele se formara. Os clássicos não lhe serviam (um dia, ao sair de um *Macbeth*, pensou em voz alta: essa peça é tão velha que é do tempo em que assassino tinha problema de consciência). Os novos dramaturgos pareciam presos ao quarto-sala-é-cozinha ainda que usassem narração ou estourassem o tempo e o espaço. Novos experimentos formais, principalmente os auto-intitulados pós-modernistas, eram inconsistentes e reacionários se comparados às velhas vanguardas modernistas. Tudo o que ele fazia também não lhe agradava e quando chegou, realmente, a arriscar alguma coisa viu seus amigos torcerem o nariz. O que ele mais gostava era o que eles menos queriam.

Aliás, cedo percebeu que ele e a classe teatral não falavam a mesma língua. Tirando a falsidade e o veneno habituais, a verdade é que todos pareciam contentes com o teatro que faziam. O fato das temporadas diminuírem de 8 para 2 ou 3 sessões por semana, o fato do público se restringir ao mundinho da mesma classe teatral ou a constatação de que os espetáculos eram muitas vezes cifrados, dirigidos a entendidos no assunto, parece que não preocupava ninguém: o teatro estava ótimo, a imprensa é que não dava espaço.

E ele percebia que esse mundo do teatro não era o mundo da cidade, ausente na platéia. Com quem, afinal, esse palco falava? E qual era a sua fala?

Para ele, ao contrário do que aprendera na faculdade, ficava claro que o objeto artístico posto no palco não se definia em si. O que definia o espetáculo era muito mais o espaço ou a imagem que a mídia dava ao espetáculo do que o espetáculo em si (e o teatro não controlava essa mídia). Também o local da apresentação ou o astro da TV eram definidores. Mais do que a obra em si. Na entrevista no rádio, um elenco se desdobrava em garantir que seu espetáculo era

uma diversão certa pras pessoas rirem e esquecerem seus problemas. Numa reunião pública na Funarte, uma atriz da Cooperativa Paulista de Teatro defendia o profissionalismo e a competência, um teatro que agradasse aos patrocinadores. Finalmente, a primeira página do informe da única companhia estável da cidade destacava o que realmente interessava na nova estréia: o estacionamento e o ar condicionado. A forma e o conteúdo de parte significativa do teatro paulista nos anos 1980 e 1990 estavam fora da obra.

O mercado enquadrava o palco, reduzido a produto, qualquer que fosse o espetáculo. Mas o palco não conseguia concorrer no mercado. Como infra-estrutura, a montagem é produto e deve gerar valor. Como superestrutura, imaginário ou valor simbólico tem, como sempre teve, a função básica de reproduzir os valores de seu mundo. E aí, hoje, as duas partes se juntam como mercadoria de entretenimento e distração. O fato é que a indústria cultural faz tudo isso de forma muito mais eficiente e disseminada. O teatro não tem como competir e também não tem como fugir ao confronto. Mesmo sua especificidade – o tempo presente do ator-público – não supera o fato: o teatro perdeu sua função para mídias

mais "eficientes". E não pode, nem mesmo, fugir às formas determinadas por essas mídias.

Síntese: abre parênteses. O teatro, artesanal que é, se faz no exato momento em que se apresenta: a produção não se esgota nos ensaios, mas se refaz e **se restringe** a cada apresentação; a indústria cultural tem suportes materiais – CDs, DVDs, filmes, livros etc. – que separam a criação, produção e comercialização, que **se espalha** em série, alcança multidões e impõe valores e preços. Salvo exceções que confirmam a regra, o teatro não consegue concorrer, não consegue um "preço" – determinado pela indústria cultural e pelo mercado – que pague seus custos, mesmo com casas lotadas. Como mercadoria está condenado à falência mas, como toda atividade humana posta no mercado capitalista, não tem outra alternativa: tem que ser mercadoria ou, simplesmente, não é, está fora, não cabe neste mundo. Fecha parênteses.

Mas o teatro – pensava ele – continuava tentando se enquadrar no mercado. E usava, para isso, todo o arsenal acumulado ao longo de sua história: *commedia dell'arte*, drama, farsa, palhaço, circo, "tragédia", clássicos, mímica, bonecos, musical... Ali estava uma tradição cul-

tural sólida, uma diversidade pra ninguém botar defeito, exceto, talvez, o público, que se sentia muito mais bem servido pela indústria cultural, que lhe fornecia basicamente os mesmos personagens e fábulas no filme americano ou na novela da TV.

Além do indivíduo
ou
A pauta da mídia

Mas a indústria cultural massifica outras falas além dos dramas e conflitos de personagens que o teatro insiste em reproduzir. O olhar e o sentimento que ela impõe não organizam nem separam partes da realidade para análise e também não juntam as partes para uma compreensão do todo. Impera uma mistura desconexa, sob a embalagem da "diversidade", que torna o mundo incompreensível, dado natural para ser vivido e não compreendido ou mudado.

André Mürrer
no espetáculo
convidado
"Em Pedacos"

Assim é com a imprensa e sua pauta de assuntos variados e pretensamente tratados com neutralidade objetiva. Assim é com o programa de auditório na televisão: qualquer que seja o artista ou o entrevistado, por exemplo, ele é, fundamentalmente, um dado a mais junto com as interferências visuais e sonoras do apresentador, das dançarinas, do auditório, das imagens no telão. O que se vivencia é esse conjunto alucinante, embaralhado, e não um artista e sua obra, diluídos nesse todo. Não se trata de perceber ou distinguir, mas de vivenciar essa totalidade, da qual o auditório faz parte. O frenesi do programa tem que ser o frenesi do auditório. É o mesmo carnaval permanente do corpo bêbado em fuga no show de rock, nos mil rebolados da bunda-objeto, na camisa verde do Corinthians ou na camisa preta do Palmeiras (a cor ou o nome dos times fazem as torcidas diferentes?). No fundo e no raso, trata-se de uma fala única: não pensem, a realidade está aí apenas para ser vivida e não pensada e mudada, vivam o riso obrigatório do falso prazer imediato. Falso porque a vida continua um inferno e não deve ser mudada.

E continua um inferno porque esse ritmo louco e impensado é o ritmo da produção de mercadoria, em que tempo é dinheiro e o trabalho

de quem consegue emprego só serve para fabricar dinheiro. Não por acaso, a publicidade, expressão e representação máxima desse mundo, não mantém nenhuma imagem por mais de 1 segundo. Não dá para “pegar” a imagem e ela já mudou. Em 30 segundos, sem perceber, você compra não necessariamente uma mercadoria, mas os valores que o publicitário agregou ao produto. E se a cabeça e o coração não agüentam, pausa para sentimentos melosos do tipo “essa é a sua vida” ou para torcer pela baixa e pequenez dos *big brothers* emparedados na disputa mortal, ou para torcer pelo calouro, pela resposta ou pelo número certo que levará ao prêmio, o que nos remete ao mundo dos indivíduos, dos vencedores e perdedores, no fundo uma “forma” (é de linguagem que falamos, não?) de manter o mundo da concorrência.

Essa é a essência de nossa TV, instrumento máximo da indústria cultural no Brasil, e isso se verifica particularmente no telejornalismo: está lá a imagem, na hora, instantânea, mostrando um fato, é real, eu estou vendo, não dá para negar. E assim, num passe de mágica, a imagem substitui a realidade. A imagem é um signo, uma representação: o Iraque de verdade não cabe na sala da minha casa, dentro daquele tubo da televisão.

Mas ela, a imagem selecionada por alguém, não se mostra como representação, principalmente nos telejornais, ela se apresenta como se fosse o próprio fato, traveste-se de mundo e é esse mundo de mentira que comemos diariamente como realidade. Assim é também com o artista que pensamos ver quando, na realidade, vemos predominantemente o programa dentro do qual ele se dilui.

Indivíduos formatados no ritmo alucinante da mercadoria, boca aberta para um mundo virtual – imagens e representações da indústria cultural que substituem ou criam outro mundo –, engolem tudo sem pestanejar, participam ativamente do rebolado diário e violento desse carnaval. Esses são alguns ingredientes da chamada sociedade de massas, filha legítima do deus mercado.

E vem o teatro se mostrar pra essa gente! Justo o teatro que conhecemos, que exige limpeza, focos de atenção, concentração, não-dispersão; espectador ativo, o que é bem diferente da participação falsa, inebriante e inócua; público, não auditório.

Enquanto arte culinária, entretenimento descartável, o teatro não dispõe dos mesmos

recursos e não tem como competir com os produtos semelhantes da mídia industrializada, salvo o palco mercadológico e pirotécnico da Broadway que se reproduz em série pelo mundo todo.

O caminho contrário, que nega ao teatro sua função básica de entretenimento descartável e reproduz os valores e do imaginário capitalista parece mais interdito ainda. E não são apenas os corações e mentes formatados nos códigos da indústria cultural que tornam praticamente impossível o diálogo entre esse palco e essa platéia. É esse teatro dito "político", também preso a velhas formas e conteúdos, que se mostra fechado a essa realidade, aos humanos dessas metrópoles, desses tempos.

Um desvio revelador

A saída é a formação de público! Quantas vezes ele não ouvira proposta tão salvadora! Seja pelo currículo das escolas, seja por pseudo-campanhas de popularização, seja por programas que levem o bom teatro ao público ausente. O problema é que a população não tem acesso, não faz parte da sua tradição. Basta informá-la, permitir-lhe o acesso, educá-la e

pronto! Ela vai aprender a gostar desse nosso teatro tão rico e diverso – parecia um pensamento único por trás de todas as variantes da mesma proposta.

O que o atormentava é que ninguém queria mexer no palco. Nem mesmo a experiência francesa do TNP contestada nos anos 60 ou a carroça do Lorca satirizada em sua época por Buñuel se incorporavam ao pensamento da classe teatral paulista. E ele se sentia sozinho ao defender exatamente o contrário: não se trata de educar o público para o nosso teatro, mas de educar o nosso teatro para esse público. É bom desconfiar que o próprio teatro, tal como o conhecemos, talvez não lhe diga respeito – ele escrevia e reescrevia à exaustão. Ninguém percebia que era necessário mudar tudo, a começar pelo palco, pelas nossas referências? Nossas?!

Um conteúdo (possível, não único) à procura de uma forma

Por trás dos valores, sentimentos e comportamentos, da maneira de ver e sentir o mundo – ele se lembrava do professor na

faculdade – existe uma base material de produção. E é nela que podemos ver como os homens se organizam e se colocam na sociedade. E é nela que enxergamos a origem e a formulação de seus sonhos, expectativas e valores “universalizados”. E é ela também que mostra a negação, o contrário, o que existe mas não se revela. E é ela que explica a “angústia” ou a “falta de sentido da vida” tão presentes no homem moderno, por exemplo. Trabalhe com isso, com a contradição, não com os conflitos individuais.

Pois bem, a própria base material, o mercado com seu real funcionamento, que concentra riquezas, exclui bilhões de seres humanos, destrói o planeta e entrou num beco sem saída que leva a humanidade à extinção, o mercado com suas promessas que nunca cumpre e os sonhos que vende mas não entrega: eis um conteúdo que diz muito da nossa condição humana.

A título de exemplo, esse é um material possível – não o único, obviamente – desses tempos e dessa gente, que um teatro deve pôr no palco se não quiser fugir do furacão. Esse é o olho no olho que um palco exigente pode propor

para uma platéia desses tempos. Ainda que ela queira outra coisa por estar acostumada a outra coisa, isso lhe diz respeito, é uma realidade que ela vive e enfrenta diariamente e que, por isso mesmo, ainda que reprimida e escondida, está entranhada nela. Não é responsabilidade do teatro resolver tais questões ou apontar saídas milagrosas, mas, como forma de conhecimento, recriação, apropriação e vivência do mundo, como construção e partilha de um sentimento de ser e estar no mundo, o teatro de hoje tem que botar o dedo nessas feridas que **definem a existência e a condição humana**.

– Mas, como!? E as emoções humanas, os sentimentos, a natureza do homem, onde ficam? Isso não é teatro, isso não é arte, isso é política, é ideologia! – ele já imaginava a gritaria dos ideólogos do poder e do drama.

Realmente, o personagem dramático, com seus conflitos psicológicos, movido por “sua” vontade e caráter, único condutor da ação dramática que definiria o verdadeiro teatro dificilmente conseguiria dar conta desse conteúdo. Como representar o trabalho dito

"livre" (o emprego), a concorrência, a tecnologia, as patentes...?

– Então, fora com o personagem! Fora com a fábula! Fora com a ação dramática! – ele repetia pra si mesmo contrariando seu gosto, valores, técnicas, a herança recebida do teatro europeu e americano, via Copeau, Décio de Almeida Prado, TBC, EAD, ECA etc.

Afinal, ele se justificava, o tal do verdadeiro e eterno teatro ligado à natureza humana não tem, na verdade, três séculos de vida consolidada. E é bom lembrar aos seus ideólogos que, nem bem o modelo se afirmava, já era contestado. Perante a história do teatro, é um assunto bem novinho, mas exaustivamente analisado e, como se vê, ainda não superado.

– Mas, como, não superado!?! E o teatro épico de Brecht?! – bradariam vozes teóricas e historicamente mais bem fundamentadas.

Ponto de partida: está tudo lá, menos o homem embrutecido pela indústria cultural (lembra de Adorno, Brecht? – a massa, não só a classe, a massa) e pelo umbigo ensandecido e encurralado no sonho implausível do sucesso individual. Tente levar o "teatro desses tempos

científicos" e o conteúdo acima para seu prazer e fruição. O pensamento e a razão, a narração e a demonstração da fábula brechtiana parecem não ter lugar nesse palco-platéia. Também por aqui, parece que esse mundo (ou será o teatro?) não cabe nesse palco. A não ser que a tradição popular aponte outro caminho.

Estranho. Parece que – do Zanni ao nosso Malazarte, ou mesmo João Teité – a tradição cômica e popular ainda não chegou ao mundo urbano. Não neste mundo urbano. Mesmo Oscarito e a chanchada ainda são de um tempo em que existia o subúrbio (que remete a *Gente humilde*, de Chico Buarque). Nada que se pareça à periferia atual. O jeitinho, a malandragem, a esperteza, a navalha e a pernada, o triângulo amoroso, o casal de jovens eternamente às voltas com o pai – tudo parece tão inocente, tão deslocado desse solo (mesmo com toda a escatologia, falos etc). E, certamente, também não dão conta dessas questões.

Meu reino pela forma!

Naquele momento, ele resolveu ser aprendiz de feiticeiro: usar os códigos da indústria cultural, a descontinuidade, o embaralhamento de signos,

o ritmo alucinado... Era a linguagem "universalizada" da sociedade de massas que o teatro não tinha. Mas a forma não define o conteúdo? Aquelas formas poderiam falar outra coisa? O feitiço poderia virar contra o feiticeiro?

Revia seus apontamentos.

"O objeto artístico não se define apenas em si, mas na relação com seu tempo e espaço e essa relação vai além do palco-plateia. Mexer no palco, criar poéticas, é mexer na plateia, nas relações de trabalho e criação, na relação com o público e a sociedade: a estética não se separa das condições concretas de sua produção e que se dane a tal de 'última instância' porque isso está se dando aqui, agora!"

"O entretenimento não é saída. A mercadoria não é saída. Não existe

personagem que dê conta desse mundo e, portanto, não há ação dramática possível."

"O artista se faz fazendo. Ele faz a obra – forma e conteúdo – que o define e ambos criam, ao mesmo tempo, o público necessário para aquela obra e artista. Mas o público não é passivo e determina, com sua existência, os limites e as possibilidades do artista e da obra. Por definição, o público é um coletivo, um grupo ou classe social, o que não é igual à mera somatória de indivíduos. Optar por um público é optar por um teatro. Mexer na plateia é mexer no palco e vice-versa."

– Merda! Nada disso resolve meu problema nessa montagem. Que forma dá conta desses conteúdos e desse público ao mesmo tempo? E como organizar um teatro nessas condições?

"Trata-se, enfim, de construir um outro teatro, em todos os seus aspectos, para além do modelo hegemônico e mercadológico do entretenimento que se instalou ao longo do século XX. Isso não é tarefa para um só artista, não cabe em qualquer lugar e tempo nem se completa, jamais, como um todo acabado enquanto persistir a civilização capitalista. Que o digam os derrotados construtivistas russos em pleno processo revolucionário dos anos 1920."

Então era isso? Ele só poderia experimentar respostas, abrir picadas? Negar e renegar o velho e seguro teatro que ele e os amigos da classe tanto afirmavam? Como, então, dar conta daquelas amareladas anotações do tempo de faculdade?

"Sua geração terá a missão impossível que a minha não conseguiu realizar: mudar a si própria, ao seu "gosto", construir outro artista, outro teatro, outro público, outro mundo, mesmo estando presa a este mundo. É a única forma dela se livrar do cabresto e da mesmice de séculos. É isso ou ela vai até o fundo do precipício com o capital..."



Festa de comemoração do 1º ano do Galpão do Follas (2001)



DE ENCONTRO À LUA

Por Marcelo Bones
Do Teatro Andante - BH

Ângela Mourão no espetáculo convidado "Olympia"

*De encontro à Lua, as hirtas galharias
Estão paradas como nos vitrais
E o luar decalca nas paredes frias
Misteriosas janelas fantasmais...*
Mário Quintana

Eu não gosto de citações, talvez por não saber fazê-las. Quero escrever um texto sobre o trabalho de Olympia. Estou vazio e não consigo tecer outra malha de nós. Minto. Estou atolado de coisas. Cheio demais. Lotado de letras embaralhadas. Teatralizo o texto. Como ouvi outro dia, o discurso não é o que é dito. É mais. Só é doido quem pode? Como assim?

*Um dia num alfarrábio
Eu li que um louco vivia,
Toda a noite e todo o dia,
Uma estátua a namorar.*
Guimarães Passos

Já disse: eu não gosto de citações. Resolvo "enlouquecer" o texto. Como no espetáculo, assumo a fragmentação. O vômito de dizer. Radicalizo. Para mim, filho de ouropretanos, fazer teatro baseado em D. Olympia significa uma remissão. Passei dezenas de férias na rebuscada

arena barroca. Mas finha vida. Vida empurrada por pessoas. Olympia aparecia ali. Certeza não tenho, mas devo ter jogado pedras em Sinhá. No mínimo chamado aquela senhora de homem. Por certo ter sonhado com ela e seu cajado.

*Tinha o ar de sofrer, numa funda saudade,
A dor fina e sem remissão da tua ausência,
Da tua adolescente e clara mocidade.*
Manuel Bandeira

Citei de novo. Primeiro um diretor e uma atriz. Enlaçados em uma idéia, enlaçados em uma ética, enlaçados em reflexões duplas, enlaçados em experiências teatrais, enlaçados em vida conjugal. Carregamos projetos, descrevemos. Surge a escritora. Não no encontro, na atitude de procura.

1º nascimento de Olympia – teatro. Personagem de histórias. Construção de uma lembrança forte e fugidia. Realizamos uma pesquisa de lembranças de pessoas de Ouro Preto. Outras pessoas. Gravamos, fotografamos, ouvimos e nos emocionamos. Fizemos uma pesquisa e com certeza cada um de nós voltou inquieto e provocador.

2º nascimento de Olympia – Um foco no passado.

Três fervilhantes artistas que trituram, a cada segundo, milhões de informações.

Inspiro-me em uma Olympia, que dizem ser Olimpus.

Fragmento: desconstruo a narrativa. Escuto clarões sonoros... são reverberações.

TEATRO: Experimentação. Partitura corporal. Criação autoral. Dramaturgia do ator. Pesquisa cênica. Método de trabalho. Início do zero.

Fragmento mais: criamos uma ética comum. Três em construção. Em completa aventura. Boa aventura. Vou citar:

Aconcheguei-me dela, a alma vibrante e louca, o coração batendo
Menotti del Picchia

A atriz começa a trabalhar. Recebo um texto da escritora. Bonito. Coisa nobre e bem aprestada. Recheado(a) de energia. Vejo uma

atriz explodindo em vontades e estalos artísticos. Acompanho de perto. Isto foi em agosto de 2000? Proponho: A atriz não lê o texto. Seleciono alguns “pedaços” e leio para ela. Trechos da escritora. Desconstruo uma lógica.

Dissocio de novo:

Onde está a dramaturgia? O que é a dramaturgia? Inspiro-me em Olympia. Olympia louca.

Fragmento. Desordeno. Desoriento.

Só é louco quem pode. Tenho certeza disto. Ouvi: loucura não é opção. Também ouvi: é sofrimento. Escuto: o louco tem outra lógica. Digo: não é uma lógica errada. É diferente. Penso: O palhaço também. O palhaço me acompanha.

Ouçó: existem nós para serem desfeitos. Nós emaranhados. Brado: existimos em nós!

Volto ao trabalho.

A resposta da atriz é linda, é luz. Tenho material para trabalhar. Dramaturgia do ator. Ela

cria seu rio. Eu faço as margens. Dou mais textos da escritora. Buscamos uma outra lógica. Não a da escritora, não a do palhaço, não a de Olympia, não a da atriz, não a do real. Outra. Sempre outra e o outro. Quebra-cabeça sem início e sem fim. Fios de histórias e estórias. A atriz vira poeta. Cria sonoridades. A escritora vira espectadora ativa.

Ouço de novo: a história é feita de versões. Analiso: sou feito de versões de mim mesmo. Volto ao trabalho do espetáculo. Dou mais textos. A escritora vê. O resultado. Gosta, escreve mais. Sou de novo intermediário de intérpretes. Me emociono. Agora e lá, naqueles tempos.

TEATRO: movimento, ações, sonoridades, signos, significado. Este último pode vir depois?

*Tinha o ar de sofrer, numa funda saudade,
A dor fina e sem remissão da tua ausência,
Da tua adolescente e clara mocidade.*
Manuel Bandeira

Como irritantemente citei, volto a escrever. O tempo é agora e...

Volto a fragmentar:

Inspiro-me em Olympia – atriz e escritora.

Nasce Olympia 3 – um projeto de espetáculo. Uma pausa.

Sou político, pois faço teatro ou não escapo à minha sina. Meu carma. Tento fazer teatro, tento fazer política. Preciso fazer. É emergente. Pirei.

Meu manifesto político I:

Quería perguntar ao país o que podemos querer. Não tenho resposta. Temos uma política cultural catinguenta. País catinguento? E em nossa província? Tão nobre! Pergunto a Olympia – estado: Que vamos fazer com a arte? Arte sim. Crio e busco inovar, pesquisar, investigar meu ofício. Essa província tem parentes da nobreza. Não pode casar com plebeu. São muitas Olympias...

*Minha cidade pequena, mas tão grande,
muita gente. Tão pobre. Olympia me inspira.
Tenho uma "anspiração". Faço outro manifesto.*

Meu Manifesto político II:

*Em minha terra um homem, respeitado até
então, sobe ao poder. Parecia pequeno esse
poder. Se junta aos que querem poder. Troca sua
ética. Seu modo de ser. Destrói coisas. Destrói
movimentos. Deixa mágoas só em alguns. Por
quê? Não entendi a pergunta. Por que faz isto ou
por que deixa mágoas só em alguns? Passo e
não blefo. Respondo comigo. São muito espertos
esses fantasmas.*

*Inspiro-me em Olympias. Quero fazer outro
nascimento: o 4º de Olympia.*

Fragmento. Agora volto ao nosso trabalho.

*Vamos tecendo uma teia do espetáculo.
Deixo de ser intermediário e/ou protagonista.
Interfiro na cena e na escrita. Buscamos o difícil.
Um texto destroçado. Uma atriz em fragmentos.
Peço reparos. Às duas. Obtenho respostas
artísticas. Lindo. Empolgo-me. Faço exercícios*

*para atriz. Elaboro demandas para a escritora.
Vamos compondo e forcerizando um diálogo.*

*Me inspiro em Olympus. O encontro é vazio,
sempre. Um encontro é passivo. Por mais que
queiramos glamourizá-lo. Não acredito no
encontro e sim no recontro. Silencioso ou ruidoso,
gentil, educado, cortês, diplomático. Mas com
um quê de embate. Queremos abortar um
produto, uma comunicação. Uma realização
artística.*

*Olympia me inspira. Não ao apelo
sentimental e cristão dos encontros. Sim ao
forjamento de diálogos.*

Manifesto político III:

*São calhordas os pequenos poderosos. São
calhordas os que se avizinham dos pequenos
poderosos. Busco inumar o manifesto. Acho que
ninguém quer ouvir isto.*

*Numerar sepulturas e carneiros,
Reduzir carnes podres a algarismos,
Tal é, sem complicados silogismos,
A aritmética hedionda dos coveiros!
Augusto dos Anjos*

Merda de citações. Volto a Olympia. Agora mulher. Duas mulheres em seu estro. Engenho poético. Atriz imantada. Escritora imanizada. Não resisto:

"E Virgílio para viver necessitou que Augusto o violentasse pela sua generosidade criminosa a profanar o seu estro e a deslustrar o seu nome, comprando pela adulação o pão de cada dia."

Latino Coelho, Cervantes

Quero fragmentar:

Escuto mais. Compreendo que temos que deixar o espaço para quem assiste, para este "outro" preencher seu olhar, ocupar o espaço deixado pelo artista. Mas temos que construir fincas para o alpinista escalar.

Fragmento muito:

Vamos construindo uma dramaturgia. A atriz se impõe. Sinto seu momento. Reivindica sua autoridade. Tem autoridade. Conquista seu espeque e seu espaço. A escritora desmonta um

apocalipse. Não temos senões. Cada qual ocupa um espaço de construção. E se impõe. Tudo regrado a sutilezas e generosidades. Tudo recapiado com a crença no ofício e nas pessoas. Constituído de confiança e respeito. Respeito.

Fragmento:

Inspiro-me em alguns Olímpios.

Meu manifesto político IV:

Aos meus hostis: quero fazer com delicadeza. Quero respeitar e merecer o respeito. Quero respirar e sobreviver em mundo de tacanhos. Ato falho: não é um manifesto. É alguma amargura. Que queimem na barca do inferno!

Os pródigos e dissipadores do seu e alheio censuram de tacanhos, insociáveis e apoucados os prudentes, econômicos e poupados.

Marquês de Maricá

O tempo progride. Incomoda-me o tempo.

Volto a fragmentar: Inspiro-me em Olympia – hippie.

Transgressão de futuros. Vivi uma construção sem concessões. Vivenciei um processo de amor. Amor à edificação de um trabalho. Obra artística, sem parentesco. Limites tênues entre a vivência humana e a tensão da criação. Aprendi muito.

Fragmento:

Sou Olympia (ou quero).

Tenho minha lógica e acredito nela. Não sou louco. Não posso. Construímos uma Teia de Penélope. Sou compelido a citar o Aurélio:

Teia de Penélope: Trabalho que recomeça indefinidamente; tela de Penélope;

bordado de Penélope, obra de Penélope, tecido de Penélope.

[Segundo a lenda grega, Penélope, mulher de Ulisses, permaneceu-lhe fiel à sua longa ausência, alegando aos pretendentes que não se casaria enquanto não terminasse a feitura de uma grande tela, que tecia durante o dia e desmanchava à noite].

Este foi um tecido realizado de fortes personalidades. Delicioso trabalho de dirigir a atriz. Criadora e pertinaz. Forte e fraca.

Fecho:

Estou saindo vivo, não ileso. Acho bom... Muito bom. Minha mão está aí. Mas ela compõe. Distribui. Busca entrar em tensa harmonia. Minha cara também está, servida a bofetadas.

Fragmento:

Somos Olympias: continuamos a contar e cortar nossas histórias. Memórias. Horas...

Adoro escutar isto.... repetidas vezes. Tenho uma ética própria? É pouco. Quem não tem? Busco uma poética.

TEATRO: Procura da comunicação. Necessidade de expressão. Desmistificação. Desabotoar histórias, memórias, horas.

Fragmento final:

Inspiro-me em Olympia. Olympia mulher, louca, criadora. Vou esculpindo estátuas com vida.

Não vou citar coisa alguma.

Organizo:

NASCE OLYMPIA : ÚNICA.

Não resisti:

*Ao sair do ginásio, Platão parou no
intercolúnio da êxedra batida das sombras
deliciosas das romãzeiras floridas.*

Alberto Rangel

CORPO: UMA FORMA QUE CONTÉM A VIDA

*Lilche Vianna e
Esio Magalhães
Do Berração Teatro*

Esio Magalhães no espetáculo convidado "WWW para Freedom"



Introdução

Os artistas que integram o Barracão Teatro, hoje, chegaram ao trabalho com a forma por caminhos diferentes. Tais caminhos se confrontam e dialogam entre si, gerando diversas questões, às quais nos dedicamos como artistas pesquisadores da arte de nosso tempo.

Todos temos em comum o objetivo de resgatar ao teatro a capacidade de inventar múltiplas realidades diante de cada espectador, para que ele seja sensivelmente tocado pela cena como uma experiência viva e atual, sem negá-la nem esquecê-la depois de terminado o espetáculo.

Imitar a realidade, ou aquilo a que chamamos de realidade, nunca nos interessou muito. Reinventá-la, porém, escolhendo pontos de vista pertinentes à nossa própria existência, como se fossem depoimentos pessoais transformados em histórias, ficções, mitos, muito nos diverte. Também não queremos criar personagens copiadas da vida e do cotidiano, preferimos inventar "seres" ou "figuras" que sejam estranhas ao espectador, mas naturalmente aceitas e reconhecidas por ele.

Para chegarmos ao trabalho formal, partimos da necessidade de afetar o espectador e nele criar sensação. Para tanto, precisávamos encontrar mecanismos capazes de provocar seu imaginário criativo para que ele se lançasse no acontecimento gerado pelo ato teatral presente e comprometido com a própria expressão. Sem nos preocuparmos com a "verdade" ou a "fidelidade", embora tenhamos que nos manter alertas porque elas insistem em nos atormentar, nossa busca cênica nos coloca na direção da afirmação de nossos desejos, mais do que em respostas a anseios que se constroem na urgência da vida.

Em termos técnicos, a "materialidade" da cena é uma questão que sempre nos acompanhou. Ainda que nem todos concordemos com o termo, sempre nos perguntamos se "aquilo que o espectador vê é o que acreditamos estar fazendo em cena". Isto nos levou à investigação de elementos que constituem o universo da linguagem formal porque, para nós, a coisa mais material que se apresenta diante do espectador, sem dúvida nenhuma, é o próprio ator. Se o corpo é o que existe de mais material na cena, é preciso considerá-lo como potencialidade expressiva,

para conhecermos e compreendermos todos os seus recursos, considerando a ação seu principal recurso expressivo.

Nesse contexto, a máscara foi se tornando um precioso instrumento de trabalho: como técnica para o treinamento físico e como linguagem cênica. Essa busca da expressividade do corpo, aliada ao desejo de ser afetado para então afetar sempre mais o espectador do nosso tempo, nos levou, nos últimos oito anos, a pesquisar mais intensamente o universo da *commedia dell'arte* e do palhaço, e vasculhamos estas linguagens de tal maneira, que elas se incorporaram ao pensar e ao agir de toda criação do Barracão Teatro.

Máscara: uma forma e um conteúdo

A máscara é uma forma fixa, feita em couro, papel machê, látex, plástico, tecido ou madeira. Enfim, é a escultura do rosto que representa e, portanto, uma forma sem vida, a princípio, que poderia ficar pendurada em uma parede por toda a eternidade.

Mas se perguntarmos a um sacerdote o que torna uma máscara um objeto vivo, ele poderá

dizer: *Uma máscara representa o divino e somente a crença e a fé de quem a veste pode dar vida terrena ao sagrado. Se perguntarmos ao artista plástico o que faz de uma máscara um objeto vivo, possivelmente ele responderá: O encanto produzido pela combinação de muitos elementos na construção de sua beleza. Se perguntarmos ao artista cênico o que faz de uma máscara um objeto vivo, certamente ele dirá: A máscara não é um objeto, ela é um caráter que existe em movimento, ela é o coletivo de muitos seres que vivem e sofrem todas as paixões e que, apesar de ser uma forma fixa, muda suas expressões de acordo com o corpo, a escuta, o gesto e a ação em relação às outras máscaras e ao público.*

A máscara teatral é um elemento expressivo muito potente e toda potência pressupõe a força de um conteúdo.

Tecnicamente, uma máscara só pode estar viva em cena se o ator que a veste trabalha a potência expressiva de seu corpo em todas as suas características: músculos, voz, energia, olhar e escuta, dimensão espacial, ritmo etc. A técnica corpórea, no caso da máscara, e acreditamos que em todas as linguagens cênicas, é uma

condição indispensável para a realização de um bom trabalho porque o corpo está sempre presente, sendo visto, mesmo que não saibamos o que estamos fazendo. E, ao eliminarmos o rosto – nosso foco central de atenção –, colocando-o sob a máscara, fazemos do corpo um enorme ponto de atração. É equivocado, porém, acreditar que o trabalho técnico assegura ao ator afetar o espectador, ainda que possa ser admirado por ele.

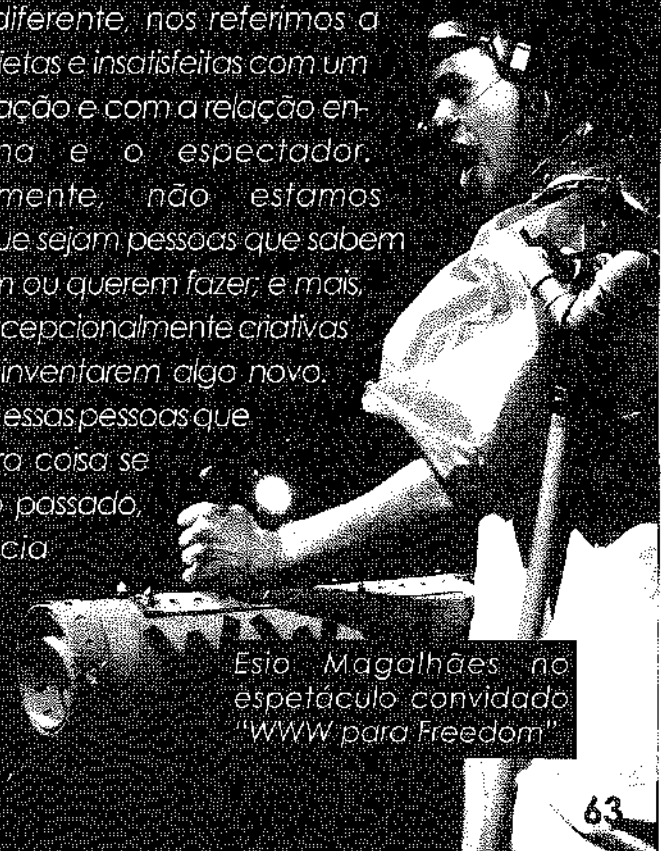
Afetar e ser afetado é um movimento de dentro para fora, é um atravessamento, um debate de conteúdos. A forma física e fixa de nossos corpos é consequência de um movimento interno, resultante de um certo confronto de conteúdos.

Commedia dell'arte: três séculos de linguagem formal

A *Commedia dell'Arte* surge em meados do século XVI e dura quase três séculos, percorrendo toda a Europa. Desaparece do cenário urbano no século XIX e reaparece em meados do século XX como ponto de referência para o trabalho de formação do ator, para artistas estudiosos e pesquisadores, que buscavam um caminho

diferente daquele estabelecido em sua época. Referimo-nos a Jacques Copeau, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, na França; Giorgio Strehler e Amleto Sartori, na Itália; Meyerhold, na Rússia.

Quando falamos de artistas que buscam o diferente, nos referimos a pessoas inquietas e insatisfeitas com um modo de criação e com a relação entre a cena e o espectador. Necessariamente, não estamos afirmando que sejam pessoas que sabem o que devem ou querem fazer; e mais, que sejam excepcionalmente criativas a ponto de inventarem algo novo. Ao contrário, essas pessoas que buscam outra coisa se remetem ao passado, à experiência dos primeiros profissionais da "arte do cômico".



Esto Magalhães no espetáculo convidado "WWW para Freedom"

expressão aqui compreendida como "ofício de ator", *commedia dell'arte*.

Então nossos estudos nos fazem pensar que quando o homem descobre que pode sobreviver de sua arte de cômico, ele está fazendo teatro, e que este teatro é um teatro de rua, improvisado e com máscaras. Pois muito bem. Por que na rua? Porque não há casas de espetáculo. Por que improvisado? Porque muitos não sabiam ler, já que apenas os nobres eram alfabetizados. E por que com máscaras? Porque esta era uma característica comum nas festas populares do período. É bom lembrar que na Idade Média, o Homem não se entendia como indivíduo. A noção de si era coletiva. As cidades eram muradas e as ruas eram os quintais. A vida acontecia entre categorias sociais: Reis, Nobres, Igreja e Povo. As ruas eram o espaço de vida do povo, que era parte da cidade. Mascarar-se, fantasiar-se e brincar de improvisar para se divertir era uma característica cultural daquele povo, naquele período.

Aos poucos, esse modo de brincar transforma-se em trabalho, embora continue a ser um prazer, uma diversão ou uma brincadeira. Mas agora, assume a responsabilidade de ter que

se repetir, agradando ao espectador de modo que ele queira ver novamente. Se num primeiro momento essas dinâmicas são completamente espontâneas, ao se transformarem em modo de sobrevivência, adquirem uma organização necessária à repetição para atender à demanda. Essa organização, porém, não pode fazer com que o fenômeno artístico perca a alegria ou a sensação de espontaneidade, por mais que possam ser elaboradas, selecionadas, pensadas e escolhidas para serem apresentadas ao público que deseja revê-las.

E o que tinham a seu favor esses homens que estavam fazendo da arte um trabalho para ser reapresentado? Tinham seu corpo com todas as suas capacidades, e tinham um ponto de vista sobre a realidade em que viviam.

Esses cômicos, que logo se organizaram em companhias, não faziam duas vezes o mesmo espetáculo numa cidade porque o público era pequeno. Então, eram capazes de criar do dia para a noite um novo espetáculo, pois sabiam muito bem repetir a forma, que era sempre a mesma, e torná-la viva e atual.

Mas o que se repetia? O que o público queria tanto ver novamente? As máscaras! Não as histórias! O que atraía a atenção eram as máscaras e suas possibilidades de combinações! E o que são essas máscaras?

Na *commedia dell'arte*, as máscaras são tipos fixos que representam categorias sociais predominantes em uma determinada época e região, constituindo pontos de vista críticos sobre a realidade. Cada máscara era em si um coletivo de características. A máscara de Pantalone, por exemplo, representava todos os mercadores venezianos que enriqueceram com o comércio. Ao acompanhar historicamente o desenvolvimento dessa máscara, percebemos a ascensão da burguesia e a construção de um pensamento econômico que ainda hoje está em vigor. Pantalone, cujo nome deriva de *Pianta Leone* – plantar leão (o leão era o brasão de Veneza no século XVIII, e se dizia que um mercador, ao se instalar na cidade, plantava um leão), nasce em Veneza porque ali está o porto mais rico da região, concentrando um grande número de mercadores. Também ao redor de Veneza, encontramos servos que atendem aos mercadores, migrando das montanhas para as cidades em busca de trabalho e sobrevivência.

É o caso de Arlecchino. Na relação entre Pantalone (patrão) e Arlecchino (servo), revela-se que somente um mercador tão avarento quanto Pantalone seria capaz de contratar um servo tão incompetente e faminto quanto Arlecchino, para que possa lhe pagar pouco por muito trabalho: um prato de comida.

Tais máscaras nunca variavam quando aceitas pelos espectadores, o que variava era a história, embora se mantivesse sempre a mesma estrutura. No início (séculos XVI e XVII), os espetáculos discutiam a relação entre servos e patrões e, mais tarde (século XVIII), com a entrada dos enamorados – tipos fixos que não usavam a máscara sobre o rosto –

Esio Magalhães no espetáculo "Freguesia do Fênix"

os espetáculos giravam em torno de histórias de amor, mas preservando as acirradas disputas entre servos e patrões.

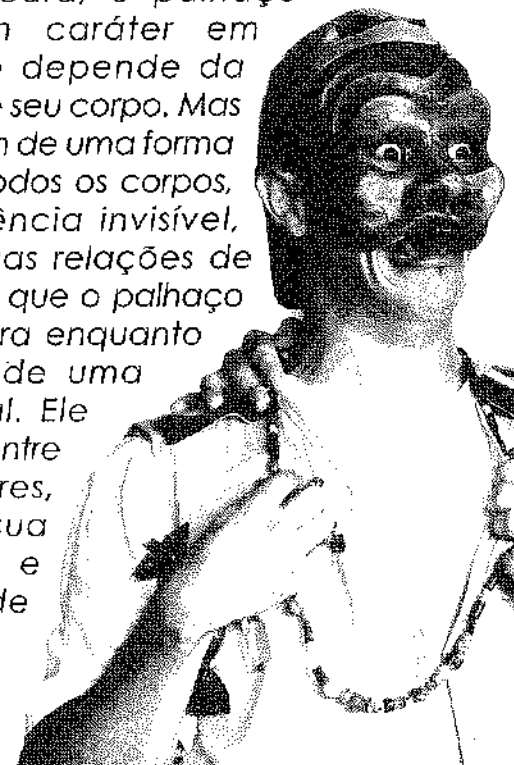
A menor máscara contém um gigantesco conteúdo

A menor máscara do mundo – um nariz vermelho – revela uma singularidade. Não há um palhaço igual a outro. Ao contrário da máscara, que representa uma categoria social, o nariz vermelho representa uma grande categoria humana: a dos perdedores, ou seja, todos aqueles que, de uma forma ou de outra, não se adaptam às regras da vida criadas e investidas pelo homem. Eles são desajustados que, embora não consigam seguir as normas nem ver sentido nelas, conseguem, acidentalmente ou por sorte, sobreviver no mundo em que estão inseridos. Por isto afirmam sua existência: são perdedores que têm orgulho de continuar vivos. Eles são a prova concreta de que são possíveis, pois ainda existem.

O perigo que corremos ao tratarmos da linguagem do palhaço é o de darmos a ele uma forma fixa e única, que geralmente está relacionada ao erro e ao ridículo. O palhaço é singular, não uma forma fixa e única. A armadilha

à qual estamos sujeitos é a de construirmos uma forma engraçada, cheia de piadas e de humor, que se preocupa mais em fazer rir com o próprio erro do que em não errar. Como representação do homem, e tratando desse conteúdo, é difícil aceitar que o palhaço goste de perder, de ser o ridículo. Ao contrário. É no seu desajuste em tentar acertar que encontramos o riso.

Como máscara, o palhaço também é um caráter em movimento que depende da expressividade de seu corpo. Mas há algo para além de uma forma física e fixa em todos os corpos, há uma experiência invisível, adquirida em suas relações de existência. É aqui que o palhaço difere da máscara enquanto representação de uma categoria social. Ele representa um dentre tantos perdedores, que segundo sua inocência e experiência de vida, pensa e age no mundo de



forma afirmativa. Há um modo que é original, é próprio, é singular. Isto faz toda a diferença entre a forma e o conteúdo da própria forma! Ele não perdeu definitivamente porque sempre está tentando. Ele quer encontrar o seu espaço no mundo, quer ocupar a grandeza de seu tamanho. O palhaço acredita em si, mesmo que o mundo inteiro diga que não vale a pena.

Nesse sentido, essa máscara contém o indivíduo no confronto com o mundo que o circunda, e é esse o conteúdo contido na forma. A forma de um palhaço é consequência da expressão humana na proporção do confronto de um ser com a sociedade. Ser engraçado não é seu objetivo, é o resultado de suas relações com o mundo.

A forma como meio é uma conquista de liberdade

Ao estudarmos as máscaras da *commedia dell'arte* e a máscara do palhaço, estudamos uma linguagem formal, porque a máscara exige que nossos movimentos, gestos e ações sejam determinados por códigos elaborados de construção. Todo código é um conjunto de regras que estabelece um certo funcionamento ao qual se submete a criação.

O código não é um fim, é um meio. A preparação física para o trabalho, o treinamento, a disciplina acrobática e o virtuosismo não pode constituir em si um fim. Isto aprisionaria a vida, que precisa brotar dentro do corpo e extravasar a forma para que o resultado não seja uma demonstração de habilidades e capacidades, mas, sim, a expressão do seu conteúdo.

E o conteúdo? Como se cria o conteúdo? Só conhecemos um modo: alimentando a vida. Como se faz isso? Abrindo-se ao acontecimento, usando o saber para se chegar ao que não se sabe e, então, desejar perguntas para se chegar a possíveis respostas, apostando no sensível – que é objeto primeiro da arte – para se deixar afetar, ser tocado profundamente até o instante em que a Arte nos diga como fazer.

Apreender a forma é uma condição primeira para todas as linguagens, pois qualquer conteúdo – seja ele realista ou expressionista, cômico ou



Esta Magalhães e Aldiane Dala Costa no espetáculo "Freguesia da Féix"

dramático – será expresso por uma forma. Aprisionar-se na forma, porém, é matar a vida de uma expressão.

No aprendizado do Teatro Nô, o ator passa anos treinando a forma, idêntica à do mestre, pois o Nô é uma linguagem tradicionalmente codificada. Somente depois de apreendida a forma é que o ator colocará a sua "alma". Assim, seu corpo estará livre para se expressar!

Por este pensamento, podemos concluir que a forma nos assegura um caminho para a liberdade, na medida em que nos oferece o que fazer em cena. É pelo desenho de nosso corpo no espaço vazio, ou em relação a objetos, outros corpos, sons, etc. que inventamos múltiplas realidades diante do espectador.

A confusão que evitamos, nem sempre com pouco trabalho, e não confundimos conteúdo com mensagem ou algo a dizer ao mundo, ou soluções, respostas ou profundas filosofias humanistas. Costumamos deixar as mensagens para as manifestações religiosas, os discursos sobre as verdades sociais para os políticos, e as lições de vida, para os assistencialistas.

No teatro, o que nos interessa é compartilharmos com o espectador o que nos afeta, o que nos aflige, o que nos encanta, inventando formas sempre mais capazes de potencializar a nossa expressão.

Não temos verdades, temos dúvidas. Não buscamos admiradores, queremos cúmplices. E não temos nada a dizer, mas temos muito a fazer.



Tiche Vianna no debate do espetáculo "WWW para Freedom"

ATAS DE RECICLAGEM E MOSAICO
Rua Ana Cintra, 213 - Sta Cecilia
RIÇÕES ABERTAS

AKERIK'S
PIZZARIA
DISK 3337-7056

Curso livre de Reciclagem e Mosaico no Galpão (2003)

A ARTE QUE MORA NA RESISTÊNCIA

Por Valmir Santos
Jornalista e
"pesquisador" teatral

Bete Dorgam, Patrícia Barros e Simoni Boer em "El Día Que Me Quieras"

O grupo que edita o caderno que seguras em tuas mãos tem lugar na região central de São Paulo, em Santa Cecília, nos baixos de um viaduto. Ali, sob o indefectível Minhocão, onde poucos ousariam assentamento cultural, faz seis anos que o Folias D'Arte demarcou um galpão. O teatro transformou aquele território de trânsito, em todos os sentidos, mas também de habitações e comércio, e assim vem contracenando com o feixe de nervos que é a vida urbana às portas da saída de um metrô.


Este artigo começa com o exemplo do anfitrião destas páginas, não por preguiça, mas porque ajuda a demonstrar o poder de intervenção do teatro sobre a realidade. Ainda que às vezes se nutra da suspensão de tempo e espaço, eis uma arte com potencial de prolongamento para além da calçada. Ela costuma atravessar o quintal ou pular o muro até alcançar a janela aberta do vizinho. E até recebe visitas de além-mar. Distâncias invisíveis.

Nos últimos três anos, o sistema de produção teatral ganhou alento na cidade de São Paulo com a voga dos coletivos. Paralelamente aos grupos que já amadureceram linguagens à custa de pindaibas, antes da conquista do Programa

de Fomento ao Teatro, houve uma explosão de jovens artistas, a maioria amalgamada numa profissão de fé, menos de mercado. Entre as linhas de uma incipiente política pública desenhada para as artes cênicas, alguns grupos se deslocaram, de chofre, para os arrabaldes. Foram desafiados a fazer arte na "divisa", na "fronteira", no "muro" entre periferia, centro e variantes.

O caso da Companhia Estável é emblemático. Formada em 2000, ela oferece projeto para residência artística no teatro municipal Flávio Império, no bairro de Cangaíba, zona leste de São Paulo. Permanece lá durante quatro anos, até 2004. Reativa o espaço para a comunidade, traz o público de volta – ou melhor, o conduz pela primeira vez ao fazer e ao fruir teatral, hábitos desconhecidos por muitas famílias do entorno.

E, principalmente, costura transmissão e troca de conhecimento com os moradores, crianças, adolescentes e adultos, tudo sem abdicar da construção estética, a saber, uma espécie de inventário do circo-teatro brasileiro. Concebe uma criação de fôlego, enredando nomes como o do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, pesquisador da comédia popular que deu



luz do *Auto do circo*, a direção da experiente atriz Renata Zhaneta, deste Foliás; e a contribuição seminal do treinamento circense de Marcelo Milan e das noções históricas da pesquisadora Erminia Silva, ela mesma descendente de uma família circense.

Cerca de dois anos depois de sua estréia na zona leste, em 2004, tendo encerrado a temporada há meses, o espetáculo da Companhia Estável trilhou caminho inusitado para os modos de produção atual, em que os grupos voltados para o trabalho experimental precisam transpor muitos obstáculos para ir de um lugar a outro. Integrou a mostra oficial do Festival de Teatro de Curitiba em 2006, como convidado, e conseguiu uma pauta de cinco semanas no Centro Cultural São Paulo, um espaço valioso para os artistas dados a borrar geografias e identidades.

Cá com os botões:
que fim levou aquele

projeto comunitário e artístico no Flávio Império? Mudou o governo municipal, mudou tudo. A Companhia Estável teve de abandonar o barco ao final do contrato com a Secretaria de Cultura. Lastro? Memória? Nada. É da cultura das administrações públicas atravancar o jogo.

Mas nem tudo está perdido. A cerca de 90 km de São Paulo, a não menos metropolitana Campinas apresenta uma experiência peculiar em Barão Geraldo, distrito onde está localizada a Universidade Estadual, a Unicamp. É ali, precisamente em Vila Izabel, que fica o casarão-sede do Lume, grupo idealizado e constituído em 1985 pelo mímico e ator Luís Otávio Burnier (1956-1995). Tratava-se de um projeto de extensão universitária, então batizado Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, o Lume. Foi catalisador da cultura de teatro forjada naquela região que viu amadurecer, nas últimas duas décadas, uma ação coletiva compartilhada pela população e por outros grupos que ali fixaram moradas.

No entorno da sede do Lume brotaram outros núcleos artísticos, como Boa Companhia, Barracão Teatro, Seres de Luz, Matula Teatro e Zero Zero Companhia de Teatro, perfozendo



Campus do Lume

atualmente 11 coletivos e sete espaços diminutos, onde cabem de 20 a 70 espectadores, quando muito.

Nos últimos anos, imprimiu-se um viés comunitário, uma interação social que dá origem a atitudes e práticas de colaboração. Instaurou-se uma inequívoca formação de público, o vizinho.

Conseqüentemente, nasceu a infra-estrutura mínima que ampara o movimento teatral. Os moradores e os universitários, muitos deles também inquilinos em repúblicas estudantis, foram cativados aos poucos. Recebiam filipetas das programações em suas portas, deparavam-se com espetáculos na rua e despertaram para

a sede do Lume, onde seus integrantes já haviam se apresentado anos atrás para único espectador ou mesmo cancelado sessão por falta de público.

Nasceu ali uma rede de relações que este pesquisador pretende sondar nos primeiros passos de seu projeto de mestrado. Estão em curso contaminações de linguagens? Há um sistema de troca de produções? Em que medida o teatro tornou-se comunitário, ou não? São questões.

Barão Geraldo fica a cerca de 12 km do centro de Campinas. A paisagem bucólica é reforçada pelas árvores, alguns pinheiros, e por umas tantas ruas de terra batida. A sede do Lume guarda ares e arquitetura de uma casa de campo, um casarão antigo que remete àquelas

residências de fazenda cercadas de muito verde. Ali, funcionam salas para ensaios, oficinas e administração. No quintal, há um barracão. Nos primeiros anos, o grupo "morou" informalmente na casa do próprio Burnier. Conseguiu espaço num centro comunitário do distrito e depois foi parar no salão paroquial de uma igreja, onde passou oito anos. A sede atual foi conquistada em 1994.

A atividade teatral em Barão Geraldo é baseada em apresentações em espaços alternativos e cursos de aperfeiçoamento que, invariavelmente, têm o corpo como epicentro e dele irradia dramaturgia. Desde 1996, fixou-se no calendário que todo fevereiro é mês de aprendizado e troca. Boa parte dos grupos oferece oficinas para participantes locais ou vindos de vários pontos do país, além de estrangeiros. Foi assim que surgiu o *Feverestival*, mais uma das ações coletivas que, desde 2001, promove um carnaval à parte, aliando entretenimento e formação.

Em meio aos fluxos e contrafluxos, os grupos teatrais cavoucam seus palcos, arenas e galpões. Compõem arte e vida numa travessia contemporânea que vai ao encontro ao que o

filósofo Gerd Borheim (1929-2002) expôs em 2001 no seminário *O teatro e a cidade*, realizado no Centro Cultural São Paulo:

"Esse modo de assumir as coisas não é mais dado pelos deuses. É o homem que tem que construí-lo, porque ele nasce não mais de dentro da pólis. A cidade de hoje é, quase sempre, um lugar despolitizado. Por outro lado, os homens não têm como fugir da necessidade de compromisso efetivo e da escolha política. Se essa possibilidade permanece aberta à arte – e o teatro poucas vezes consegue abandoná-la – é porque talvez não precise e nem deva ser abandonada", afirmou Borheim. A arte também mora na resistência, vizinha da filosofia.



SÓCIOS APOIADORES

O Galpão do Follas é um espaço não-governamental mantido por sócios apoiadores

Airton Dantas de Araújo
Arlete Guimarães Gonçalves
Bruno Guida
David Reynaldo Kullock
Fernanda M. R. C. Coelho
Fernanda Viacava
Fernando Jesus Pereira
Eko Lúcia
Giseli Valeri
Iná Camargo Costa
Isabel Maria F. R. Loureiro
Ismael de Campos
Joana Mattei
Jorge Miguel Marinho
José Carlos Malataja
Marco Aurélio P. O. Rodrigues
Marcos Barison e família
Maria Aparecida G. Chieus
Maria Cecília Godoy
Maria Stella P. O. Rodrigues
Maury Sérgio Lima e Silva
Neyde Marchi Zampranha
Ofilia Beatriz Fiori Arantes
Roberto Alfentfelder
Rosa Maria Fragoço de Almeida
Sérgio Guimarães Gonçalves
Sonia Nahas de Carvalho
Tidy Alta Costura
Tolezani Serviços Médicos Ltda.
Turma do Crochê da D. Stella
UNIA - Centro Universitário de Sto. André
Valdemar Mattei Junior

Associe-se pelo telefone:
(11) 3361.2223 ou nos
faça uma visita

Patrícia Barros e Leandro Teles em "Tronodocrono"

Galpão do Folias

Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília - CEP: 01201-060
Telefone: (11) 3361.2223
folias@terra.com.br

Ailton Graça e Carlos Francisco em "Babilônia"

Praticável do Folias

Rua Ana Cintra, 202 - Mezzanino
Santa Cecília - CEP: 01201-060
Telefone: (11) 3334.0457
praticaveldofolias@terra.com.br

PREFEITURA DA CIDADE DE
SÃO PAULO
SECRETARIA DE CULTURA

PROGRAMA MUNICIPAL
DE FOMENTO AO TEATRO
PARA A CIDADE DE SÃO PAULO
14813.274-02

COOPERATIVA
PAULISTA
DE TEATRO

www.galpaodofolias.com