teatro caleidoscópio

O teatro por-fazer

tc_[livro]_v10.indd 1 30.07.07 15:08:41

teatro caLeidoscópio

O teatro por-fazer

André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 2-3 30.07.07 15:08:42

Copyrigh©2007 André Amaro
Todos os direitos reservados.

Coordenação editorial: André Amaro

Capa:

Revisão: Cesario Augusto e Marco Antunes

Diagramação e projeto gráfico: fullDesign Comunicação Integrada

Amaro, André.
Teatro Caleidoscópio: o teatro por-fazer / André Amaro. – Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2007.
320 p. : il.

ISBN 978-85-60783-00-7

A13

1. Teatro, história e crítica. 2. Técnica teatral. 3. Teatro experimental. 4. Teatro, miscelânea. I. Título.

CDU 792

Teatro Caleidoscópio

CLSW 102 Bloco C Galeria - Sudoeste - CEP 70.670-513 - Brasília - DF - Brasil

Tel. +55 61.3344.0444 - contato@teatrocaleidoscopio.com.br

www.teatrocaleidoscopio.com.br

"Olhe a coisa para a qual se aponta, aquilo que não se pode saber, o que é misterioso, então mova-se... "
Osho

tc_[livro]_v10.indd 4-5 30.07.07 15:08:42

vir-a-ser

Aluno de Dulcina de Moraes, Eugenio Barba (Odin Teatret) e Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil), entre outros mestres, André Amaro é um personagem múltiplo derramado nas páginas de **Teatro Caleidoscópio**, sugestivo tratado sobre a arte cênica trabalhada por uma ótica peculiar fundamentada na pluralidade oferecida pelos efeitos daquele instrumento lúdico que permite infinitas combinações de imagens.

Aqui, este aprendiz da fragmentação nos conduz a alguns importantes princípios que remetem à viagem maior de seu Teatro Caleidoscópio, criado em 1994, e nos propõe um meticuloso trabalho de abertura à sensação libertadora proporcionada pelo movimento cênico, para o qual o ator tem de desenvolver a consciência de que o corpo é um templo. É daí que, tal e qual num caleidoscópio, brotam infinitudes.

Também nos convida a desfrutar do chamado "poder da inteligência infantil", aquele que exercita "os músculos da imaginação". Vale mais estar atento, no dia-a-dia, ao sentido do presente. E à sucessão de sensações que explodem, feito *big-bangs*, dentro do universo de cada um. Mais do que um ato de contemplação, o espectador é conduzido ao seu próprio mundo, uma profusão de vivências e formas tão subjetivas como construtoras de prazer. Não por acaso uma das fontes de nosso personagem-autor-aprendiz é a artista esta-

tc_[livro]_v10.indd 6-7 30.07.07 15:08:42

dunidense Cozy Baker, difusora mundial da arte de David Brewster (criador do caleidoscópio), de quem ele cita, numa das passagens do livro: “O caleidoscópio é um imenso reservatório de felicidade”.

Do trampolim da improvisação, André Amaro entende, pratica e estuda o exercer teatral como a dádiva por meio da qual o artista deixa fluir, por seu corpo-templo, a flexibilidade maturada no imprevisível. Ao Teatro Caleidoscópio não interessa o que está pronto. Faz sentido, abre apetites e ilumina a alma justamente aquilo que pulsa no vir-a-ser, seu alimento primordial.

A grande virtude é saber que, na arte da improvisação, existe riqueza tanto mais quanto se utilize o desprendimento do improviso para criar. Nesse “magistério da brincadeira”, atenta André, são fundamentais a consciência de que existe mistério e o respeito ao sentido do assombro. E é assim que este artista mantém a porta sempre aberta à multiplicidade, celebrando o que está, permanentemente, em movimento, por-fazer.

Chico Neto, jornalista

infinito e efemeridade

Das muitas imagens que emergem do longo convívio com nosso amigo André Amaro, uma das mais memoráveis é aquela que experienciamos quando do nosso muito particular encontro com a diretora Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil, nos estágios que com ela fizemos. Éramos vários atores, acuados e perplexos, diante da maestria de uma das mais instigantes criadoras do teatro contemporâneo. E lá estava ele, em casa, transmutado em um Pantaleão que dominava toda a cena, com sua presença e magnetismo. Um verdadeiro instante de teatro, como diria Mnouchkine. Ali estava um ator em pleno despojamento e, ao mesmo tempo, em completo domínio de sua arte, deleitando-se com as pequenas pedras preciosas encontradas pelo caminho; exercitando o “músculo da imaginação”.

Aquele foi o nosso primeiro contato com um certo tipo de teatro, que alia a um sentido profundo do sagrado a mais concreta carpintaria do fazer teatral. Um verdadeiro rito de iniciação que nos marcaria a todos em nossas trajetórias artísticas. Lá, brotaram “as eternas perguntas sem resposta”, de que nos fala André: “Por que fazer teatro? De que estado interior partirá o ator para construir suas ações concretas?” Perguntas essas, que nos movem até hoje, e que o levaram a buscar construir um modo peculiar – lúdico e multifacetado – de ver o teatro e o ator.

tc_[livro]_v10.indd 8-9 30.07.07 15:08:42

A visão caleidoscópica, proposta por André Amaro, une a dimensão da impermanência a um fluxo ininterrupto de imagens e de experiências teatrais. Este livro reúne suas experiências e questionamentos em relação ao seu processo artístico, além de mapear o universo teórico que o inspirou e o orienta em sua trajetória.

São raros os artistas que mantêm uma coerência e continuidade em seu trabalho, sem se desviar de suas questões essenciais, de suas próprias perguntas. André Amaro é o próprio espírito do caleidoscópio – dirige, escreve, produz, gerencia e atua com igual talento, dando vida a esse sonhar coletivo que é o teatro.

Adriana Mariz, atriz e mestre em Antropologia

Rita de Almeida Castro, atriz e doutora em Antropologia

bum!!!

morada dos mestres

brinquedo para atores

o teatro caleidoscópio

montagens

refugo de calor

...

tc_[livro]_v10.indd 10-11 30.07.07 15:08:43

bum!!!

"Eu não tenho o ver, eu tenho visões. As visões vêm sempre acompanhadas de loucuras, fantasias, bobagens profundas ou coisinhas de nada e vãs"

Manoel de Barros

tc_[livro]_v10.indd 12-13 30.07.07 15:08:43

David Brewster (1781-1868), o inventor do caleidoscópio, na London Stereoscopic Company, Cheapside, Londres, 1866.

Foto: MMPFT/Science & Society Picture Library

David Brewster foi um físico e matemático que viveu na Inglaterra de 1781 a 1868. Homem de muitas facetas, dedicou-se a pesquisas no campo da religião, da filosofia, da educação, do sistema ótico e da fotografia. Em 1813, como fruto de sua investigação sobre a polarização da luz[1], reuniu um sistema de espelhos, revestiu com um tubo, introduziu ao fundo um compartimento contendo pequenos fragmentos de vidro e o batizou, três anos depois, com o nome de caleidoscópio – "um instrumento para criação e exibição de uma variedade infinita de bonitas formas"[2].

Logo o brinquedo espalhou-se pelo mundo. Muitos artesãos, artistas plásticos, engenheiros mecânicos, *designers*, escultores e arquitetos ocupam-se hoje com a feitura de caleidoscópios. A engenharia que utilizam é variada e a criatividade com que produzem e decoram suas peças não conhece limites, quando a meta é tornar o seu exterior o mais agradável e belo possível. Das formas mais simples às aparências mais exóticas, passa o revestimento externo dos escopes[3]. Vidro, madeira, metal e outros materiais decorativos são utilizados pelos artistas na confecção de seus caleidoscópios.

1. Fenômeno em que um conjunto de ondas eletromagnéticas se propaga em uma direção apenas.

2. No original: "an instrument for creating and exhibiting an infinitive variety of beautiful forms", segundo o registro de patente de David Brewster, datado de 27 de agosto de 1817. O documento original encontra-se atualmente no Royal Scottish Museum, em Edinburgh. Fac-símile in: Walter Yoder, ***Kaleidoscopes – The Art of Mirrored Magic****, Albuquerque, NM, s.ed., 4ª ed., p.23.*

3. Do inglês "scopes", referente à estrutura ótica interna do brinquedo.

tc_[livro]_v10.indd 14-15 30.07.07 15:08:43

Seja qual for o nível de sofisticação de sua apresentação externa, o caleidoscópio só existe em função do que é capaz de produzir em seu interior: as imagens. Ao criá-las, o faz magicamente, com base no princípio da reflexibilidade. Um sistema de espelhos angulares cria uma série múltipla de reflexos, reproduzindo os objetos num campo de visão circular. Chapas de metal, vidros, plásticos ou qualquer outra superfície reflexiva pode substituir o espelho. Os sistemas de dois e três espelhos, formando um prisma, são os mais comuns e populares, embora muitos experimentos sejam feitos com quatro ou mais espelhos. Aqui, também, o leque de possibilidades é grande.

Uma das maiores e mais interessantes coleções de caleidoscópios do mundo está instalada numa casa cravada num bosque, numa colina nos arredores de Washington, EUA. Mais de mil aparelhos construídos por artesãos, artistas plásticos, arquitetos, engenheiros estão espalhados pelos dez cômodos desta "casa-museu", onde vive, há mais de 30 anos, a colecionadora Cozy Baker. Em 1985, realizou a primeira exibição pública de caleidoscópios em Bethesda, Maryland, fazendo renascer o interesse pelo "brinquedo filosófico", como foi chamado no início. A "1ª Dama do Caleidoscópio" (título conferido por artistas amigos) fundou, um ano depois, a *Brewster Society*, entidade que reúne, atualmente, cerca de 170 membros de várias nacionalidades, entre fabricantes, colecionadores e admiradores de caleidoscópios.

Além de promover o desenvolvimento e documentar o campo da arte caleidoscópica, a presidente da *Brewster Society* doa exemplares do brinquedo às crianças com AIDS, a hospitais infantis e psiquiátricos, clínicas de olhos e de câncer, asilos e outras organizações. Este esforço reflete a opinião de Cozy Baker de que a invenção de Brewster pode ter muitos benefícios. Ressalta, por exemplo, a sua dimensão meditativa e seu valor terapêutico.

Tive a chance de conhecer Cozy Baker no inverno nevado de 2004. Em três dias programados para uma visita a sua "casa-museu", vi peças de variadas concepções e formatos, algumas muito antigas, históricas, relíquias inestimáveis, outras mais modernas, excêntricas, engraçadas, infantis, interativas, tecnológicas, esculturais, valiosas, todas fabricadas sob o selo da exclusividade. "O mais importante em todos os casos é a mágica e o assombro das formas, a dança das cores e o sentido de harmonia e expansão interior que o caleidoscópio proporciona", disse-me ela, enquanto contemplávamos, sobre a mesa da sala, um quebra-cabeça inacabado, montado na paciência diária, à semelhança de uma imagem caleidoscópica.

Cozy percorreu todo o interior da casa, repleto de aparelhos, e, por fim, levou-me ao jardim para mostrar-me um de seus caleidoscópios preferidos: uma escultura metálica interativa em que a lente do escope aponta para uma bandeja giratória de flores sazonais. A cada estação (da alma ou do tempo), estas flores podem ser substituídas para oferecer ao observador novas composições de cores e texturas. Confeccionadas pelo americano Bob Anderson, estas esculturas-caleidoscópios são projetadas para áreas externas, locais públicos, praças, jardins. Seu objetivo é atingir o maior número de pesso-

tc_[livro]_v10.indd 16-17 30.07.07 15:08:43

as possível. Ou nas palavras do artista: “enriquecer a vida das pessoas em grande escala”. Mais do que um arranjo urbano, o caleidoscópio de Anderson representa um ideal humanitário de largo alcance. “O momento mais excitante é quando alguém olha através do caleidoscópio e, imediatamente, um sorriso acende-se em seu rosto. Algo de que todos nós partilhamos e que, por isso, transcende todas as barreiras socioeconômicas e culturais”[4].

Ali mesmo, ao lado daquela obra de arte, Cozy Baker fez-me olhar para uma árvore enorme, de galhos finos e ascendentes. Pensei tratar-se de um caleidoscópio da Natureza. “É uma árvore”, disse ela. Esfregou as mãos para afastar o frio e me chamou para entrar.

Cozy Baker é respeitada e conhecida, provavelmente, por todo artista de caleidoscópio nos Estados Unidos e no mundo. A primeira exibição desses aparelhos, organizada por ela em Bethesda, redimensionou o mercado: os colecionadores, em geral, pagam somas de dinheiro pelo trabalho desses artistas que capturam, somente com espelhos e um cilindro, a mágica da luz e da cor. Entretanto, na avaliação de Cozy Baker, o renascimento do caleidoscópio no mundo moderno é mais do que um retorno do interesse por coisas colecionáveis: “O imaginário do caleidoscópio é uma forma de arte que pode influenciar a maneira de pensar, sentir e reagir. Focando as imagens, você

*4. Apud Cozy Baker, **Kaleidoscope Artistry**, Califórnia, C&T Publishing, 2002, p.122.*

pode cultivar espírito, mente e corpo. Os sentidos florescem e a energia é renovada, conduzindo a uma maior consciência e a uma vida criativa”[5].

Associei-me à *Brewster Society* naquele mesmo ano. Não sendo fabricante, nem colecionador “profissional”, inscrevi-me como “artista”. Leia-se: ator com especial interesse no caleidoscópio, um entusiasta.

Anualmente, a entidade promove encontros em algum local dos Estados Unidos, onde concentra-se a maior parte dos membros-fabricantes. Exibição de aparelhos, concursos, leilões, aulas, festas, jantares fazem parte do programa. As convenções são marcadas pela alegria e celebram a amizade de seus integrantes.

Na *Fiesta of Color*, realizada em maio de 2006, em Albuquerque, Novo México, pude conhecer a produção de grandes nomes da arte caleidoscópica: Charles Karadimos, Corki Weeks, Carolyn Bennett, Sherry Moser, Peggy e Steve Kittelson, Randy e Shelley Knapp, David Collier, Phil Coghill, Henry Bergeson, Judith Paul e Tom Durden, Koji Yamami, Yuriko e Mitsuru Yoda, entre muitos outros que demonstram alto nível profissional e rara inventividade, como o novato Motohiro Sato, que talhou uma pedra de cristal translúcido no formato de um prisma para criar seu caleidoscópio.

Muitos quiseram entender o interesse de um ator por caleidoscópios. O meu inglês lacônico não me deixou ir longe: “Acredito haver uma presença calei-

*5. Cozy Baker, **Kaleidoscopes - Wonders of Wonder**, Califórnia, C&T Publishing, 1999, p. 34.*

tc_[livro]_v10.indd 18-19 30.07.07 15:08:44

doscópica na arte teatral", resumi. Tentando imaginar essa presença, alguns fizeram alusão às coreografias circulares dos musicais; outros, a efeitos de iluminação cênica, imagens caleidoscópicas projetadas sobre o cenário... Precisaria de mais tempo para traduzir meu pensamento. Deixei para a *Brewster Society* um *folder* em que apresentava uma síntese da minha idéia. Talvez, em uma futura convenção, possa exibir o meu "caleidoscópio-teatro", submetê-lo aos especialistas, partilhar de suas impressões. Um caleidoscópio feito de atores. De engenharia complexa, mas igualmente mágico.

Expedição poética

No Brasil, o caleidoscópio ainda é um brinquedo rústico, sem a inspiração artística ou a sofisticação tecnológica dos aparelhos feitos lá fora. Produzido manualmente em grande quantidade, é facilmente encontrado nas feiras de artesanato ou em lojas comerciais a preços populares. Apesar da simplicidade com que são feitos, oferecem, igualmente, uma contemplação cheia de sensações prazerosas.

Foi um desses modelos rústicos, feitos de papel cartão, durepox e peças de acrílico colorido, que me revelou, inesperadamente, um mundo já conhecido: o Teatro. Numa expedição poética fascinante sobre a trilha caleidoscópica, revisitei a arte do ator.

Estava na Feira da Torre, em Brasília, numa tarde ensolarada de janeiro de 1994, quando um caleidoscópio surgiu-me nas mãos, por mero instinto lúdico. Apontei o brinquedo para a luz do sol, meti o olho no visor e - bum!!! - uma explosão de cores me assaltou. De súbito, na primeira mirada. Meus olhos ficaram boquiabertos, imóveis, rendidos àquelas imagens. A cada giro, aqueles fragmentos de vidro colorido tombavam uns sobre os outros num jogo de combinações aleatórias e entornavam belas formas sobre um piso de espelhos.

Não foi essa a primeira vez que observei um caleidoscópio, mas, nesse dia, flagrei, por trás daquela roda colorida, a imagem de um ator. Ou de um dançarino. Um corpo humano expressando-se por meio daquelas formas intermitentes, fragmentando-se em busca de um gesto, uma imagem, um significado. Vi nas peças de vidro colorido as peças anatômicas do ator-dançarino: dedos, mãos, braços, pés, pernas, olhos, etc. combinando-se numa dança precisa e harmônica de belas formas humanas. Um corpo fictício[6] movendo-se em todas as direções, desenhando-se no traçado dos movimentos.

Passei algum tempo sob o efeito mágico daquela invenção ótica, imaginando de que modo o ator-dançarino, usando apenas seu corpo e seu talento, pode chegar a um nível de expressividade similar ao das formas caleidoscópicas.

Não encarei a questão como um enunciado matemático, mas como uma via poética de acesso à arte do ator.

---

6. Termo usado por Eugenio Barba para atribuir ao corpo uma capacidade autônoma de representação, diferenciando-se do "corpo incrível" do acrobata e do virtuoso ou da "pessoa fictícia" - o personagem.

tc_[livro]_v10.indd 20-21 30.07.07 15:08:44

No mesmo ano, criei um projeto dedicado à pesquisa e à experimentação teatral sob a ótica do caleidoscópio. O brinquedo seria usado como metáfora para uma perspectiva nova – técnica e filosófica – do fazer teatral. Sua dinâmica e seus princípios orientariam, como um conjunto de referências, o trabalho biomecânico do ator, procurando situá-lo expressivamente no espaço cênico através da combinação vital de seu potencial físico (corpo, voz, respiração...) e de suas energias internas (pensamento, sensibilidade, intuição, sinceridade...). Serviriam ao mesmo tempo de inspiração dramatúrgica para as futuras encenações. Nascia, assim, o Teatro Caleidoscópio.

As páginas que se seguem foram reunidas durante esse período de observação e experimentação. Não pretendem senão cultivar um novo terreno de reflexão sobre a arte teatral. Percorro, poeticamente, o universo do teatro com os olhos pendurados no parapeito do caleidoscópio. E só. Restou-me, no alento das palavras, a vontade de escrever. A quem interessar essa metáfora ofereço a minha companhia.

A primeira travessia nos levará à morada dos mestres: Dulcina de Moraes, Ariane Mnouchkine e Eugenio Barba. Devo-lhes a paixão pelo tablado e a visão para descobrir na roda caleidoscópica a presença mágica do ator. Desfolharemos o seu legado e seguiremos viagem. No caminho, nascerá uma certeza: o teatro, como invento, tem origem mais remota, mas proposta de alcance similar ao do caleidoscópio: fazer florescer a natureza festiva, expressiva, imaginativa e ontológica daqueles que lhe dão vida.

Ao lado de Cozy Baker: visita à maior coleção de caleidoscópios do mundo.

Foto: Charles Karadimos

tc_[livro]_v10.indd 22-23 30.07.07 15:08:44

Cozy Baker, na década de 80, em sua Casa-Museu: acervo inclui peças fabricadas no séc. XIX por David Brewster e Charles Bush (precursor da arte caleidoscópica nos Estados Unidos)

Foto: Lisa Masson / cortesia Cozy Baker

Whatever Tilts Your Kilt, de Willie Steverson: caleidoscópio poliangular automático com cassete player. Ganhador do Prêmio "Creative Ingenuity" concedido em 1989 pela Brewster Society. Coleção Cozy Baker.

Foto: John Woodin/cortesia Cozy Baker

Grandes formatos: o caleidoscópio "hand-manipulated type", de Al Bricked, construído na década de 70, é considerado até hoje o mais largo do mundo. Coleção Cozy Baker.

Foto: John Woodin/cortesia Cozy Baker

A coleção de Cozy Baker espalha-se pelos dez cômodos de sua Casa-Museu. Acima, o living-room...

Foto: John Woodin/cortesia Cozy Baker

tc_[livro]_v10.indd 26-27 30.07.07 15:09:25

... o Solarium..

Foto: John Woodin/cortesia Cozy Baker

... e a Sala do Lazer.

Foto: John Woodin/cortesia Cozy Baker

tc_[livro]_v10.indd 28-29 30.07.07 15:09:38

Garden Scope: a escultura-caleidoscópio de Bob Anderson é uma das preferidas da colecionadora americana

Foto: Adam Peiperl/cortesia Cozy Baker

Digerson e sua barraca de caleidoscópios na Feira de Artesanato da Torre de TV, em Brasília.

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 30-31 30.07.07 15:09:40

Phil Coghill, Sconce; Randy e Shelley Knapp, Ops; Peggy e Steve Kittelson, Pull Yourself Together

Foto: cortesia dos autores

Judith Paul e Tom Durden, Seaside; Maximo Strino, SonOfaCarousel; Sue Rioux, Oceana

Foto: cortesia dos autores

tc_[livro]_v10.indd 32-33 30.07.07 15:09:47

Charles Karadimos, Classic

Foto: cortesia de Charles Karadimos

Charles Karadimos, Classic cones

Foto: cortesia de Charles Karadimos

tc_[livro]_v10.indd 34-35 30.07.07 15:09:50

Minha coleção: fabricações artesanais, anônimas; souvenirs, peças de Digerson, David Kalish, David Collier, Sherry Koch, Tom e Carol Paretti.

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 36-37 30.07.07 15:09:50

morada dos mestres

"Que tristes os caminhos, se não fora a mágica presença das estrelas!"
Mário Quintana

tc_[livro]_v10.indd 38-39 30.07.07 15:09:51

Não sei se, por intervenção do destino, ou se, por ordem da intuição, embora as duas coisas pareçam uma só, fui estudar teatro na escola de

duLcina de moraes (1908-1996)

A "dama" do teatro brasileiro, o "monstro sagrado", diziam. Para mim, uma mulher de óculos grandes, quadris largos e cabelos avermelhados, uma senhora que se movia com elegância entre um andar e outro, perfumando as paredes. "O teatro é um exercício da espiritualidade, não da vaidade", insistia em suas aulas diárias. Era uma espécie de advertência repetidamente entoada para lembrar ouvidos incautos de certo efeito nefasto do exibicionismo. Dulcina lançava um olhar severo sobre a face arrogante do ator; exigia disciplina e uma atitude respeitosa no trato da profissão. "Não dou aulas para formar alunos, mas para construir a dignidade da nossa arte"[7].

O ator deveria livrar-se da distração irresponsável, evitar falhas éticas e despir-se de vaidades para honrar o privilégio de pertencer àquele "templo sagrado". Esse sentido de religiosidade - assimilado de acordo com a sensibilidade de cada um - deveria nortear todas as ações do ator. Sem isso, não valeria a pena investir tempo e energia. Dulcina acreditava numa realidade superior e esse ato de fé permitia-lhe encarnar em cena qualquer sentimento humano com quilate dramático insuperável; queria o mesmo para seus alunos.

7. Apud Sérgio Viotti, ***Dulcina - Primeiros Tempos 1908-1937****, Rio de Janeiro, Fundacen, Coleção Memória, 1988, p.6.*

tc_[livro]_v10.indd 40-41 30.07.07 15:09:54

Entrava em sala de aula para assombrar nossas fisionomias. “O que você veio fazer aqui?” (Pausa. Todos se entreolham num silêncio trágico. Como uma esfinge impiedosa, Dulcina lança seu olhar enigmático sobre nós, tentando arrancar alguma fagulha de inteligência de nosso mais tenro semblante) “Por que você quer fazer teatro?” (Todos voltam a se olhar, desta vez buscando o destinatário da pergunta) “Só existe uma razão certa: o amor. Amor pelo teatro e pela profissão”[8]. Dulcina tinha as repostas que queria ouvir, embora nem sempre as tivesse ouvido de suas verdes promessas de atores. Não tínhamos intenções claras, nem boas nem más, apenas uma vaga idéia, às vezes nem isso.

A esfinge de cabelo escarlate era uma mulher de altivez generosa sobre nossas convicções rudimentares. Sol e Lua. Doçura e vigor. Exuberância e simplicidade. Yin e Yang no oráculo chinês. Uma mulher intrépida, cuja paixão pelo teatro garantiu-lhe um lugar entre os deuses.

Filha de Átila e Conchita de Moraes, artistas que marcaram época no teatro pelo talento e pela dedicação à profissão, Dulcina já nasceu amando o teatro e não parou de trabalhar desde sua estréia, em 1923, na Companhia de Leopoldo Fróes. Autores consagrados como Garcia Lorca, Eugene O’Neill, Bernard Shaw, Noel Coward e muitos outros foram lançados no Brasil pela atriz em grandes montagens teatrais. Além das peças de sucesso que marcaram sua trajetória profissional, algumas iniciativas estão associadas ao

8. Idem, p. 135.

seu nome como a abolição do ponto sobre o palco, a criação das folgas de segundas-feiras e a legalização da profissão de artista no Brasil. A determinação foi seu principal emblema.

Em 1945, comprou o Teatro Regina, localizado no térreo de um edifício de 17 andares, no Rio de Janeiro, então capital federal. Sete anos depois, batizou-o com seu nome. O Teatro Dulcina foi apenas um passo para a inauguração, em 1955, da Fundação Brasileira de Teatro, que passou a funcionar no quinto andar do edifício. Voltada para o Teatro e as artes em geral, a escola formou atores, diretores, críticos teatrais e cenógrafos, como Rubens Correa, Claudio Correa e Castro, Ivan Albuquerque, Irene Ravache, Yan Mischalski, entre muitos outros que passaram a ocupar a cena teatral brasileira.

Na década de 70, Dulcina transferiu-se para Brasília. Atraída pelo azul intenso do céu ou “aconselhada por seu guia espiritual” (como afirmam alguns amigos diletos), chegou à nova capital trazendo um sonho: elevar à categoria de faculdade a escola anteriormente montada no Rio. O esforço reuniu vários colaboradores e, em 1981, Dulcina viu nascer a Faculdade de Artes da FBT, uma escola de nível superior destinada à formação de atores, professores, artistas plásticos e músicos. “Quero uma arte prospectiva, experimental, que despreze todas as fórmulas, todos os preconceitos, e crie, com beleza e vibração, novas leis, uma moral nova, uma nova mentalidade”[9]. No subsolo do prédio, sob o traço de Oscar Niemeyer, foi erguido o Teatro

9. Dulcina de Moraes. Entrevista concedida ao jornalista Celso Araújo, cópia em áudio, s.d.

tc_[livro]_v10.indd 42-43 30.07.07 15:09:56

Dulcina, uma agradável sala de 450 lugares que ajudara a projetar. "Não tenho medo, não me desespero. Li muita filosofia oriental. Uma das primeiras grandes sabedorias da vida é a paciência, sobretudo quando sabemos o que estamos fazendo. E eu sei esperar"[10]. Com seu projeto concretizado, restava-lhe, em seguida, garantir o funcionamento da Fundação Brasileira de Teatro, missão a que se dedicou até o fim de sua vida.

Tanta coragem e vivacidade estiveram a serviço do teatro que a tradição lhe ensinou: o teatro literário, textual, no qual a interpretação se alinha às palavras do autor, à concepção do diretor e aos demais aspectos da montagem. O teatro que se nutre da palavra e que por meio dela reconstrói materialmente um universo de madeiras, panos, móveis, cortinas, janelas, portas, luzes, personagens...

Para nos fazer entender o tipo de interpretação do teatro que ensinava, Dulcina nos mandava ler Konstantin Stanislavski (1863-1938), "o ator e encenador russo que conseguira criar cenas com tamanho ardor emocional e verossimilhança a ponto de apagar, na imaginação dos espectadores, os limites entre ficção teatral e vida real"[11]. Ou seja: tínhamos que reproduzir, minuciosamente e com elevado grau de veracidade, o mundo interior de nossos personagens para que nosso desempenho cênico se tornasse persuasivo, crível, humanamente reconhecível. Com base nas orientações de Stanislavski, devíamos

10. Idem.

11. Jacob Guinsburg. ***Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou****, São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates, 1985, p. 27.*

chegar a essa *mimese realista extremada*. Nossos personagens deviam ser criados no plano dos fatos reais e somente uma substância de fino preparo, invisível e altamente energética – a fé - poderia transpô-los do mundo imaginário para o mundo orgânico, o que dava à experiência teatral uma natureza mágica, alquímica, espiritual. Adquirir fé no imaginário era o grande segredo para se realizar o que Stanislavski chamava de "milagre criativo". Havia um método – na verdade, um conjunto de postulações e uma série de exercícios – para levar o ator a esse nível de verdade cênica. Porém, como "clonar" o mundo subjetivo das emoções? Por que vias aqueles seres imaginários transformar-se-iam em matéria humana ao mesmo tempo viva e ilusória? Era preciso a dedicação de um cientista para abordar esses enigmas.

Dulcina dizia: "Durmam com os personagens!". Havia nesta recomendação um duplo sentido: o de *vigília mental*, uma espécie de estado de atenção permanente pela qual nosso pensamento deveria manter-se receptivo às manifestações do imaginário - e, neste caso, *dormir* significava exatamente o contrário: estar acordado, desperto, em conexão com o subconsciente. E, ao mesmo tempo, conotava certa intimidade incensurável, ou seja, para encarnar nossos personagens deveríamos colocar nossa sensibilidade à flor da pele e rastrear todos os nossos sentidos, como numa relação sexual, tentando reconhecer, em nós, as motivações e necessidades essenciais de nossos personagens. Devíamos saber deles o máximo possível. Não bastava obter descrições detalhadas sobre suas características externas, psicológicas ou

tc_[livro]_v10.indd 44-45 30.07.07 15:09:57

sociais. Tínhamos que encontrar o seu DNA, a substância vital que germinaria em nossos corpos físico e mental.

Dulcina, porém, não dedicava suas horas demonstrando os postulados de Stanislavski, embora sempre os evocasse. Nossas aulas não eram laboratórios dirigidos para experimentar as técnicas de interpretação propostas pelo mestre russo. Eram ensaios de uma montagem teatral definida nos primeiros dias de trabalho, por meio dos quais tentávamos simular, em proporções acadêmicas, um ambiente profissional. Ali, buscávamos experimentar aquele *realismo-com-fé* representando personagens clássicos da dramaturgia mundial.

Entre um e outro ensinamento, Dulcina deixava expor a sua visão de teatro: uma arquitetura cênica construída por atores, diretor e técnicos a partir de uma base sinalizadora: o texto. A partir do texto, todo o resto se edificava: cenários, figurinos, personagens... A instância autoral assumia, assim, uma posição hierárquica privilegiada no processo de montagem, tornando a palavra o instrumento de trabalho primordial do ator e o ponto de partida, invariável, para qualquer empreendimento. O ator e diretor francês Charles Dullin (1885-1949) havia grafado certa vez: "a dramaturgia escrita resiste a tudo, mesmo à má interpretação"[12]. O teatro era - e continua sendo em muitos casos - um acontecimento no qual um grupo de especialistas trabalha para pôr em prática uma idéia inicialmente plantada pelas palavras de alguém, o autor. Shakespeare foi o primeiro a nos bater à porta. Dedicamos largos meses ao monólogo de Marco Antônio, da peça *Júlio César*. Seguiram-se depois Pirandello, Guilderode, Strindberg, Ionesco, Arrabal, entre tantos outros que gozavam de grande reputação. Os tipos psicológicos de Tennessee Williams eram para nós a prova de fogo.

Apesar do vasto acervo de obras teatrais a serviço de nosso aprendizado, Dulcina sempre defendia a formação de novos escritores. "Ficaria muito feliz se minha escola pudesse contribuir para isso. O nosso teatro tem muito poucos escritores. São ótimos, maravilhosos, mas poucos. Precisamos de mais"[13]. A reclamação era, na verdade, um apelo para que a palavra, mesmo renovada, não perdesse o seu reinado.

Entendendo as expectativas da mestre, este aprendiz arriscou-se, certa vez, à dramaturgia. Queria me tornar uma espécie de Tennessee Williams brasileiro e desfrutar do respeito que se devia àqueles que se dedicavam à literatura dramática. Mesmo sabendo que o teatro só é teatro quando as palavras são transferidas magicamente pelos atores para o plano da representação. "O que acaba valendo não é *o que* está escrito, mas *como* é dito", assinalava Dulcina, valorizando a participação do ator em toda aquela conspiração artística.

Escrevi *Girassóis e Baratas* para ser encenado no último ano de Escola, fortemente influenciado pelo dramaturgo estadunidense. A peça contava a histó-

*12. Charles Dullin, **Souvernirs et Notes de Travail d'un Acteur**, Paris, Librarie Théâtrale, 1985, p. 70.*

13. Ducina de Moraes. Entrevista para a Revista Cultura, abril/junho, 1981, p. 63.

tc_[livro]_v10.indd 46-47 30.07.07 15:09:59

ria de cinco pessoas e seus distintos comportamentos diante de uma guerra iminente. Dulcina prontamente dirigiu, entendendo que, com essa atitude, estaria me estimulando a escrever outros textos. Era o fim da batuta.

A esfinge, que me levara às portas do tão falado mercado de trabalho, agora me acenava de longe, deixando como legado a confiança e uma frase em meus ouvidos de ator: "Aos 20 anos, você já é capaz de muita coisa. Prepare-se para os 30". Não se tratava de um conselho ou mera adulação, mas de uma voz imperativa imputando-me responsabilidade sobre a minha escolha profissional.

Trilhei os anos seguintes testando minha suposta vocação dramatúrgica. Produzi mais seis textos: duas comédias, um outro drama, uma sátira política, um musical infantil e uma fábula. Na maioria das montagens, fui também diretor e produtor, funções que passei a desempenhar por força de um necessário espírito empreendedor. Lançava-me a certas empreitadas onde eu, de tudo, fazia um pouco, até cenários e figurinos, fotos e cartazes. Em meio a esse entusiasmo cego, tentava, muitas vezes sem sucesso, apurar os melhores resultados. Paralelamente, entregava-me ao ofício de ator em montagens de outros diretores que, na época, também se experimentavam no ofício. O teatro era para alguns "o tear da existência", "a trança artesanal da paixão e da paciência", um tablado magicamente preparado para "elevar a vida ao plano da arte", como dizia Artaud, poeta e ator francês. Para outros, o teatro era um reinado possível, uma profissão viável. Para mim, uma força

indelével, uma estrada ainda desconhecida para a qual me sentia continuamente atraído.

Em 1993, a atriz carioca Cláudia Alencar traz ao Brasil a diretora

Ariane Mnouchkine,

que em 1964 criou o Théâtre du Soleil, em Paris: "um teatro popular", como ela mesma define. "O teatro popular é o que pode agradar ao analfabeto e ao professor universitário de filosofia. É aquele em que todos os cidadãos trocam reações entre si. O professor vai encontrar ali profundidade na reflexão sobre a realidade. O colegial vai encontrar ali o dinamismo de uma experiência, o ritmo, a jovialidade necessária. E o fato de estarem ambos juntos, com olhos diferentes... algo de forte se passa na sala, o respeito de um interfere no riso do outro. Isso se troca, é uma educação mútua". E arremata, citando o ator e encenador francês Antônio Vitez, numa apropriação de Voltaire: "Popular é um teatro elitista para todos"[14].

Mnouchkine veio ao Rio de Janeiro apresentar seu método de treinamento. Durante dez dias, sob normas rígidas de disciplina, dirigiu cerca de cem atores num *workshop* em que utilizou máscaras e técnicas de improvisação. Dois meses depois, repetiu a experiência em Paris, arrastando, na aura do entusiasmo, um séquito de brasileiros ávidos por seus ensinamentos. En-

14. ***Espírito de União no Théâtre du Soleil.*** *Reportagem de Sérgio de Carvalho para O Estado de São Paulo, 3 de maio de 1997, p.D8.*

tc_[livro]_v10.indd 48-49 30.07.07 15:10:00

grossei a comitiva com a intenção de fundamentar melhor minhas impressões e reviver, na prática, o desafio que nos fora insistentemente lançado: "transformar uma emoção, em seu estado bruto, em coisas visíveis". Talvez a equação primordial de seu teatro.

Cercada por um bosque, nos arredores de Paris, está a *Cartoucherie*, um antigo depósito de munições ocupado por Mnouchkine em 1970. Ali floresceu o Théâtre du Soleil: três grandes galpões, uma trupe internacional de teatro e um modelo de organização baseado no cooperativismo. "Aqui, faço um trabalho de utopia, em que você mantém a sua verdade, a sua veracidade, a sua pureza"[15], define a brasileira Juliana Carneiro da Cunha, atriz que integra há mais de quinze anos a trupe do Soleil. Ariane trouxe para seu espaço a luta política que vivenciou nos movimentos de esquerda da década de 60. Aliou conteúdo e estética de forte impacto visual à pesquisa de linguagem e fez do seu palco uma morada hospitaleira de trupes e diretores de várias partes do mundo.

O Théâtre du Soleil utiliza técnicas de improvisação para treinar seus atores. Também outras grandes companhias teatrais do mundo fizeram ou fazem dessa experiência sua mesa de pesquisa. A razão é simples: a improvisação é um processo de treinamento e desenvolvimento da alma teatral, pois

15. ***Tempo de Colheita.*** *Reportagem de Natal Eustáquio para o Correio Braziliense, 22 de novembro de 2001, encarte especial do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, p. 12.*

testa a capacidade de jogo e de invenção do ator, o grau de sua sinceridade, a qualidade de sua consciência, de sua inteligência e de sua sensibilidade.

Apesar de presumir a liberdade de expressão, a improvisação não é um jogo sem regras. Ao contrário! O ator de improviso, embora senhor de si, deve equipar-se com toda sorte de ferramentas expressivas para atravessar o deserto. "De nada vale o talento sem as regras do jogo", diriam os cabalistas. O ator deve levar para a cena um carregamento de atenção, confiança, decisão, crença, imagens, movimentos, posturas, intenções, reflexos, ritmos, vozes, olhares e um profundo sentido de escuta. Deve ouvir seu interior, tomar atitudes, fazer escolhas, buscar o melhor aproveitamento de sua presença, fazendo com que a expressão atinja a excelência. "A improvisação acontece em dois tempos: conceber internamente com força, exprimir ao máximo"[16], acreditava Dullin, de quem Mnouchkine extrai algumas valiosas lições.

Para iniciar esse jogo, é necessária uma boa dose de disponibilidade. *Vous êtes prêt?* - perguntava ao ator atrás da cortina. "Estar pronto" significava estar disponível. O que viria depois, o caos se encarregaria de organizar.

O jogo da improvisação, no Théâtre du Soleil, é sintetizado por Mnouchkine em quatro palavras - aqui, agora, verdadeiramente e rapidamente - que funcionam como uma espécie de lema norteador do grupo. *Aqui* e *agora* deve significar o momento no qual o jogo se estabelece e a improvisação perfeita

16. Charles Dullin, op. cit., p. 112.

tc_[livro]_v10.indd 50-51 30.07.07 15:10:01

se manifesta. A improvisação requer do jogador um estado de permanente atenção sobre o presente. *Rapidamente*, pois a tarefa do ator é tratar com grande ligeireza os estímulos do mundo exterior para transformá-los em reações, de uma maneira adequada e sincera. "Está sendo muito lento para ser honesto!", dizia Mnouchkine. A rapidez, na improvisação, está associada também a certa habilidade do ator para evitar a saturação de sua energia, poupando o espectador das armadilhas do tédio. E *verdadeiramente*, pois este é o modo pelo qual se manifesta a alma do artista. Toda força motora e psíquica do ator vem da crença e do envolvimento íntimo e intenso com sua vida interior. "Somente aqueles que *acreditam* podem vir a ser atores!", exclamava.

Os dias de treinamento no Soleil são árduos. Para muitos, uma experiência pessoal dolorosa. O ator, durante os estágios, vê-se provocado em suas convicções e não tem outra escolha senão apontar uma antena parabólica ultra-sensível para dentro de si mesmo buscando combater todos os seus promotores internos. Doação, disponibilidade, disciplina, inteligência são mais que palavras recorrentes: transformam-se em monumentos da alma abertos à visitação pública.

Ademais, a improvisação – como prática de palco - tem uma geografia especial, fractal (do grego *fractus* – irregular, quebrado). O ator se arremessa na arena vazia a partir da instabilidade, de condições iniciais imprecisas, que levam à imprevisibilidade das ações futuras. Nesse processo de elaboração instantânea da ação dramática, ainda que criemos expectativas, não sabemos o que vai ocorrer, não há medição segura, todas as ocorrências cênicas parecem sujeitas à matemática do caos. O que nos guia no improviso? O que nos move? O que nos anima a fazer escolhas e buscar soluções práticas, objetivas? De que equação matemática partirá a experiência fractal do ator? Isto é: como reconhecer o momento certo de iniciar a improvisação? De onde partirá o improviso? Da ausência de imagens ou da existência delas? De uma aposta cega? Qual a força motivadora para começar? A imaginação? A coragem? A intuição? Um roteiro imaginário previamente definido? Em que medida isso ajuda ou atrapalha o fluxo espontâneo da criação? De que estado interior partirá o ator para construir suas ações concretas?

Mnouchkine nos mandava buscar as respostas atrás da cortina, na "cozinha" de nossas inquietações. Elas vêm na carona dos acontecimentos, à medida que o jogo se desenrola.

Ao decidir penetrar no espaço vazio, o ator deve submeter-se ao comando de sua "música interior", deixando que a força criativa da intuição o guie. Sua missão é construir uma ação dramática "concreta", ou seja, uma situação de conflito de ressonância física, nunca psicológica ou intelectual. Atuando expressivamente no plano físico, e internamente nos planos mental e intuitivo, o ator deve capturar cada elemento do presente trazido por sua imaginação e relacionar-se com ele, possibilitando um encadeamento contínuo de acontecimentos. "Para que haja liberdade, é necessário abandonar a boa

tc_[livro]_v10.indd 52-53 30.07.07 15:10:03

idéia e receber, realmente, o que vier. O voluntarismo, a gula desinteligente, a avidez excessiva, o impor-se a qualquer preço de nada serve. O trabalho do ator não é fazer avançar a improvisação, mas explorar o presente, agindo na paixão e não na explicação"[17], assinalava.

Mnouchkine prefere usar a palavra estado, ao invés de emoção ou sentimento, para designar a entidade psicológica, mítica ou espiritual que guia o ator em seu improviso. Em seus estágios, o ator que entra em cena sem *estado* antevê a própria morte e não logra sequer as honras de seu sepultamento. É um ato vergonhoso, suicida, inconseqüente, o que revela o terreno árido e misterioso sobre o qual caminha a improvisação.

Moreno, o criador do Psicodrama, também já havia citado o termo: "O estado não surge automaticamente, não é preexistente. É acionando por um ato da vontade, aparecendo segundo sua própria natureza. Não é criado pela vontade consciente que, freqüentemente, atua como obstáculo inibitório, mas sim por uma liberação que, na verdade, é o surgimento desimpedido da espontaneidade"[18]. Mas a espontaneidade, na improvisação, sempre pareceu limitada a certo calibre.

Mnouchkine: "Ao perceber que se está com o estado, é preciso tomar cuidado para não jogar muita madeira no fogo. Controlar esse estado é muito

*17. Ariane Mnouchkine, **Apontamentos do autor**, [S.l.:s.n.], 1993, anotações manuscritas de aula.*
*18. Jacob Levy Moreno, **Teatro da Espontaneidade**, São Paulo, Summus, 1984, p. 59.*

importante. É como dominar um cavalo, deixando-o seguir o seu curso"[19]. Ou seja, para que a improvisação se torne teatral, é preciso adaptar o fluxo de espontaneidade a um objetivo expressivo. Toda ação deve ser preparada e controlada pelo ator num território interior de máxima disponibilidade e musicalidade. Aliadas à forma gestual, o ator vê construída então a sua expressividade: objetivo do jogo.

Para tornar essa experiência ainda mais estimulante, Mnouchkine agrega à improvisação um elemento desafiador: a máscara. Utiliza, com freqüência, aquelas cuja identidade já tomou assento na tradição, como as máscaras do teatro balinês e as máscaras da *Commedia dell'Arte*. O uso destas máscaras tem um propósito declarado: "dar ao ator a possibilidade de abandonar seu ego de uma forma mais direta"[20]. Mnouchkine refere-se ao poder transfigurador da máscara que submete o ator a outra existência, obrigando-o ao desnudamento de sua personalidade. Sua perspectiva pessoal é brutalmente deposta pela entidade divina ou demoníaca que a máscara guarda. Daí, a atitude de reverência e humildade, o olhar sagrado e o manuseio zeloso que devemos a ela.

Ariane Mnouchkine é uma esfinge sexagenária de cabeleira alva, corpulenta, olhar inquieto. Guarda sua conversa para falar sobre o ofício do ator. Acredita na força dos deuses - "o primeiro público" - e no poder transformador da

*19. Ariane Mnouchkine, **Apontamentos do autor**, [S.l.:s.n.], 1993, anotações manuscritas de aula.*
20. Idem.

tc_[livro]_v10.indd 54-55 30.07.07 15:10:05

arte teatral: “O espectador deve sair do teatro acreditando que o ser humano é capaz de grandes coisas”[21]. Sua missão, nos estágios que dirige, é provocar no ator a possibilidade de expressar o Belo através do apuro da forma e da dedicação à sensibilidade. Para isso, exige dos atores uma conduta similar ao do soldado. Não basta, porém, uma “disciplina férrea” – como já mencionara Stanislavski - mas a disposição e competência para vencer a guerra.

Mnouchkine não faz concessões. Tem na mira dos olhos um gatilho contra toda manifestação de insolência. Talha os atores em busca da maior concentração de energia criativa possível. E sabe detectar, com precisão, uma atuação mentirosa. Nesses casos, atira impiedosamente seus gritos de cólera contra o mentiroso desastrado. Muitas vezes surge como uma espécie de Zeus cuspindo em nossa face destituída de ousadia e talento. “Se gênios como Van Gogh e Rilke sofreram na solidão, foram exigentes consigo próprios e tiveram humildade diante da obra, por que nós, que somos formigas perto deles, deveríamos ser menos exigentes? Não se atinge o sublime sendo negligente”[22]. O que torna sua severidade suportável é a destreza experiente para reconhecer certo coração teatral e auscutá-lo com toda paciência.

Dulcina de Moraes era diferente apenas no estilo. Diante da inaptidão, da preguiça ou de uma dificuldade extremada do ator, ausentava-se mentalmente num suspiro e retirava da bolsa o batom para renovar o sangue dos lábios. Uma sutileza do desprezo encenada com a elegância costumeira.

Em Paris, vi espetáculos de Peter Brook, Bob Wilson e Pina Baush. Vi artistas de rua e malabaristas criativos. No Museu Rodin, impressionou-me a engenharia artesanal da forma humana. No próprio Soleil, assisti ao Topeng (teatro de máscaras balinesas). Todas essas boas referências preparavam a base para outra experiência igualmente marcante, um ano depois: a oitava sessão da ISTA - *International School of Theatre Antropology*, realizada num afastado hotel-fazenda, a quarenta minutos de Londrina, no Paraná.

A ISTA é um centro de intercâmbio de técnicas teatrais e investigações no campo da Antropologia Teatral. Nasceu em 1979, na Dinamarca, com o propósito de investigar as “técnicas extracotidianas” do homem em estado de representação. Ou seja: como o ator usa seu suporte sobre o palco – superando os condicionamentos habituais - para fornecer impactos a fim de despertar o espectador.

Artistas e pesquisadores de teatro interessados nesse mistério reúnem-se periodicamente em algum lugar do planeta para afiar suas teorias: “somos uma babel de línguas, numa aldeia comum, onde Oriente e Ocidente não são mais passíveis de separação”[23], diz o fundador e diretor da Escola,

Eugenio Barba.

21. Idem.

*22. **Diretora do Théâtre du Soleil emociona em BH**. Reportagem de Beth Néspoli para O Estado de São Paulo, 11 de março de 2002, p. D8.*

*23. Eugenio Barba, **Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**, Campinas, Hucitec, 1994, p. 12.*

tc_[livro]_v10.indd 56-57 30.07.07 15:10:05

Artista incansável, que difundira as idéias do polonês Jersy Grotowski (1933-1999) no celebrado livro "*Em Busca de um Teatro Pobre*"[24], Barba desembarcou em Londrina, em 1994, com sua companhia teatral, o Odin Teatret, e todo o *staff* artístico e científico da Escola para juntar-se a quase cem artistas - em sua maioria jovens latino-americanos – e fundar uma nova comunidade de pensadores e praticantes da arte teatral. Durante dez dias, trabalharíamos juntos, dormiríamos e comeríamos juntos, buscando naquele lugar, relativamente isolado, uma atmosfera fecunda para nosso pensamento e prática teatrais.

Havia, entre nós, uma rede de indivíduos e colaboradores – artistas, acadêmicos, intelectuais - que Barba conseguiu agrupar ao longo dos anos para subsidiar as pesquisas sobre o "nível pré-expressivo" da interpretação: atores, dançarinos e músicos da Índia, Japão e Bali - especialistas em Dança Odissi, Nô e teatro-dança balinês; o brasileiro Augusto Omolu com sua "dança dos Orixás" – em que utiliza técnicas do balé clássico para criar uma dança vigorosa, sensual, altamente dinâmica e bela, inspirada nos deuses africanos e em sua simbologia gestual; professores italianos, franceses, dinamarqueses, alemães, cubanos, e os integrantes do Odin: Julia Varley, Torgeir Wethal, Roberta Carreri, Iben Nagel, Leo Sykes (que passou a integrar o grupo brasilense Udi-Grudi), Isabel Ubeda, Jan Ferslev, Emil Ferslev, Kai Bredholt e Frans Winther – todos reunidos num mesmo foro, mas também num mesmo laboratório, em torno do tema "Tradição e Fundadores de Tradições".

Barba propôs que refletíssemos sobre a nossa memória artística, nutrida pelas histórias de pessoas, mestres, fundadores e habitantes das grandes tradições "que se oferecem como antepassados à nossa profissão e à nossa busca"[25]. Para ele, o artista deve alimentar-se espiritualmente das formas herdadas da "tradição", criando raízes, sem contudo limitar-se a ela. Deve buscar no conhecimento da técnica não uma definição estilística pessoal, mas os instrumentos para transpor fronteiras. "Deve criar novas tradições - a tradição das tradições – a partir de um novo núcleo de valores, de uma prática minimamente detalhada sobre a qual possa crescer sua verdadeira identidade profissional"[26].

Mal chegamos àquela comunidade e já estávamos diante de uma questão existencial com a qual, particularmente, não me havia confrontado tão fortemente até então. Perguntas que perseguem até a Física Quântica provocavam-nos por todos os lados: "Qual é a nossa herança, origem ou tradição? Quem somos? Para onde vamos?"

Barba abre um portal: "O teatro é uma atividade artística em busca de um sentido. Por si só, é o resíduo arqueológico de outra época que perdeu sua

24. No original: "Alla ricerca del teatro perduto", publicado em 1965, em Pádua, Itália, e em Budapeste, Hungria (Kiserletek Szinhaza). Em 1968 , é publicado em língua inglesa sob o título "Towards a Poor Theatre", no qual a tradução brasileira parece ter-se inspirado. Eugenio Barba, entretanto, em correspondência ao autor, enfatiza o termo "teatro perdido" como sendo o mais fiel ao sentido da obra.

*25. Eugenio Barba, **Além das Ilhas Flutuantes**, Campinas, Hucitec, 1991, p. 214.*

*26. Eugenio Barba, **Tradition and Founders of Traditions**, in: The Tradition of Ista, Londrina, Filo, 1994, p.92.*

tc_[livro]_v10.indd 58-59 30.07.07 15:10:05

imediata utilidade e ganha outros valores. Se não somos os herdeiros de uma Grande Tradição, existe, entretanto, uma herança de nós para nós mesmos, como dizia Jouvet[27]. E o teatro que vive esta condição, que não encarna um patrimônio com profundas origens, nem se reata a uma tradição para reproduzi-la ou contradizê-la, para negá-la dialeticamente ou para renová-la, é o Terceiro Teatro"[28].

O termo, usado inicialmente em 1976, durante um encontro internacional em Belgrado, designava uma forma de teatro alternativo e veio oferecer uma perspectiva sociológica sobre a atividade teatral. Refere-se à construção autônoma, por um grupo de pessoas, de "um sentido que não reconhece os confins que a sociedade e a cultura circundante atribuem à arte cênica"[29], um sentido que o *establishment* jamais fora capaz de produzir e que, por outra via, afasta-se das correntes atuais de vanguarda.

Não se trata tampouco de um teatro marginalizado socialmente ou mantido na periferia por discriminação, mas de um teatro que, à margem dos centros culturais, resistindo às leis do mercado, à banalização comercial pela indústria do espetáculo, encontra sua força em uma filosofia sociocultural de grupo que corresponde aos ideais e sonhos de seus integrantes. Ao explorar e cultivar esse sentido autônomo em sua ação de fazer teatro, estes homens obstinados e autênticos são capazes, por força do ofício e da vocação, de transformar uma situação em fatos; de encontrar, em seu trabalho diário e nas relações com outros grupos e com o público, uma motivação pessoal, uma ética individual e coletiva, acima da forma e do conteúdo estéticos que são capazes de produzir. Fazem da vida pessoal e profissional um só equilibrista; e do seu destino, a sua própria herança.

Os grupos que praticam esse tipo de teatro – e o Odin é um modelo por excelência - são chamados por Barba de "ilhas flutuantes". Separadas por "uma grande extensão de mar", estas ilhas buscam integrar-se a um arquipélago comum cada vez que criam uma trama de interesses recíprocos e estabelecem intercâmbios. A metáfora estende-se à imagem de uma canoa de papel sobre um córrego de água fluente, querendo revelar a natureza migratória da alma teatral, o "impulso de viajar para longe do território no qual vive normalmente o teatro", o desejo de encontrar outros "emigrantes", outros "viajantes", mesmo "distantes pela pele e pela história". "O teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição"[30], diz.

Cada vez que a ISTA se reúne, um novo tema é abordado e investigado por meio de oficinas, seminários e demonstrações de trabalho em que atores, diretores e grupos mostram e explicam as técnicas de seu treinamento e suas performances. O multiculturalismo, o masculino e feminino na composição

27. Ator, diretor e encenador francês. (1887-1951)

28. Eugenio Barba, 1991, op. cit., p. 211.

29. Idem, p. 215.

30. Eugenio Barba, 1994a, op.cit., p. 22.

tc_[livro]_v10.indd 60-61 30.07.07 15:10:06

de papéis em diversas culturas, a improvisação, a organicidade e a energia são temas que já mereceram largas discussões ao longo desses anos. O programa prevê ainda exibição de espetáculos, "trocas" (trocas artísticas com a comunidade local – canto, dança, música - realizadas geralmente nas ruas) e o tradicional "Theatrum Mundi", espetáculo intercultural que encerra o encontro: sobre um mesmo palco, os artistas da ISTA, pertencentes a tradições teatrais diversas, contracenam numa mescla de sons, ritmos, cores e performances físicas diferenciadas.

Além do imenso campo de especulações teóricas que oferecem, os encontros da ISTA se tornaram, com o tempo, pontos de contato e sessões de treinamento para membros de vários grupos de teatro independente, reforçando a necessidade de reconstruir, periodicamente, o arquipélago flutuante do saber e da prática teatral que os une.

Eugenio Barba é uma alma itinerante intrigado com a efemeridade de seu ofício. Após três anos observando o método de trabalho de Grotowski, fundou na Noruega, em 1964, o Odin Teatret – hoje instalado em Holstebro, na Dinamarca. O grupo era formado inicialmente por jovens que haviam sido recusados pela Escola Teatral de Oslo.

Encantado com a técnica reveladora do *Kathakali*, a dança clássica indiana, Barba queria que os atores desenvolvessem não só uma excepcional capacidade física, mas principalmente a habilidade para viver como ator sem viver para os espetáculos. Um trabalho sistemático onde o objetivo não era tanto

produzir peças, mas vivenciar e transformar a energia. "As longas noites do Kathakali me fizeram enxergar os limites que o ator pode atingir"[31].

Durante anos o Odin Teatret centrou seus esforços na formação de atores por meio de treinamentos desenvolvidos de forma autodidática. As experiências com Grotowski, o método de ações físicas de Stanislavski, a biomecânica de Meyerhold, o sistema de mimo de Decroux e os postulados de Craig, Brecht, Jouvet, Copeau, Artaud e de outros "habitantes de tradições" possuem conexões teóricas e fornecem um amplo material de análise para as investigações de Barba. Boa parte de sua observação recai sobre os atores asiáticos. Muito diferente da formação dos atores ocidentais, os atores do teatro oriental preparam-se para serem também dançarinos, o que lhes impõe uma vida inteira de treinamentos físicos. E é essa constante dedicação que os leva a um apurado desempenho como se vê nos atores do *Kathakali*, do *Nô* e do *Kabuki* japoneses, da Ópera de Pequim e do teatro balinês.

Do ponto de vista da Antropologia Teatral, a técnica desses atores tem como base inicial "a utilização de uma qualidade *extracotidiana* de energia que torna o corpo teatralmente "decidido", "vivo", "crível", através do qual a sua presença, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem"[32]. A este nível de organização do teatro, anterior à expressão propriamente dita, ou ainda, "independente da coerência

31. Idem, p. 67.

32. Idem, p. 23. Ênfases originais.

tc_[livro]_v10.indd 62-63 30.07.07 15:10:07

do nível de organização ulterior, o do sentido"[33], Eugenio Barba deu o nome de "pré-expressividade", lembrando que se trata de um "antes" lógico (*bio*-lógico) e não cronológico, invariável sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais do ator. As diversas técnicas e utilizações particulares da presença cênica (física e mental) e do dinamismo do ator estão fundadas sobre o mesmo comportamento pré-expressivo. Seja o ator chinês, japonês, europeu ou brasileiro, há, entre eles, uma zona comum: o comportamento pré-expressivo, a condição técnica inicial, a "técnica da técnica", concernente à complementaridade corpo-mente, a partir da qual e sobre a qual se desenvolve o trabalho expressivo do ator. A dança dos *sats*[34], a consciência respiratória, a capacidade de canalizar e modelar energia e a vivência de diferentes dinâmicas corporais extracotidianas podem ser utilizadas como suprimentos técnicos para se atingir o vigor, a prontidão e o controle psicofísico em cena. "A pré-expressividade não foi inventada por mim nem por Craig[35]. A única coisa que inventei foi o fato de acreditar nela"[36], diz.

33. Idem, p. 154.

*34. O termo **"sats"**, usado na linguagem de trabalho do Odin Teatret, serve para designar o momento no qual o ator está "a ponto de agir". "Nesse momento - explica Barba - existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. O sats, portanto, é a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. O momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade". Pode ser traduzido como "impulso", "preparação"ou "estar pronto para..." (Idem, ibidem, p. 65 e 84)*

35. O ator, encenador e cenógrafo inglês Gordon Craig (1872-1966) acreditava haver um teatro anterior ao drama a que chamou de "arquitetura em movimento", construída pelo corpo e pela voz do ator.

36. Eugenio Barba, 1994a, op.cit., p. 149.

Entre tantos outros aspectos interessantes que envolvem o fenômeno teatral, Barba enfatiza a necessidade de recuperar as formas ritualísticas. "Ritual é um meio de comunicação, uma cerimônia religiosa, uma maneira de estabelecer uma comunicação entre o ser humano e algo acima ou abaixo dele. O objetivo final do teatro é estabelecer uma comunicação horizontal de homem para homem. Talento? O que faz um ator provocar um espectador? A técnica do talento? A técnica da técnica? A graça divina?"[37] polemiza.

Suas conferências, escritos e livros – entre eles **Em Busca de um Teatro Pobre**, **A Canoa de Papel**, **Além das Ilhas Flutuantes**, **Anatomia do Ator** e **A Arte Secreta do Ator** – formam um precioso acervo de explanações que têm servido para esclarecer, nortear e aprimorar a prática teatral no mundo. Cada viagem, em direção à arte do ator, resulta num diário de bordo instigante.

O Odin Teatret se transformou num centro de investigação de repercussão internacional. Critérios rígidos conduzem a vida do grupo que passa grande parte de seu tempo fazendo turnês, realizando oficinas em diferentes países ou organizando ISTAs longe de Holstebro, cidade para onde sempre regressam. Seus espetáculos, alguns mais despojados que outros, mas essencialmente poéticos, demonstram alto nível profissional. Para Barba, a dinâmica interna é o aspecto mais importante do grupo, é o que define o processo de trabalho, a maneira como criam suas produções e seu lugar na sociedade. Os atores não alimentam vaidades e seguem indiferentes ao sucesso que fazem

*37. Eugenio Barba, **Apontamentos do autor**, [S.l.:s.n.], 1994, anotações manuscritas de aula.*

tc_[livro]_v10.indd 64-65 30.07.07 15:10:07

pelo mundo afora. Compartilham e alternam tarefas de manutenção, limpando e organizando o complexo teatral de Holstebro.

Voltei a encontrar Eugenio Barba em 2005, na sessão da ISTA em Wroclaw, cidade polonesa onde Grotowski passou a desenvolver, por um largo período, suas pesquisas teatrais. O tema desta vez era a improvisação. Ali, ao pé de uma árvore sem folhas, sob um sol a pino, juntei-me a uma pequena roda de estudantes que se formou ao redor do mestre no intervalo do almoço. "Espiritualidade, para mim, é a relação que mantenho com os outros, no grupo ou fora dele", disse a um de nós. Voltou a falar do "Terceiro Teatro" sem mencionar o termo. E apontou para a América Latina como se avistasse ali novas ilhas flutuantes cheias de corações teatrais revoltos e pulsantes. Numa cerimônia preparada para o desfecho do encontro, uma canoa de feno cravada de flores foi levada ao leito de um rio que cortava a região onde estávamos. Todos se espalharam pela ponte e pelas margens para ver a pequena embarcação deslizar sobre as águas até sumir lentamente na escuridão da noite, num caminho sem volta. Diante daquela imagem, confirmei: nossa alma errante e persistente é a nossa casa; o teatro, a nossa terra móvel, peregrina e fértil; nosso destino, sim, é a nossa maior herança.

Mesa conspiratória

Dulcina, Mnouchkine e Barba deixaram no ar um misto de fragrâncias que se dissipa na minha memória. Dulcina tem o cheiro do céu azul, do otimismo, da vitalidade, a fragrância do perfume francês e o aroma aveludado do pó de arroz. Bálsamo de requintada essência européia, peça indispensável do acervo glamouroso de suas reminiscências, seu cheiro ainda invade-me como um abraço no vazio da saudade.

Mnouchkine tem o cheiro do ferro que veste o guerreiro na batalha sangrenta. Cheiro de pólvora que se desata de um coração explosivo, exigente, onde guarda e compartilha toda a sua coragem e sua inteligência criativa.

Barba me leva à quebrada das ondas, na fronteira da terra com o mar, de onde sinto o cheiro úmido do vento querendo me remover das pedras. Ali estão eles, no tubo iluminado do caleidoscópio, com suas faces estendidas sobre os espelhos. Parecem reunidos em torno de uma mesa conspiratória e um plano milenar.

tc_[livro]_v10.indd 66-67 30.07.07 15:10:08

Dulcina de Moraes em "Bodas de Sangue", de Frederico Garcia Lorca, em 1984.

Foto: André Amaro/arquivo pessoal

Ao lado de Conchita, em "Bodas de Sangue", em 1944.

Foto: cortesia Luiz Carlos de Moraes

tc_[livro]_v10.indd 68-69 30.07.07 15:10:09

Dulcina de Moraes

Fotos: cortesia Luiz Carlos de Moraes

Teatro Dulcina, Brasília, DF.

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 70-71 30.07.07 15:10:10

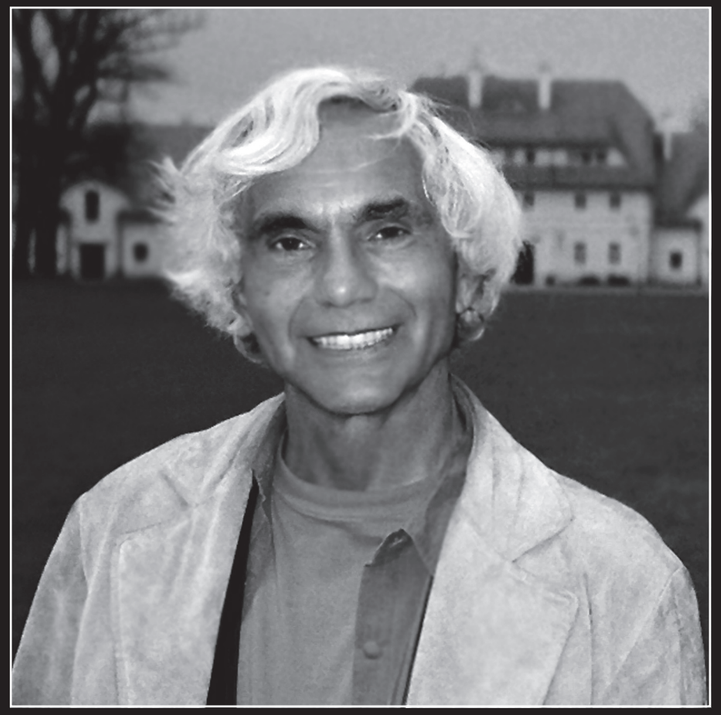
Ariane Mnouchkine no Festival de Avignon, França, 2003.

Foto: Pascal Gely/Agency Bernand

Théâtre du Soleil, Cartoucherie, Paris, França.

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 72-73 30.07.07 15:10:13



Eugenio Barba na 14a Sessão da Escola Internacional de Antropologia Teatral, Wroclaw e Krzyzowa, Polônia, 2005.

Foto: André Amaro/arquivo pessoal

Odin Teatret, Holstebro, Dinamarca.

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 74-75 30.07.07 15:10:14

brinquedo para atores

"Aprendi com as primaveras a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira..."
Cecília Meireles

tc_[livro]_v10.indd 76-77 30.07.07 15:10:14

O treinamento no Théâtre du Soleil é um laboratório extraordinário. Mnouchkine utiliza dois meios de criação em seus estágios: improvisação e máscaras, numa combinação tenaz para testar toda a carga do ator. As máscaras são da *Commedia dell'Arte* - similares às criadas e utilizadas na Europa do século XVI - e do teatro balinês, práticas cênicas tradicionais que exigem uma caligrafia corporal firme, vigorosa, precisa, dinâmica, capazes de ampliar a matéria corporal às suas formas expressivas. Foi na memória desta caligrafia particular, escrita com as tintas do caleidoscópio, que vislumbrei a conexão com o brinquedo naquela tarde de 1994.

Meses depois, ouviria Eugenio Barba fazer referência ao caleidoscópio durante o encontro da ISTA, em Londrina. O mestre da Antropologia Teatral ressalta na atuação dos atores orientais certo grau de imprevisibilidade gestual que se encarrega de manter a atenção do espectador, comparando-a com a imprevisibilidade contida naquelas pequenas peças que rolam dentro do caleidoscópio para formar uma imagem.

Com o propósito de surpreender o espectador, a fim de mantê-lo interessado em sua atuação, o ator deve fugir do óbvio, desviar o leito dos rios, traçando uma nova geografia corporal, mais dinâmica, variada, levando no gesto seguinte o elemento surpresa.

Em seu **Tratado de Antropologia Teatral**, porém, adverte: "A palavra *surpresa* não deve conduzir a nenhum engano. [...] Não se está falando de um ator que tenta provocar estupefação. Trata-se de surpresas subliminares, as

tc_[livro]_v10.indd 78-79 30.07.07 15:10:14

quais o espectador não percebe com os olhos da consciência, mas com o dos seus sentidos, com a sua cinestesia. [...] O ator sabe o que está por fazer, mas não deve antecipá-lo"[38]. Refere-se a um "comportamento cênico celular", em que a mudança de tonicidade muscular, o *satsi*, permite "*metter-en vision* os saltos do pensamento". O ator controla a ação como "se estivesse sob um microscópio"[39]. Cita, por exemplo, a *performance* dos atores da Ópera de Pequim: "O ator executa velozmente um intricado desenho de movimentos e, no ponto máximo da tensão, bloqueia-se em posição de equilíbrio precário pronto para partir outra vez numa direção que surpreenderá a previsão do espectador"[40]. Aqui, caberia ainda uma análise: o ator, uma vez provido de consciência, intencionalidade e domínio técnico, pode controlar suas ações ou programar seus gestos para representar fisicamente sua idéia, ao passo que, no caleidoscópio, as peças se lançam aleatoriamente num fenômeno fortuito, caótico. Mas se considerarmos o estado de improvisação - que subsiste mesmo no ato da representação formal - o ator estará sujeito também às leis da incerteza.

Do mesmo modo, poderíamos afirmar que os fragmentos de vidro, onde quer que se lancem, estão comprometidos com a beleza final das imagens; mesmo que se projetem com destino indeterminado, estão programados para integrarem aquela composição. O aleatório, no final, será consumido pela forma. O caos encontrará sua ordem.

Além da imprevisibilidade ou do efeito renovador da surpresa, outros princípios do brinquedo podem ser observados também na prática teatral.

irreversibilidade

Uma imagem produzida no caleidoscópio, depois de desfeita, não consegue voltar a sua forma anterior. Mesmo girando de volta o aparelho, a imagem não retornará. Alcança seu momento de esplendor e depois se desfaz para que uma nova imagem salte no lugar. Também no teatro as ações avançam sem perspectiva de retorno. O ator segue em frente. Não há volta. A cada segundo da sua ação, um novo dispêndio de energia o mantém adiante, vivo, presente. Um movimento, uma fala ou um gesto teatral, assim como uma imagem caleidoscópica, são irreversíveis, únicos no tempo e no espaço.

Alguns fabricantes, entretanto, tornaram controverso o princípio da irreversibilidade ao criarem caleidoscópios em que as peças móveis dão lugar a peças fixas que giram no lugar do aparelho. Ao invés de embutirem as peças num pequeno compartimento dentro do tubo, deixando-as soltas para que se combinem livremente e produzam formas imprevisíveis, alguns fabricantes fixam pedaços de vidro colorido em argolas enfileiradas além do cilindro. Estas argolas são como vitrais circulares giratórios e intercambiáveis, podendo ser destacadas e substituídas por outras para adicionar interesse vi-

38. Eugenio Barba, op. cit., 1994a, p. 87. Ênfase original.
39. Idem.
40. Idem, p. 88.

tc_[livro]_v10.indd 80-81 30.07.07 15:10:15

sual e aumentar o número de combinações. Sendo manipuláveis, podemos, a qualquer momento, reeditar as imagens, recolocá-las em sua posição anterior, recompô-las e revê-las repetidas vezes, tantas quanto quisermos. Mas a possibilidade de restaurar uma imagem não deve ser vista como vantagem, pois é a surpresa das formas e a sua renovação, em constante movimento, que fazem perdurar o interesse do observador no jogo caleidoscópico. "O caleidoscópio é uma festa surpresa para os olhos", diz Cozy Baker.

Nunca igual a si mesmo

A natureza imprevisível das imagens caleidoscópicas está associada certamente à outra característica do aparelho: a infinidade de formas como resultado das combinações das peças. Ilimitadas e incontáveis combinações, produzindo ilimitadas e incontáveis formas. Igualmente ilimitados e incontáveis são os movimentos do ator, produzindo ilimitadas e incontáveis formas corporais das quais nascem diferentes significações. Como manifestação caleidoscópica, o corpo do ator é um vasto repertório de possibilidades em si mesmo, mas nunca igual a si mesmo.

Barba nos fala da "capacidade do ator de criar signos, de modelar conscientemente seu próprio corpo até uma deformação rica em sugestividade e poder associativo"[41]. Faz isso no uso de suas faculdades motoras, articulatórias, sinestésicas, podendo montar suas ações físicas a partir de uma seqüência

41. Apud Ian Watson, ***Hacia un Tercer Teatro - Eugenio Barba e Odin Teatret****, Ciudad Real, Ñaque, 2000, p. 72*

de detalhes. Essa também é capacidade do caleidoscópio: modelar e remodelar imagens, por deformações sucessivas, a cada movimento giratório do aparelho, criando uma seqüência de modelos expressivos nunca iguais a si mesmos. A dança viva e precisa das imagens caleidoscópicas, indica, para o ator, outra dança: a dos movimentos, direções e formas físicas cambiantes.

A natureza fragmentária e auto-regenerante das imagens caleidoscópicas (elas se fragmentam sobre si mesmas e se recompõem em arranjos diversificados) é o que permite a produção infinita de padrões no interior do brinquedo. Para o ator, entretanto, essa fragmentação, inerente ao seu trabalho corporal, vai além do arranjo formal ou da plasticidade dos movimentos. Está voltada, sobretudo, para as possibilidades significantes. Cabeça, braços, pernas, mãos, olhos assumem novas posições para, no conjunto, renovarem a mensagem corporal. Ou seja: o corpo se modifica durante sua atuação, procurando dar significados às suas formas gestuais. É no uso dos meios expressivos do seu corpo, na organização do seu material que o ator encontra a porta aberta para fazer surgir a sua arte.

Podemos identificar, ainda, no corpo do ator-dançarino, a natureza vibratória e até mesmo dramática das imagens caleidoscópicas, quando direciona energias, delimita áreas corporais e as combina harmoniosamente, quando cria uma trajetória gestual ancorada em padrões emocionais, quando a musculatura da face altera-se para indicar uma intenção.

tc_[livro]_v10.indd 82-83 30.07.07 15:10:15

o efêmero aqui e agora

A irreversibilidade e a infinidade – tecelãs do tempo – são parcas irmãs de um outro princípio que aproxima ainda mais o teatro do caleidoscópio: a efemeridade. Imagens que se acendem e se apagam são como o ator "que se pavoneia e se agita em seu momento de glória e depois não é mais ouvido"[42]. Suas ações, gestos ou palavras existem apenas na fração de tempo durante o qual são realizados: o tempo presente. O espetáculo – note-se - existe apenas durante o ato de representação. Aqui e Agora. Depois cessa, materialmente, "como uma vela, que se consome a si mesma no próprio ato de criar a luz"[43].

Contudo, a natureza efêmera do teatro não o condena ao fim. Eugenio Barba, mais uma vez, posiciona-se com definição assertiva: "Efêmero não é somente *aquilo que dura pouco*, evocando a idéia da morte, mas também *aquilo que muda a cada dia*, evocando o fluir que caracteriza o ser-em-vida. Aquilo que dura pouco é o espetáculo, não o teatro"[44]. Os poetas talvez dissessem: sob a lápide do espetáculo, onde jaz seu corpo durável e mortal, o teatro mantém-se vivo e eternal. "[O Teatro] permanece no tempo pela força da tradição, das convenções, das instituições e hábitos, transformando-se na memória particular de cada espectador"[45], prossegue Barba. A verdade do teatro triunfa

42. Da peça ***Macbeth*** *(1606), de William Shakespeare.*

43. Margot Berthold, ***História Mundial do Teatro****, SP, Perspectiva, 2ª ed., 2003, prefácio.*

44. Eugenio Barba, ***A Mis Espectadores, Notas de 40 años de Espetáculos****, Astúrias, Oris Teatro, 2004, p. 67. Ênfases originais.*

45. Idem.

sobre a vida do teatro, algo semelhante à compreensão budista de que há uma verdade triunfante acima da efemeridade das coisas: "Tudo é passageiro e nada duradouro. Só nascimento e morte, crescimento e decadência, combinação e dissolução. A glória do mundo é como uma flor esplêndida pela manhã e murcha à tarde. Chamai a verdade, porque só a verdade é a imagem do eterno. O seu retrato é imutável; revela o perdurável; imortaliza os homens"[46]. Ou seja: por trás de todos os fenômenos impermanentes e relativos, existe o real incondicionado, a base da existência, o fundamento das interdependências; o Nirvana, para os budistas.

Do mesmo modo, o caleidoscópio não sucumbe à natureza efêmera de suas imagens. Ao contrário: é a efemeridade sua força indutora. Força que, por efeito das sucessivas variações de formas, é capaz de gerar no observador um circuito de interesse e percepção. A beleza, o arrebatamento, o encanto, enfim, o pensamento e as sensações que se desprendem da roda caleidoscópica preenchem os intervalos deixados por toda e cada imagem que se foi.

o individual e o coletivo

O caleidoscópio é um instrumento que oferece ao observador um manuseio individualizado. É um jogo para um só jogador. O teatro, ao contrário, é um jogo de presenças múltiplas, sendo o ator e o espectador partes imprescindíveis, os principais jogadores a *posteriori*. Há, entretanto, no intricado bordado da

46. Yogi Kharishananda, ***O Evangelho de Buda****, São Paulo, Pensamento, 2003, pp. 15 e 16.*

tc_[livro]_v10.indd 84-85 30.07.07 15:10:16

construção da linguagem teatral, algumas instâncias individualizadas de criação, entre elas a do ator. A interpretação ou a *performance* teatral, à semelhança do caleidoscópio, é igualmente um jogo solitário, pois emerge da responsabilidade individual do ator sobre o seu material e treinamento. Cada ator – como indivíduo – é uma semente que, sozinha, penetra a terra em busca de nutrientes vitais. A árvore que cresce sobre suas raízes pessoais, num contexto histórico e cultural próprio, é o desenho de sua individualidade.

Por outro lado, o jogo cênico – agora um espaço de interferências múltiplas - resulta de um processo coletivo, da união harmônica das individualidades, inclusive as da platéia. Coletivo também é o projeto pelo qual todos, no teatro, se unem. O "individual" e o "coletivo" são, portanto, zonas simultâneas de percepção e vivência. "O ator pode ser solitário e solidário ao mesmo tempo"[47], diz Mnouchkine. E o caleidoscópio? Este releva sentido de coletividade, quando, em seu interior, os fragmentos coloridos se encontram à sombra dos espelhos segundo um propósito comum: criar a imagem perfeita.

Além do corpo

As semelhanças caleidoscópicas, porém, não estão restritas à dimensão corporal da arte do ator. Podemos entender a dramaturgia como um processo de escrita caleidoscópica quando espelhada numa seqüência de acontecimentos inusitados, sendo capaz de produzir estímulos sucessivos para renovar a atenção do leitor/espectador. O espaço cênico, por sua vez, como uma área de composição e mistura de elementos significantes interdependentes: luz, cores, volumes, sons, movimentos – partes de uma mesma orquestração sensorial. O mesmo espaço em que o ator - seu corpo, sua voz, suas roupas – cenários, luzes, música se organizam para produzir uma poética particular de encenação, como os variados desenhos dos círculos caleidoscópicos.

Podemos ainda entender o assombro, o sentimento do sublime ou qualquer outra idéia correspondente como finalidade da máxima presença do ator e de suas formas corporais expressivas.

O ofício teatral, por sua vez, é uma imensa roda caleidoscópica de diversas funções ou especialidades técnicas: atores, diretores, produtores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, cenotécnicos, contra-regras, produtores, administradores, divulgadores, artistas gráficos, porteiros e bilheteiros, cada qual constituindo uma peça estratégica na organização do trabalho.

código secreto?

Ao cabo de alguns meses, todas essas associações haviam cravado sulcos profundos na minha mente. Na medida em que surgiam, desvendavam novas conexões. Não eram apenas coincidências ou semelhanças forjadas, mas flagrantes reveladores. O teatro ocultava-se no engenho do caleidoscópio. E, por meio dele, revelava-se. Estavam fundados sobre princípios comuns, confundidos por suas próprias aparências. Fixei-me naquela metáfora acredi-

*47. Ariane Mnouchkine, **Apontamentos do autor**, [S.l.:s.n.], 1993, anotações manuscritas de aula.*

tc_[livro]_v10.indd 86-87 30.07.07 15:10:16

tando ter descoberto no interior do brinquedo um tesouro arqueológico, um pergaminho antigo, um código secreto contendo informações sobre a arte do ator. A extensão dessa metáfora, porém, ainda estava por ser descoberta. Em meio a uma escavação poética cada vez mais entusiástica, postei um olhar nu e esfaimado àquele anel giratório.

ciência poética: alma e sentido

O aparelho inventado por David Brewster, ainda que associado a uma forma de arte, é fruto de uma experimentação científica apoiada em princípios da ciência ótica. A descrição física do brinquedo, aliada a conceitos filosóficos, exige leitura paciente. Por trás dos padrões multicoloridos, há uma geometria perfeita para criar o máximo de simetria e beleza. Espelhos são arranjados em ângulos matematicamente estudados que produzem uma imagem inteira e simétrica, a partir da reflexão multiplicadora de uma parte dela. Os ângulos dos espelhos determinarão o número das reflexões. Esse jogo preciso da ótica geométrica, na câmara escura de um tubo de papelão, evoca a presença da luz para tornar visíveis e deleitosas as imprevisíveis imagens. Na confecção de seu brinquedo, Brewster empregou princípios de outra descoberta científica: a luz polarizada.

Seria incorreto afirmar que o teatro, como representação dramática, é fruto de experimentações científicas. O fenômeno teatral é antes de tudo uma forma arquetípica de expressão humana, por isso secular, e até hoje está associado ao conhecimento e à revelação do sentido de mundo.

Embora o Teatro não possua cunho científico, muitos especialistas nos oferecem uma gama de instrumentos para analisar o comportamento do ator à luz da Anatomia, da Biologia, da Fisiologia e da Semiologia, entre outras áreas das ciências humanas e exatas. Quando se trata de investigar o papel do corpo e dos processos mentais na atuação, as teorias das ciências cognitivas - Psicologia, Filosofia e Neurociências, por exemplo - dialogam com as teorias do teatro.

Barba, com a colaboração de teóricos e cientistas, produziu obra extensa, sob o olhar da Antropologia, em que aborda, com sentido empírico, os níveis de organização do comportamento cênico, sobretudo o comportamento pré-expressivo. Entende que é possível uma pesquisa do tipo científico "que se proponha a descobrir os princípios transculturais que constroem *sobre plano operativo* a base do comportamento cênico"[48]. Nega contudo "qualquer conhecimento objetivo que oriente a ação e construa a mecânica do *bios* cênico do ator"[49]. Se há, na arte teatral, algum componente científico, ele o chama de "herança": a "ciência oculta que pesca seus herdeiros"[50].

48. Eugenio Barba, 1994a, op. cit., p. 71. Ênfases originais.
49. Idem, p. 64. Ênfases originais.
50. Idem, p. 62.

tc_[livro]_v10.indd 88-89 30.07.07 15:10:16

Numa tendência atual, muitos grupos de teatro têm buscado no campo da ciência uma nova safra de estímulos para o processo criativo a que se dedicam. Interessam-lhes as conseqüências filosóficas que algumas linguagens científicas geram sobre o seu processo de trabalho, tanto nos laboratórios de interpretação como na obra dramática. Antunes Filho, por exemplo, introduziu princípios da Mecânica Quântica em suas experimentações no CPT – Centro de Pesquisa Teatral[51]. Para ele, a relação do ator com o personagem e com todas as ocorrências cênicas tem inspiração no "Princípio da Incerteza", formulado por Werner Heisenberg (1901-1976). Segundo o físico alemão, "a velocidade e a posição de uma partícula atômica não podem ser calculadas senão em termos de probabilidades, pois dependem das condições em que são observadas"[52].

Se o teatro não é produzido pela oficina da ciência, o ator – por sua vez - pode ser considerado um cientista de sua arte quando fixa, sobre si mesmo, os métodos para utilizar organicamente as técnicas e princípios que o guiarão em cena? Artaud escreveu: "Basta de magia casual, de uma poesia que não tem mais a ciência para apoiá-la. Toda emoção tem bases orgânicas [...] Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou"[53].

*51. Sebastião Milaré, **Antunes Filho e a dimensão utópica**, São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 269.*

*52. Maria Cristina Abdalla, **Bohr - o arquiteto do átomo**, São Paulo, Odysseus, 2002, p. 101.*

*53. Antonin Artaud, **O Teatro e seu Duplo**, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 172*

Se as peças de vidro, como matéria combinatória, podem ser comparadas às múltiplas possibilidades de composição corporal, existiriam correspondentes teatrais para a luz, as cores e os espelhos que compõem a ciência do caleidoscópio? Se os fragmentos de vidro estão associados à dimensão física, poderíamos comparar os espelhos à dimensão mental que organiza a linguagem fragmentária do corpo, adaptando-a a uma mensagem legível à compreensão do espectador? Seria o espectador aquele que projeta o olho para dentro do tubo através do visor? O tubo, a projeção espacial entre o espectador e o ator? As cores, as inflexões do corpo e da voz? As tonalidades emocionais? E a luz que torna visíveis e vibrantes as imagens caleidoscópicas? Que tipo de analogia poderíamos fazer? À iluminação teatral? À luz dos refletores? Ou ao componente quântico, subatômico, que proporciona vivacidade e fulgor à presença do ator? Os sábios orientais o chamariam de energia: aquilo que esclarece, ilumina ou guia. Por fim: seria o teatro uma órbita poética da ciência?

O caleidoscópio não nos oferece comprovações físicas, senão aquelas já formuladas pela ciência ótica. Ao mesmo tempo, coloca-nos diante da subjetividade e da sutileza das coisas ao lançar sobre nossos olhos um dos símbolos mais antigos da humanidade: a mandala, círculos coloridos associados à idéia de Totalidade e cujo princípio mais aclamado é a simetria: "Na simetria, existe um balanceamento; no balanceamento existe harmonia; na harmonia, equilíbrio. Se estivermos equilibrados, não cairemos. E este é

tc_[livro]_v10.indd 90-91 30.07.07 15:10:16

o esforço de sobrevivência de todas as coisas vivas, desde o mais primitivo ao mais sofisticado ser. Aí reside a relação entre o apelo universal das mandalas caleidoscópicas, a inspiração da beleza, a maravilha da natureza e a assombrosa magnitude da própria Criação"[54], diz David Kalish, um dos mais atuantes produtores de caleidoscópios. Cozy Baker encerra: "Mais do que um casamento da ciência e da arte, o caleidoscópio é um casamento do sentido e da alma"[55]. O teatro também.

círculo mágico

Vamos então levar para o âmbito da cena a simbologia da circularidade, já que formas caleidoscópicas, as mais tradicionais ao menos, são produzidas num campo de visão circular. Aqui, o estudo das mandalas, como círculos mágicos que levam o indivíduo a um ponto central, uno, sem aparência material, é um caminho surpreendente para compreender a existência de um mundo sutil, espiritual, que permeia a experiência do ator.

De simples feitura, o engenho do caleidoscópio foi facilmente replicado. Na França e na Inglaterra, onde primeiramente foi comercializado, o engenho ganhou o nome de "o grande brinquedo filosófico". A integridade visual, o impacto e a natureza mandálica das formas circulares produzidas pelos caleidoscópios têm, certamente, algo a ver com a denominação européia.

54. Apud Cozy Baker, 1999, op. cit., p. 37.
55. Cozy Baker, 1999, op. cit., p. 34.

As mandalas - que, no sânscrito, querem dizer centro, círculo mágico[56] - são desenhos circulares repletos de cores, formas ou símbolos que exercem sobre o olhar uma gama igualmente infinita de sensações. Elas têm o poder de capturar o olhar para o seu centro - o princípio de tudo, o Tao, a essência e a vida, o sentido, o caminho, o coração celeste, a Luz. Tem, portanto, por analogia, o poder de levar-nos ao centro de nosso interior, à nossa essência. Utilizada por alguns sistemas filosóficos como um símbolo da integralidade ou do universo, é possível reconhecê-la também na arte teatral.

Diz-se que o ator costuma "concentrar-se" antes de treinar ou entrar em cena: "fazer convergir para um centro, ou para um mesmo ponto"[57]. Nesse sentido, podemos afirmar que o ato de concentrar-se segue os passos sugeridos pelas mandalas. Todas as ocorrências verificadas no palco - interiores e exteriores ao ator - parecem pertencer ao domínio circular/circundante (não geográfico, mas magnético) de sua atenção mental e física.

As mandalas caleidoscópicas oferecem ao olho humano não só uma experiência contemplativa, de satisfação ou excitação visual, mas oferecem também aos "olhos da mente" o caminho da fabulação, ou melhor, da construção imaginária do mundo. Podem, em conseqüência, revelar um caminho para o desenvolvimento interior e espiritual, à medida que fazem convergir da memória ou do inconsciente determinadas experiências, sensoriais ou emo-

*56. Marco Winter e Fany Zatyrko, **Mandala - a arte do conhecimento**, São Paulo, Pensamento, 1999, p. 18.*
*57. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, **Novo Dicionário Aurélio**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 445.*

tc_[livro]_v10.indd 92-93 30.07.07 15:10:17

cionais, que redimensionam a compreensão sobre a vida, trazendo uma sensação de renovação, de segurança para lidar com lições futuras.

A expressão e a simbologia da mandala ocultam-se, portanto, na aparência lúdica do caleidoscópio, despertando a visão interior por trás do prazer estético. Esta também é a forma como o teatro se manifesta: por trás da realidade visível, palpável, construída materialmente sobre o palco, pulsa um mundo invisível, poético, simbólico, mítico, que eleva o olhar do espectador para além das obviedades e aparências.

Não se sabe quando surgiram as mandalas. Talvez com a Criação, como sugere Rüdiger Dahlke: "Tudo não começou com uma grande explosão? E o que é a imagem do estouro senão uma mandala?"[58], associa. A partir do suposto *big-bang*, outras imagens mandálicas foram impressas no Universo como as espirais nebulosas, o próprio sistema solar e os planetas individualmente. A circularidade é uma forma espontânea produzida pelas forças que regem o Universo.

Embora se desconheça, historicamente, a origem das mandalas, sabe-se que elas foram produzidas pelo homem desde muito cedo. Muitos desenhos circulares inscritos na rocha foram descobertos em cavernas da África, Europa e América do Norte. Essas representações gráficas são, em geral, interpretadas como o desejo do homem de pertencer aos domínios do sagrado. Não seria esse também o desejo do homem de teatro? A palavra 'Teatro'– revela-nos Dahlke - é composta de duas palavras gregas: *theos* (Deus) e *iatros* (médico), querendo ocultar significado mais elevado: 'um lugar onde se é curado mediante o encontro com o divino'[59].

As mandalas foram vastamente difundidas no Oriente por onde escoou toda a sua secreta simbologia, gerações após gerações. A *Flor de Ouro*[60], uma mandala de origem taoísta, foi interpretada à luz do Ocidente, centenas de anos mais tarde, por Carl Jung (1875-1961). Segundo o psicanalista suíço, as mandalas têm origem no mundo invisível do inconsciente coletivo e na necessidade vital dos indivíduos de conectar-se com algo mais que sua prosaica realidade cotidiana. Essa conexão teria a meta alquímica de regenerar a alma, de realizar a redenção espiritual. Segundo o taoísmo, o sábio perfeito poderia ascender ao "ponto central da Roda", em comunhão com o "princípio", em absoluto repouso, imitando "sua ação não atuante"[61].

O estudo de Jung veio oferecer à Psicologia moderna um caminho para decifrar o processo de desenvolvimento da identidade pessoal. Jung verificou que o símbolo mandálico era encontrado com freqüência nos desenhos de seus pacientes, querendo representar o "processo de individuação", ou seja,

*58. Rüdiger Dalhker, **Mandalas**, São Paulo, Pensamento, 2001, p. 37.*

59. Idem, p. 202.

*60. Ver C. C. Jung e R. Wilhelm, **O Segredo da Flor de Ouro - Um Livro de Vida Chinês**, Rio de Janeiro, Vozes, 1971.*

61. Ver Lao-Tsé, Tao Te King, o Livro do Sentido e da Vida, São Paulo, Hermes, s.d.

tc_[livro]_v10.indd 94-95 30.07.07 15:10:17

o percurso psicológico no qual todos os lados da personalidade do indivíduo são envolvidos em torno do seu "verdadeiro eu"[62].

Também largamente difundida entre as práticas de meditação, a mandala sempre reforça o sentido do homem em direção a ele mesmo e para ele sempre retornando. Aqui mais uma vez é possível encontrar um paralelo com a arte teatral. E mais uma vez sob a ótica de Barba. Para ele, os atores não se assemelham em suas técnicas, mas em seus princípios. E estes princípios - a "energia extracotidiana", o "equilíbrio em ação", a "dança das oposições" – são elementos de regência bios cênica que estão sempre retornando ao campo pré-expressivo (corpo e mente) do ator, motor central de sua presença. Podemos associar a "pré-expressividade", portanto, a uma dança circular/circundante dos princípios que a regem. Uma experiência mandálica igualmente rica em conteúdos psicofísicos.

A imagem de uma espiral, signo comum em muitas tradições e culturas, também pode ser analisada sob os mesmos princípios. Sua rota concêntrica, seu movimento circular contínuo em direção a um centro imaginário, infinitesimal, retrata a jornada mística para a iluminação, a sabedoria e a visão. Símbolo aberto e otimista da evolução humana, armadilha capaz de aprisionar forças negativas, o infinito em permanente mutação, a respiração do universo... É nesse caminho espiral que o ator se coloca para animar

*62. Murray Stein, **Jung - o mapa da alma, uma introdução**, São Paulo, Cultrix, 1998, p. 152.*

suas forças criativas e encontrar o respiradouro existencial que tornará sua presença continuamente viva.

A imagem de um círculo, uma mandala ou uma espiral pode, portanto, ser um início extremamente fértil para a mente e para o espírito, no vasto caminho que o ator irá percorrer, do treinamento ao palco. A força e a sonoridade de um *big-bang*, essa explosão germinal que gera vida, energia, som, movimento, servirão de medida para a sua atuação.

Processos mandálicos são utilizados das mais diversas formas nos treinamentos a que se submetem os atores de companhias estáveis. O propósito comum é elevar as qualidades técnicas e interiores do instrumento ator: corpo, mente e espírito. Usemos, pois, os círculos caleidoscópicos. Nossa imaginação fará o resto...

universo pequenino

A engenharia caleidoscópica tem produzido brinquedos espetaculares e de curiosa mecânica para o fascínio de crianças e adultos. Alguns permitem a visualização simultânea das imagens, de ângulos diferentes, por mais de uma pessoa; outros, uma experiência interativa com o próprio invento; outros, ainda, um manuseio diferenciado e singular, gerando, em todos os casos, uma situação lúdica particular.

tc_[livro]_v10.indd 96-97 30.07.07 15:10:17

Em sua pesquisa sobre os jogos infantis no Brasil, o historiador Câmara Cascudo (1898-1996) ressalta os valores psicofísicos e sociabilizadores das brincadeiras na infância:

> *"a brincadeira, como processo iniciador do menino, desenvolve a dinâmica fisiológica, a memória, a inteligência, o raciocínio, a vontade, as virtudes de honra, a disciplina, a lealdade, a obediência às regras e ensina-lhe as primeiras normas da vida, acomoda-o na sociedade, revela-lhe os princípios vivos do homem, sacode-lhe os músculos, desenvolve-lhe o sistema nervoso, acentua-lhe a decisão, a rapidez do conhecimento, põe-lhe ao alcance o direito do comando, da improvisação, da criação mental. Espécie de lâmpada de Aladino, o brinquedo se transforma nas mãos da criança numa diversidade incontável, imprevista e maravilhosa. Esse poder da inteligência infantil materializar a imaginação no imediatismo da forma sensível será tanto mais ajustador do menino no mundo social, quanto mais espontâneas tenham sido as aproximações entre a criança e o seu universo pequenino"*[63].

E qual não seria o ganho do ator se ele mesmo usasse o poder da inteligência infantil em suas conquistas em cena? "É preciso que o ator volte a brincar nos terrenos baldios, tão raros hoje em dia. É ali que as crianças exercitam os músculos da imaginação"[64], diz repetidamente Mnouchkine.

Para Martin Esslin, crítico e teórico austríaco-estadunidense, é nesse contexto de brincadeira que se desenvolve também a arte teatral:

> *"Toda atividade lúdica é essencialmente dramática, porque consiste em mimese, em imitação de situações da vida real e de esquemas de comportamento. O instinto lúdico é uma das forças básicas da vida, essencial à sobrevivência do indivíduo tanto quanto à da espécie. De modo que o drama pode ser considerado como mais do que mero passatempo. Ele é profundamente ligado aos componentes básicos de nossa espécie"*[65].

O verbo *jouer* em francês, assim como *to play* em inglês, comprovam a ligação: brincar, jogar e atuar podem a um só tempo nos remeter à idéia de teatro.

Moreno considera a espontaneidade - sempre associada ao sentido lúdico - "a matriz da criatividade":

> *"A arte da espontaneidade não faz uso do princípio de organizar antecipadamente o processo de assumir o papel. Permite-se que o processo de criatividade possa emergir impoluto em qualquer fase de desenvolvimento que o artista consiga executar com maestria. O corpo imaginário (o papel) emerge no momento da própria apresentação. É apenas o momento que decide se o papel deve ou não existir"*[66].

Evidentemente, Moreno está falando de um teatro destinado a qualquer pessoa que se disponha a explorar o seu "self espontaneamente criativo", sem intenções profissionais declaradas. Mas reconhece que, se a "técnica do estado de espontaneidade" for aplicada ao drama, desenvolve-se aí uma nova arte teatral[67].

Mas voltemos ao universo pequenino. O teatro, para o ator, não é apenas a brincadeira da criança espontânea do adulto fingidor. É também a brincadeira do seu espírito crítico e racional, um jogo consciente de suas habilidades

63. Luis da Câmara Cascudo, ***A História de Nossos Gestos***, São Paulo, Melhoramentos, 1ª ed, 1976, p.145

64. ***Espírito de União no Théâtre du Soleil***, reportagem de Sérgio de Carvalho para o Estado de São Paula, 3 de maio de 1997, p. D8.

65. Martin Esslin, ***Uma Anatomia do Drama***, RJ, Zahar Editores, 1978, p. 22.

66. J. L. Moreno. op. cit, pp. 47 - 48.

67. Idem.

tc_[livro]_v10.indd 98-99 30.07.07 15:10:17

físicas e simbólicas, modelado segundo convenções das quais compartilham também os espectadores. A ficção (a construção de uma outra realidade ou a representação da própria realidade) não é, para o ator, apenas uma brincadeira fértil para a imaginação, mas também um universo íntimo capaz de albergar, ao mesmo tempo, o seu ser "fingidor" e o seu ser "verdadeiro". Embora pareçam coisas distintas, muitas vezes não se distinguem, são naves irmãs, *mariri* e *chacrona*[68] unidos num só vegetal. Dois pólos em Um.

Plasmado na ficção, o ator extrai de sua verdade íntima o fertilizante para fazer brotar uma nova realidade. E é nesse paradoxo que se funda a arte teatral, seja qual for o seu propósito estético ou político, sua função social ou seus códigos de representação. Brincar, no contexto teatral, significa *ser* (realidade) e *não ser* (ficção) ao mesmo tempo. Essa vocação dialética, ao contrário da máxima shakespeariana (ser *ou* não ser), demonstra que o teatro contém não a dúvida, mas a certeza da dualidade, tornando o irreal mais verdadeiro que o real. "E é exatamente por isso - diz Pierre-Aimé Touchard (1903-1987), que dirigiu por alguns anos a *Comédie Française* - que o teatro faz de nossos mais vagos sonhos, de nossas mais difusas aspirações, de nossas mais inconscientes necessidades, não mais testemunhos de impotência ou de fugas estéreis, mas um trampolim para uma humanidade mais lúcida e mais violentamente ávida de sua própria realização"[69].

68. O cipó mariri e a folha chacrona, dois vegetais da floresta amazônica usados na produção da hoasca, chá de gosto amargo também conhecido pelo nome de Ayahuasca, Vegetal ou Daime, o "vinho das almas".

*69. Ver Pierre-Aimé Tourchard, **O Teatro e a Angústia dos Homens**, São Paulo, Duas Cidades, 1970.*

cortesãs do olhar alheio

O teatro e o caleidoscópio são cortesãs do olhar alheio. Somente se iluminam na retina daqueles que os observam. No teatro, por maior que seja o apelo visual da ambientação cênica, é o ator que projeta sua presença na visão do espectador a fim de criar os impactos desejados. E como faz isso? O que é esse poder mágico que acende no ator uma presença viva, espectral? Barba propõe uma análise: o ator captura o olhar do espectador quando "dilata" a dinâmica do seu corpo, ou seja, quando imprime uma "energia extracotidiana" para transformar-se em corpo artístico, não-natural, e assim fazer-se presente e significativo perante aquele que o vê[70].

No caleidoscópio, as formas sublimes se erguem sobre uma engenharia particular, anterior à expressividade das formas e apoiada em princípios da ciência ótica. Tubos, espelhos e uma caixa de contas coloridas se reúnem sob um feixe de luz para aparelhar a mágica do brinquedo.

No teatro, essa engenharia é elaborada no plano das forças psicofísicas do ator antes mesmo da expressão: a "pré-expressividade", diria Eugenio Barba. Uma qualidade especial de energia, um alicerce técnico do corpo-mente para aparelhar e sustentar a presença do ator. "É a presença do ator que atinge o espectador e o obriga a olhar para ele"[71], defende Barba. Presença que,

70. Eugenio Barba, op. cit., 1994a, p. 44.

*71. Apud Patrice Pavis, **Dicionário de Teatro**, SP, Perspectiva, 1999, p. 20.*

tc_[livro]_v10.indd 100-101 30.07.07 15:10:18

segundo ele, está apoiada em princípios da biomecânica: o equilíbrio instável e a oposição de tensões.

Na gênese etimológica de ambos os termos, vamos encontrar ainda uma curiosa similaridade, também associada à atividade do olhar.

O inventor do caleidoscópio, o polivalente David Brewster, juntou três palavras gregas para denominá-lo: *kalos* (belo), *eidos* (imagem) e *scopeo* (vejo): *ver belas imagens*. Para efeito de registro, definiu assim o brinquedo: "aparelho para criação e exibição de uma infinita variedade de bonitas formas, construído de maneira a agradar os olhos a partir de uma variação sucessiva de formas esplêndidas e simétricas"[72].

Seja qual for a situação lúdica gerada em torno do caleidoscópio, ela serve de palco para um ato de apreciação, no qual o viés estético do olhar é valorizado. Ver belas imagens, brincando: eis o que propõe o caleidoscópio.

Este instrumento lúdico do Belo é para a visão um jogo fascinante. Dentro do tubo cilíndrico, o olho percorre sua rota em direção à imagem caleidoscópica movido pela curiosidade, talvez a primeira força motivadora dessa brincadeira visual. Para chegar ao círculo colorido, entretanto, é preciso navegar em direção a algum foco luminoso exterior. E o olho faz isso por instinto, ou seja, para cumprir a única função para a qual foi programado: a recepção da luz. Ao flagrar a primeira imagem, deleita-se. Às vezes, assombra-se. E

72. Brewster Patent. Fac-símile in: Walter Yoder, op. cit., p. 23.

sobre ela é capaz de repousar por longo tempo, detido nessa sensação de encantamento. Até que uma outra imagem é solicitada pela curiosidade e mais uma vez o olho tem diante de si a possibilidade do assombro. A cada rotação do instrumento, o fenômeno se repete, compondo, ao longo dessa jornada visual, um repertório variado de imagens e sensações.

Sob o olhar absorto do assombro, porém, transita um olhar analítico tentando devassar a forma caleidoscópica. A mesma curiosidade que o levou para dentro do túnel, agora o incita a examinar contornos, cores, transparências, texturas, relevos, linhas retas, curvas, ângulos, etc. Em sua investigação o olho percebe, por trás daquela bela imagem geométrica, uma natureza fragmentária, cromática, vibratória e essencialmente efêmera. Logo saltará da dimensão puramente descritiva para um nível de percepção mais profundo onde a mente empresta-se à interpretação dos conteúdos expressivos. Assim, as peças que se combinam aleatoriamente para formar aquele desenho no fundo do túnel revelam um engenho potencialmente desenvolvido para estimular também a imaginação. Ver belas imagens, brincando e imaginando...

A capacidade imaginativa, associada ao sentido da visão, é o que anima o olho humano a perseverar no jogo caleidoscópico. Nesse bailado de formas e cores, o deleite pode ainda se transformar num raro exercício filosófico. Atraído pelo centro magnético daquelas imagens circulares, o olho é magicamente capturado pelas forças psíquicas e começa a penetrar na maravi-

tc_[livro]_v10.indd 102-103 30.07.07 15:10:18

lhosa rede de imagens e sensações do subconsciente, revelando fragmentos da história pessoal de seu observador.

A ação de ver belas imagens, portanto, vai além do ato contemplativo. Pode desencadear naquele que vê sensações e fabulações aleatórias, pode estimular a atividade da imaginação e ainda servir de via meditativa e terapêutica, pode promover emoções prazerosas, despertar o espírito lúdico e criativo e evidenciar uma ordem interior favorável ao autoconhecimento. Há por trás do véu etimológico um universo muito maior do que a simples experiência estética para a qual foi desenvolvido o brinquedo. Há uma verdadeira psicologia da visão, uma fábrica de conexões com o mundo anímico e cognitivo de quem vê que torna o brinquedo muito mais interessante do que se supõe.

Ver belas imagens, brincando, imaginando e olhando para dentro de si mesmo... Não seria essa também a proposta da arte teatral? Estética, jogo, fabulação, autoconhecimento?

Tão velho quanto a humanidade, o teatro ganhou dos gregos a alcunha pela qual o conhecemos até hoje O termo, igualmente associado ao sentido da visão, vem de *theatrom:* lugar de onde se vê. Na Grécia do século V, esse lugar fora projetado nas encostas das colinas. Ali, ao ar livre, foram construídas imensas arquibancadas de pedra em forma circular para que todos pudessem ver as encenações dos grandes autores trágicos. O *theatrom* deveria garantir total visibilidade sobre o palco e os atores. Logo passou a designar também a encenação realizada naquele lugar. O "lugar de onde se vê" transformou-se

no objeto da visão. "Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação"[73], diz Patrice Pavis. Com o tempo, o termo ganhou novas acepções. E, embora a linguagem teatral permita ao espectador uma experiência sensorial mais ampla, o teatro mantém-se em diversas culturas como forma de arte visual: "o teatro é mesmo um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios óticos o constituem"[74]. Porém, ao transcender o mero ato contemplativo, aquele que vê encontra além dos olhos um mundo imaterial, subjetivo, simbólico. Essa a vocação alquímica, lúdica, mágica do teatro: tornar visível, por meio do ator, a matéria invisível dos sentimentos e pensamentos humanos...

73. Patrice Pavis, op. cit., p. 372.
74. Idem.

tc_[livro]_v10.indd 104-105 30.07.07 15:10:18

o teatro caleidoscópio

"...fascinam-me as minhas mutações faiscantes..."
Clarice Lispector

tc_[livro]_v10.indd 106-107 30.07.07 15:10:18

o termo caleidoscópio tem sido comumente usado como metáfora de mudança e renovação. A arte, a ciência, a economia, a política, a publicidade, a filosofia se apropriam da palavra quando querem referir-se a algo em constante movimento, à diversidade, à alternância ou à simultaneidade de coisas.

Algumas vezes, são as palavras que vêm carregadas de sentido caleidoscópico: "À proporção que se vai vivendo, o horizonte vai recuando e novas coisas vão surgindo"[75], disse Câmara Cascudo numa reflexão poética sobre a vida.

No filme da Walt Disney, quando Wendy é levada por Peter Pan de volta para a Terra do Nunca, passa por uma explosão de círculos caleidoscópicos. Os físicos modernos chamariam esse anel giratório de buraco-negro, uma porta de entrada para outro universo, mas em tempo e espaço diferentes.

Quando associado ao efeito multiplicador das formas, algumas comparações são imediatas: o *tangran*, por exemplo. O quebra-cabeça dos chineses, praticado há mais de cinco séculos no Oriente, é composto de sete peças geométricas que podem ser arranjadas de diferentes maneiras para produzir figuras variadas. Um caleidoscópio não aleatório, na medida em que é movido pela intencionalidade. As mãos caleidoscópicas da dançarina indiana, ligeiras e alternantes, com seus gestos simbólicos (*mudrás*); as diversas posições do iogue (*ásanas*), os desenhos corporais produzidos pelo movimento dos

75. Apud Diógenes da Cunha Lima, ***Câmara Cascudo, um Brasileiro Feliz****, Rio de Janeiro, Lidador, 1998, p. 82.*

tc_[livro]_v10.indd 108-109 30.07.07 15:10:19

atores japoneses (*kata*); o alfabeto dos surdos-mudos; a escrita e os processos combinatórios das letras, palavras e frases; as possibilidades sonoras da voz na construção da fala e do canto; a dança dos sons na construção da música; as inumeráveis espécies vegetais e animais geradas pelo ventre caleidoscópico da Natureza; os intercâmbios orgânicos na composição fisiológica do ser humano; os intercâmbios mentais na elaboração do pensamento. O caleidoscópio parece estar em todo lugar, oculto e manifesto em todas as coisas, como elemento pré-expressivo do Universo. Não foi o físico norte-americano David Bohm, da Universidade de Londres, que disse: "somos receptores boiando num mar caleidoscópico de freqüência"?

A associação do termo à atividade teatral, por sua vez, não é de todo original. Inspirou a criação de casas de espetáculos, companhias e organizações artísticas do Canadá, Estados Unidos e Inglaterra nos últimos quarenta anos. Trabalham sob o mesmo distintivo – *Kaleidoscope Theatre* - mas com objetivos e níveis profissionais diferentes, geralmente apoiados por um estatuto educacional ou um programa de orientação familiar. O sentido de caleidoscópio nessas entidades parece corresponder, na maioria das vezes, ao poder agregador de todos os esforços sociais na construção da cidadania de crianças, jovens e adultos, por meio da arte, ou às varias modalidades artísticas que praticam.

Na arquitetura, podemos identificar a perspectiva caleidoscópica de Walter Gropius (1883 – 1969) – criador da *Bauhaus*[76] – ao conceber o edifício que abrigaria o Teatro Total (*Piscator Bühne*) do encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966). A edificação, que nunca chegou a ser executada, deveria conter movimentos mecânicos que fizessem alterar a cena sucessivamente, produzindo inter-relações diferentes entre o público e os atores. Gropius tentou traduzir, em arquitetura, os propósitos políticos de Piscator: revelar às multidões as contradições sociais. Acreditava que o teatro era um espaço capaz de promover uma comunhão social se eliminada a distinção entre palco e platéia, atores e espectadores. Todos seriam convertidos em elementos ativos do espetáculo. Para tanto, precisava romper com a divisão de áreas - orquestras, balcões e galerias - estrutura refletida na "hierarquia social da sociedade feudal"[77] e oferecer aos encenadores um teatro prático e manejável, de cenários transformáveis, repleto de possibilidades espaciais; enfim, um teatro de arquitetura caleidoscópica, sinérgica, mutável, um teatro caleidoscópico.

76. Escola Buahaus em Weimar, no leste da Alemanha, inaugurada em 1919 pelo arquiteto alemão Walter Gropius e encerrada em 1933 pelas forças nazistas. Importantes artistas da vanguarda européia – Wassily Kandinsky, Paul Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, entre outros – fixaram diretrizes estéticas que iriam prevalecer em todo o mundo ao longo do século XX. Para Gropius, a unidade arquitetônica resultava da tarefa coletiva, que incluía as mais diferentes manifestações criativas, como a pintura, a música, a dança, a fotografia e o teatro.

*77. Evelyn Furquim Werneck Lima, **Concepções Espaciais: o Teatro e a Bauhaus**, disponível em www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/3/artig03.htm, acesso em 08.08.06.*

tc_[livro]_v10.indd 110-111 30.07.07 15:10:19

A proposta do ator e encenador inglês Gordon Craig para o espaço cênico talvez contenha a maior dose de ambição caleidoscópica. Também arquiteto, Craig reconhecia no cenário uma imensa fonte de impacto visual, capaz de revelar efeitos inusitados aos olhos da platéia. Utilizava telas (*screens*) que se moviam sob luzes coloridas, assumindo novas formas e volumes. Assim criava e recriava o espaço do espetáculo, reinventava os ambientes cenográficos, convertendo objetos em símbolos. Luz, cor, forma e movimento - elementos que pertencem igualmente ao domínio do caleidoscópio – são combinados no espaço cênico. Ali, o ator se insere como mais um elemento plástico, com locomoção própria, porém limitado ao conjunto dos elementos espaciais dispostos pelo encenador. Torna-se assim o que Craig chamou de "supermarionete", uma ator consciente de seus poderes de marionete, libertado da psicologia ou dos riscos da emotividade, que passa a exprimir, representar, simbolizar, ao invés de *viver* ou *encarnar*. Idéia que será explorada mais tarde pelo russo Meyerhold (1874-1940).

Ainda no âmbito da arquitetura, vamos encontrar o chamado *Kaleidoscopic Theater*, uma sala projetada para caber um caleidoscópio gigante e permitir a visualização simultânea da mesma imagem por mais de uma pessoa. Geralmente instaladas em feiras de ciências e parques temáticos, estas salas têm forte apelo turístico, como o caleidoscópio gigante da *Downtown Disney Marketplace*.

Em 2005, os japoneses criaram, para a Exposição Mundial de Aichi, Japão, a *Earth Tower*, o maior caleidoscópio construído até então. Com mais de 40 metros de altura e recursos tecnológicos avançados, esta torre-edifício-pavilhão abrigava um jogo de superfícies espelhadas e três discos móveis gigantescos. A luz solar entrava pelo topo acendendo uma belíssima imagem, vista por observadores dentro da base da torre. Os raios de sol se juntavam às cores criando uma atmosfera mística, etérea. Aparelhos em volta da torre convertiam o vento em som e uma variedade infinita de harmonias ecoava dentro da grande sala. Lâminas de água desciam pelas paredes exteriores espalhando gotas por todos os lados. Pingos de água saltavam sobre feixes de luz de uma ribalta na base externa da torre. Uma exaltação à Terra por meio de seus elementos complementares: água, fogo e ar. Tudo feito para evocar "um sentido de conforto e de bondade dentro do coração dos visitantes"[78], segundo o idealizador do pavilhão, Fumiya Fujii, o famoso músico japonês e artista de computação gráfica. Cozy Baker usa outras palavras para expressar idéia semelhante: "O caleidoscópio é um imenso reservatório de felicidade".

Aventurar-se

O vasto campo semântico em torno da palavra "caleidoscópio" tem, de certo, fortes ecos na concepção do que chamei igualmente de Teatro Caleidoscópio.

78. Expo 2005, Aichi, Japan, Newsletter, n° 09, 16.02.2005, in: www.expo2005.or.jp, acesso em 14.05.06.

tc_[livro]_v10.indd 112-113 30.07.07 15:10:19

Nem edifício, nem teatro, nem companhia de atores. O nome era apenas a porta de entrada para um turbilhão de especulações. Queríamos identificar, na prática teatral, os princípios do "brinquedo filosófico". Um projeto de pesquisa sem cunho acadêmico ou científico. Uma investigação poética. Um espaço de experimentação e assimilação dos procedimentos teatrais a partir de um novo paradigma: o caleidoscópio.

Os primeiros experimentos foram feitos na Sala Conchita de Moraes, como curso de extensão da Faculdade Dulcina de Moraes, em Brasília. De início, éramos um grupo de atores e não-atores debruçados sobre muitas questões. Como sair da dimensão metafórica para o plano prático? Como demonstrar o comportamento caleidoscópico do ator? Como fazê-lo reconhecer a dinâmica de seus movimentos e as matizes de seus gestos como um fenômeno caleidocópico? Que práticas corporais poderiam facilitar a experiência caleidoscópica?

Todas essas perguntas antecipavam muitas outras. O que define um caleidoscópio? Que é o ator? Que nível de conhecimento técnico deve ter para se expressar caleidoscopicamente? O que é a expressão caleidoscópica? Como produzi-la? Como identificá-la?

Alguns aventureiros – sim, era pura aventura! Com todos os riscos e cuidados que advêm dessa palavra - me acompanharam nesse propósito por mais tempo, ousando mais. Outros foram surgindo. Éramos um grupo rotativo, e essa alternância - que era também uma alternância de focos na pesquisa – conferia um sentido caleidoscópico ao trabalho. Éramos uma espécie de

caleidoscópio humano, uma combinação aleatória de pessoas, um grupo coalhado de diferenças individuais e de níveis diversos de expectativa, de interesse e de experiência artística. Para arranjar toda a diversidade do grupo num perfil comum, passamos a compartilhar algumas regras de comportamento, buscando uma ética de trabalho sustentável, um ambiente humano positivo e seguro para a criação, com respeito, generosidade e tolerância às diferenças, para garantir uma execução salutar de nossos planos coletivos. Queríamos da experiência teatral o seu poder ritualístico, encorajador. Queríamos uma arte elaborada com tempo, vigor, união, disciplina, menos empáfia e mais paixão. O palco, como espaço cerimonial, território mágico onde a energia - física e criativa - se expande ao alcance de todos os presentes. Nesse momento, o ator compreende a natureza sagrada, a dimensão espiritual de seu trabalho. Seu poder parece estar a serviço de uma missão mais elevada, além de sua própria capacidade ou talento. Não importa tanto o efeito de sua atuação sobre si mesmo, mas sobre o outro a quem destina sua arte. Estar em cena passa a ter o único propósito de promover um sentido de comunhão, de satisfazer o espectador, de oferecer-lhe um estado de felicidade, um pensamento, uma fabulação construtiva.

Entre o ideário e a prática, havia ainda muito trigo para debulhar. O ator deveria evitar toda sorte de preconceitos, entregando-se à sua arte com máxima dose de sinceridade pessoal para que a experiência teatral se tornasse verdadeira e prazerosa, para ele e para o espectador. Deveria confiar em sua

tc_[livro]_v10.indd 114-115 30.07.07 15:10:20

humanidade, exercitar suas qualidades internas e deixar que forças superiores abrissem fendas profundas de luz sobre a escuridão dos seus medos e vaidades. O esforço para aperfeiçoar-se como ser humano e indivíduo o faria aperfeiçoar-se como artista. Caminho vertiginosamente ambíguo, já que o aperfeiçoamento artístico converte-se em ganhos pessoais, numa via inversa e complementar.

No meu oxigênio pessoal, pairava o termo "Terceiro Teatro" usado por Eugenio Barba: "Os grupos podem sobreviver por força de um trabalho contínuo, individualizando um espaço próprio, diferente de cada um, buscando o essencial ao qual se mantém fiéis, tentando fazer com que os outros respeitem essa diferença. [...] É como se as necessidades pessoais quisessem se transformar em trabalho, com uma postura que, externamente, é justificada como um imperativo ético, não limitado apenas à profissão, mas estendido à totalidade da vida cotidiana"[79].

Não tínhamos pretensões declaradas de nos tornar uma companhia, de planejar profissionalmente o destino do grupo. Talvez porque não era naquele momento a melhor forma de agrupamento para quem desejava apenas pesquisar. Tampouco havíamos desenvolvido um método, um projeto pedagógico para organizar as etapas do nosso aprendizado.

79. Eugenio Barba, op. cit., 1991, p. 144.

Os ensinamentos de Ariane Mnouchkine e o modelo de improvisação praticado no Théâtre du Soleil; os estudos antropológicos de Eugenio Barba; o pensamento de Grotowski, Peter Brook, Brecht; os fundamentos de Stanislavski; o testemunho poético de Artaud; a visão essencialista de Denise Stoklos e as lições apaixonadas de Dulcina de Moraes rolaram sobre nosso tabuleiro, todos ao mesmo tempo, como fragmentos iniciais de um caleidoscópio técnico-teórico-filosófico, abrindo trilhas férteis para a nossa experimentação. Tínhamos que ter paciência para desfolhar o saber desses mestres e ordenar as informações. Em que medida estavam associadas ao sentido caleidoscópico de nossa experiência?

Dedicamos os primeiros meses à pesquisa da linguagem corporal. O corpo como signo inicial do teatro, como meio pelo qual a presença do ator primeiro se manifesta. Como mover-se dando ao corpo formas expressivas? Como utilizar o "brinquedo corporal" como agente de comunicação não-verbal? Como poderia esse desempenho físico ser chamado de caleidoscópico? Como preparar o corpo para chegar a esse nível de desempenho?

A expressividade, como meta, dependia de um processo de educação corporal - motora e gestual. Logo um mundo de exercícios físicos abriu-se à nossa frente visando, de início, ao conhecimento – vivência e consciência – dos recursos pré-expressivos do ator – respiração, energia, motricidade, equilíbrio, resistência, força, flexibilidade, etc. Paralelamente, buscávamos explorar os mecanismos expressivos - movimento, forma, ritmo e ainda a energia – por

tc_[livro]_v10.indd 116-117 30.07.07 15:10:20

meio dos quais tentaríamos erguer uma arquitetura corporal viva, firme e precisa, à imagem das formas caleidoscópicas.

As práticas corporais adotadas em nosso treinamento – visivelmente autoditático - eram sempre reinventadas, segundo a perspectiva caleidoscópica de que o corpo – como instrumento da arte teatral - é uma matéria fragmentária, combinatória, que se modifica em desenho e energia, numa contínua metamorfose, em busca de expressão e beleza. Um corpo vivo, firme e preciso. Um corpo, portanto, com presença, equilíbrio e exatidão; ou ainda, energia, dança e forma. Perseguiríamos essas palavras, utilizando-as no próprio corpo.

A reflexão da pesquisadora Sônia Machado de Azevedo revela essa disposição caleidoscópica do corpo: "Não importa apenas o desempenho (o saber fazer), mas o desenvolvimento de uma percepção sinestésica voltada para o belo, para as diferentes estruturações das possíveis formas do gesto, em ligação constante com a intenção original do artista; uma percepção capaz de isolar elementos para melhor observá-los, que reorganiza os dados colhidos pelos sentidos, que acentua e destaca particularidades, que combina e recombina, que ressalta e oculta"[80]. Ou seja: as células caleidoscópicas do ator devem estar em sua plena atividade.

80. Sônia Machado de Azevedo, ***O Papel do Corpo no Corpo do Ator***, São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, 2002, p. 147.

Esta relação recíproca e simultânea de detalhes (físicos, métricos, rítmicos e simbólicos do movimento), regida por uma ordem disciplinadora, uma coerência orgânica, fazendo o corpo "viver segundo a precisão de um desenho", fora chamada inicialmente por Stanislavski e Grotowski de "partitura corporal", como nos conta Eugenio Barba. A expressão, depois difundida pelas gerações teatrais futuras, busca atribuir um caráter musical às ações físicas, indicando a capacidade de auto-orquestração do corpo em seu processo criativo e também na fixação de suas formas gestuais. Não é uma autêntica manifestação caleidoscópica essa capacidade corporal autônoma de inovação formal?

Brecht, por outro lado, mas dentro do mesmo princípio, deu ênfase ao que chamou de "Gestus". O termo, que não significa apenas "gesto", envolve todos os sinais exteriores das relações sociais - maneira de portar-se, entonação, expressão facial, etc – que devem ser executados com expressividade, elegância, economia de meios e "com a mesma facilidade com que se pronuncia uma frase de diálogo bem torneada"[81].

A "linguagem géstica" (*Gestiche Sprache*) proposta por Brecht é a linguagem da exatidão. A mesma exatidão com que se cria a simetria da forma circular no caleidoscópio. Entre um número infinito de posições para o olho, existe uma na qual esta simetria é perfeita; quanto mais perto desse ponto angular, maior é a uniformidade da luz refletida e melhor se pode distinguir

81. Martin Esslin, ***Brecht: dos males, o menor***, Rio de Janeiro, Zahar Ed. 1979, p. 145.

tc_[livro]_v10.indd 118-119 30.07.07 15:10:20

o campo circular da imagem. Se a simetria é o objetivo da forma caleidoscópica, o objetivo da forma corporal, no teatro, é "alcançar a plenitude do movimento certo", como disse Jacques Lecoq, o mestre francês da pedagogia teatral, fundador da Escola Internacional de Teatro, em Paris. Lecoq fazia questão de sublinhar: "Só nos interessa o que é exato: uma dimensão artística, uma emoção, um ângulo, uma relação de cor. Tudo isso existe em cada obra que perdura, independentemente de sua dimensão histórica. Cada um pode senti-lo e o público sabe perfeitamente quando algo é exato. Se o público não sabe o porquê, nós, sim, devemos sabê-lo já que somos, ademais, especialistas"[82].

Ator caleidoscópico

Fomos tentados a pensar que o caleidoscópio estaria fazendo surgir um novo tipo de ator. Mas um pretenso ator caleidoscópico perceberia muito antes que ele é um exemplar antigo da história do Teatro. Basta olhar para as formas tradicionais do Teatro Oriental, a dança clássica indiana, a mímica, as artes marciais, a Ópera de Pequim, a *Commedia dell'Arte*, o balé e mesmo o tango: em todos esses estilos, seja qual for a técnica empregada ou o resultado estético do uso corporal, é possível identificar o comportamento caleidoscópico do ator-dançarino: ele se move no espaço comprometido com a precisão e a beleza das formas para valorizar a sua presença. Assim cria a mágica caleidoscópica: uma dinâmica de imagens surpreendentes que mantém suspenso o olhar do espectador.

No caleidoscópio, são as formas e as cores em movimento que produzem esse sistema dinâmico de imagens numa composição plástica ao mesmo tempo aleatória e organizada. As peças se lançam dentro de uma pequena caixa e os espelhos as multiplicam e as agrupam de forma harmônica. No teatro, o ator participa expressivamente com suas possibilidades corporais em um sistema dinâmico de ações. Ele se lança no espaço vazio e usa seu suporte técnico, seu controle psicofísico para definir a imagem e a mensagem corporal.

O diretor e encenador russo, Meyerhold, nos anos 20, já revelava uma perspectiva igualmente caleidoscópica, ao usar um boneco de marionete para demonstrar a constituição fragmentária do ator. Com uma leve manipulação dos dedos, obtém os efeitos mais diferentes, criando um repertório de imagens corporais. Meyerhold desenvolveu o princípio da biomecânica, fundamentada na natureza racional e natural dos movimentos: além de possuir uma capacidade de resposta à excitação dos reflexos, o ator deve ter seu aparato físico pronto para reagir com rapidez e segurança aos estímulos que lhe são lançados em cena. Se o ator quiser criar formas plásticas no espaço cênico, deve, portanto, estudar a mecânica do seu corpo. E toda fragmentação decorrente de seu trabalho biomecânico é para que os gestos e as dobras do corpo produzam desenhos precisos, eliminando qualquer movimento hesitante, supérfluo ou improdutivo. Teria Meyerhold projetado um ator caleidoscópico?

82. Jacques Lecoq, ***El Cuerpo Poético***, Barcelona, Alba Editorial, 1997, p. 39.

tc_[livro]_v10.indd 120-121 30.07.07 15:10:20

Artaud, por sua vez, trazia a idéia de que o campo do teatro não é psicológico, mas sim plástico e físico: "Não se trata de saber se a linguagem física do teatro consegue chegar às mesmas soluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras; trata-se de saber se não existem, no domínio da inteligência e do pensamento, atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas"[83].

A dança da energia

Ao longo de nossas experimentações, desenvolvi alguns exercícios com base em dois tipos de caleidoscópios a fim de sugerir ao ator dinâmicas corporais básicas: o que possui fragmentos coloridos soltos na caixa e aquele cujas peças estão imersas em algum tipo de substância oleosa. O primeiro – em que as peças tombam umas sobre as outras - corresponde ao movimento reto, forte, vigoroso, com rápida chegada ao imobilismo, muitas vezes executado com quedas bruscas. O segundo conduz a movimentos ondulatórios, suaves, circulares, com lenta chegada ao imobilismo. Neste caso, o corpo se move como se estivesse sujeito à viscosidade do óleo, mas goza de mobilidade e fluidez. Um terceiro caleidoscópio, em que as peças também imersas em óleo correm em fluxo contínuo, sugere movimentos igualmente lentos e ondulatórios, porém em modo contínuo, sem paradas ou pausas. Continuamente o corpo se move numa dança eternizadora.

Na convenção da *Brewster Society*, em Albuquerque, adquiri um caleidoscópio de Tom e Carol Paretti, artistas conhecidos pelo uso de materiais alternativos na fabricação de seus aparelhos. Pequenas penas de pássaro coloridas substituem as peças convencionais feitas de vidro. Para fazê-las mexer, uma bombinha injeta ar na pequena caixa. Elas são lançadas num breve vôo e pousam umas sobre as outras compondo uma variedade de padrões multicoloridos de textura plúmea. Movidos pelo ar, esse caleidoscópio sugere ao ator uma quarta dinâmica: o movimento aéreo, flutuante, isto é, o movimento carregado de leveza, levado por um vento imaginário. Combinar essas dinâmicas caleidoscópicas básicas, interligadas por pausas sabiamente colocadas, pode fazer o ator encontrar uma dança singular, buscando o equilíbrio na alternância constante de seus movimentos. Estaria, talvez, propondo ao ator o que Barba já decifrara: "A exatidão com a qual a ação é desenhada no espaço, a precisão com a qual cada traço é definido, uma série de pontos de partida e de chegada fixados exatamente, de impulsos e contra-impulsos, de mudança de direção, de *sats*, é a condição preliminar para a dança da energia"[84].

Numa perspectiva de desenvolvimento pessoal, é o que propõe também Gabrielle Roth. Diretora americana de teatro e estudiosa da dança, ela defende

83. Antonin Artaud, op. cit, p. 78.

84. Eugenio Barba, op. cit., 1994a, p. 106.

tc_[livro]_v10.indd 122-123 30.07.07 15:10:21

a prática espiritual por meio de uma vivência rítmica do movimento. Para tanto, elege cinco ritmos universais que, segundo ela, catalizam o movimento profundo da psique: o fluente (movimento *continuum*, sem quebras, sem margens, associado aos mistérios femininos, que nos enraíza em nossa natureza terrena); o *staccato* (movimento abrupto, percussivo, associado aos mistérios masculinos, que desenvolve o nosso fogo); o *caos* (o movimento "da mente selvagem", onde todos os contrários, tais como o masculino e feminino, se integram e se dissolvem, lançando-nos num "redemoinho de água"); o *lírico* (o ritmo do transe e da auto-realização) e a *quietude* (a imobilidade ativa, a "mãe de todos os ritmos", "onde encontramos dentro de nós o vazio e nos refugiamos nele")[85].

magistério da brincadeira

No Teatro Caleidoscópio, alguns trabalhos são realizados dentro de uma atmosfera lúdica visando ao desimpedimento das vias criativas, à eliminação de tensões corporais, ao exercício da imaginação. Inventamos a nossa própria arte marcial; criamos a nossa própria dança circular; estilizamos nossa dança espontânea; evocamos o espírito satírico para encontrar o *clown*, o arlequim, as máscaras cômicas e suas respectivas dinâmicas corporais; exercitamos diante do espelho a mobilidade de nossa máscara facial, buscando indicar, na expressão da face, os mais variados estados interiores; exercitamos a voz e a oralidade por meio da contação de histórias e de cantos improvisados; lemos textos com entonações aleatórias; exercemos, enfim, o magistério da brincadeira. O espírito lúdico é o que nos devolve a criança interior e esta nos abre as portas da expressão criativa.

Contudo, não basta brincar; é preciso, na brincadeira, saber criar. Porém, como saber? Eis a pergunta sobre a qual se fundam nossas oficinas. Saber criar a partir de princípios básicos é apenas uma face de nossos treinamentos. Cabe a cada um descobrir o ambiente mental apropriado para que seu treinamento se converta em algo mais que um conjunto de exercícios. O espírito de pesquisa, a disciplina, o sentido ético e um profundo sentimento amoroso devem conduzir nossas atitudes. Saber criar é, para nós, estar criando.

um grupo

O "grupo Caleidoscópio" é uma denominação imprecisa; não se refere a um grupo que se mantém inalterado, mas à reunião aleatória e eventual de pessoas, nunca igual em sua formação, que integram um projeto de trabalho comum, num dado momento histórico. Ao longo desses anos, fomos sempre uma trupe errática, nave tripulada por seres errantes, com missões específicas e destinos incertos... Cada novo grupo que se forma é também um novo rito que se inicia, uma nova configuração de trabalho. Cada ator é uma peça que o acaso lança sobre o tempo. Alguns voltam a aparecer e fixam ali uma presença maior. Bruno Palzatto, Bic Prado, Cláudio Lago, Mirabai, Odemir

85. *Ver Gabrielle Roth,* ***Os Ritmos da Alma****, São Paulo, Cultrix, 1997.*

tc_[livro]_v10.indd 124-125 30.07.07 15:10:21

Donizeti, Raquel Aló, Lilian França, Frederico Palma, Ricardo César, Pecê Sanvaz, Aylan Carvalho, Vanessa Di Farias, Marcos Vinicius Ferreira, Elia Cavalcante, Andréa Borba, Fabiana Tenório, Maurício Witczak, Wol Nunes, Verônica Moreno, Paulo Duro Moraes, Júlio Moronari, Wesley Monteiro, André Deca, Marta Scárdua, Fábio Sabino, Silvia Slene, Dayse Ramos, Tânia Zobar, Miriam Virna, Wilton Oliveira, Wilson Demetrius, Paula Passos, Fernanda Pelosi, Julio Cruccioli, Cesário Augusto, Alice Stefânia, Ricardo Guti, Dalton Camargos, Aldo Bellingrodt... a lista de tripulantes é grande e inclui a passagem significativa de colaboradores, como os psicodramatistas Daniela Lopes e Almir Flores; a atriz Liege Salgado; a arte-educadora Therezamaria, contadora de histórias; o mágico André; as professoras de música e voz Viviana Mena e Andréa Bernardini; e ainda o professor e ator Cesário Augusto, visitantes da nave-mãe.

As montagens do Teatro Caleidoscópio, por sua vez, nascem de motivações distintas, de oficinas ou de encontros temporais com atores e diretores que cruzam meu caminho. Nascem de experiências e descobertas momentâneas, idéias e paixões compartilhadas, necessidades mútuas, desafios, acasos. Igualmente alternantes são as temáticas de nossas peças. Tratam de assuntos diversos e exploram gêneros dramáticos também diversos. O processo de trabalho, sempre inspirado nos princípios caleidoscópicos, modifica-se a cada novo projeto dando origem a novas concepções e formatos.

O que nos interessa não é somente o domínio de um roteiro para o palco, mas sim a essencialidade do palco como espaço de construção poética para a atuação e a encenação. Em torno do palco vazio, alimentamos apetites comuns...

um teatro

Em 2002, nasceu o Teatro Caleidoscópio, desta vez uma sala para oficinas, ensaios e apresentações de peças de pequeno porte, instalada num prédio comercial, no lado sudoeste de Brasília, onde passamos a desenvolver o nosso trabalho com mais autonomia e liberdade.

O projeto arquitetônico, inspirado na mobilidade e na leveza dos ambientes japoneses, reflete o conceito do caleidoscópio: as peças mudam de lugar dando versatilidade à sala, alterando o ambiente de acordo com a conveniência e a necessidade espacial de cada trabalho. Tudo se encaixa, se guarda, economizando espaço. As paredes são portas suspensas, corrediças, removíveis, transformam-se em mesas. Arquibancadas e poltronas também podem ser dispostas em lugares diferentes, dando flexibilidade à encenação; cubos viram estantes, cenários, bancos de espera. Biombos viram rotundas, pernas... Oficinas viram espetáculos, espetáculos viram pó e tudo se renova nesse espaço criado para o aperfeiçoamento, a pesquisa e o treinamento da alma teatral.

tc_[livro]_v10.indd 126-127 30.07.07 15:10:21

teatro caleidoscópio:
centro de pesquisa artística e sala de ensaios e espetáculos.

Projeto arquitetônico: André Amaro
Projeto luminotécnico: Aldo Bellingrodt
Foto: Crystiano D'Moura

O Caos Criativo (2002): bolas, cordões e sombrinha compõem teia de tensões em jogo preparatório para a improvisação teatral.

Foto: Sônia Baiocchi

A Lebre, a Raposa e a Palavra (2002): oficina de dramaturgia oral. Acima, Vanessa Di Farias, Lilian França, Wilson Demetrius e Mário Guilhon.

Fotos: Sônia Baiocchi

tc_[livro]_v10.indd 130-131 30.07.07 15:10:24

O Sátiro e a Máscara (2002): improvisação com máscaras - nariz vermelho, Commedia dell'Arte (Arlequim e Pantaleão) e máscaras inéditas. Acima, atores confeccionam suas máscaras; Wilson Demetrius como Pantaleão; Vanessa Di Farias e sua máscara Carmelinda e os clows *de Wilson Demetrius e Marcius Sidharta.*

Fotos: Sônia Baiocchi

O Olho do Caleidoscópio: atores se reconhecem na mágica do "brinquedo filosófico". Acima, oficina ministrada no Teatro Caleidoscópio, em 2002, e durante o IV Festival de Acciones Escénicas, em Lima, Peru, em 2006.

Fotos: Sônia Baiocchi e Kiko Lunardon

tc_[livro]_v10.indd 132-133 30.07.07 15:10:24

Doze Trabalhos para Hércules (2004): técnicas de artes marciais aplicadas ao trabalho do ator. Acima, Antônio Rosário e Andréa Borba recriam passagem conhecida da história mitológica: a serpente no berço de Hércules.

Foto: Crystiano D'Moura

Earth Tower, na Feira Mundial de Aichi, Japão, 2005: caleidoscópio de 47 metros de altura.

Foto: Charles Karadimos

tc_[livro]_v10.indd 134-135 30.07.07 15:10:25

Motohiro Sato e o seu caleidoscópio de cristal, na Convenção da Brewster Kaleidoscope Society 2006, em Albuquerque, Novo Mexico, EUA.

Foto: André Amaro

Aula diante de uma tela de Pollock, no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque: a forma aleatória como o grupo se organiza não parece refletir o c aos na obra do artista americano?

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 136-137 30.07.07 15:10:26

montagens

"O problema não é inventar. É ser inventado
hora após hora e nunca ficar pronta nossa
edição convincente"
Carlos Drummond de Andrade

tc_[livro]_v10.indd 138-139 30.07.07 15:10:26

o caos criativo

Os trabalhos iniciais do Teatro Caleidoscópio incluíram repetidas sessões de improvisação, prática adotada até hoje como meio de exercitar a capacidade de jogo do ator. A esse processo criativo - de construção física instantânea de cenas dramáticas a partir do nada (ou da possibilidade de tudo, como consideravam os gregos há mais de 20 séculos) - dei o nome de *Caos Criativo.*

Caos vem da palavra grega *khínein*, que quer dizer abismo. Um lugar desconhecido para o qual o ator de improviso é sorvido sem meios de defesa. Ainda que o amedronte ou assuste, não há outro lugar a tomar. Somente uma atitude libertadora o permitirá saltar do rochedo rumo ao desconhecido e iniciar sua jornada, como a Carta do Tarô – *o Louco*, a quem alguns associam a figura mitológica de Dioniso, o deus do vinho, do entusiasmo, da loucura. Improvisar exige a presença dessa força dionisíaca que põe o ator em contato com a sua coragem e suas potencialidades criativas.

O caos (como a possibilidade de tudo) tornou-se uma teoria científica que se desenvolveu na década de 60, mas já no final do século XIX pesquisadores já vislumbravam esta forma de interpretar a realidade. Observaram que os sistemas dinâmicos podem variar no tempo de forma aleatória, não sendo, portanto, passíveis de predição ou de medição. Uma folha caindo de uma árvore ou uma borboleta batendo asas são exemplos de fenômenos caóticos. Igualmente caótica é a experiência do ator na improvisação teatral. A incer-

tc_[livro]_v10.indd 140-141 30.07.07 15:10:26

teza do futuro, a sua convicção essencial. A possibilidade de tudo, um jogo de raras operações.

Fayga Ostrower descreve processo similar nas artes plásticas:

> *Se o artista for capaz de estar aberto aos acasos (não os provocando ou manipulando, que isto nem adianta e jamais seria autêntico), se ele tiver a certeza interior de que, ao ocorrerem acasos, ele poderá confiar em sua sensibilidade para reconhecê-los e avaliar os possíveis significados - então ele se sentirá livre para criar. Pois este "sentir-se livre" implica ao mesmo tempo em que o artista sabe, e tem plena consciência disto, que ele próprio será o juiz mais severo de tudo o que produzir. Sabe que não tentará enganar a si próprio, mentir, forçar, fingir ou simular qualquer coisa. Sabe que irá recomeçar quantas vezes for necessário até encontrar uma solução que o satisfaça. Não por talvez existirem convenções ou proibições externas, e sim, unicamente, movido por um senso de justeza e de responsabilidade perante o fazer artístico. Por um senso de lealdade. Pela lealdade incondicional da paixão. Não precisa de nenhuma outra motivação. Porque o artista ama a arte. Ele a ama do fundo de sua alma*[86].

Peter Brook, por sua vez, entende ser necessário criar um espaço vazio - outra tradução da palavra caos - para que se produza algo de qualidade:

> *Um espaço vazio permite que nasça um novo fenômeno, já que a experiência só poderá existir de forma fresca e nova quando estiver relacionada com conteúdos, significados, expressão, linguagem e música. Não há experiência fresca e nova sem um espaço puro, virgem, para albergá-la. [...] Por que improvisar? Primeiro, para criar uma atmosfera, uma relação, para fazer com que todo mundo se sinta à vontade, para permitir que todos e cada um possam sentar-se ou estar de pé sem que se converta em um penoso esforço. Certo medo é inevitável, e a primeira coisa de que se necessita é confiança. [...] Há duas formas de improvisação: a que parte da liberdade total do ator e a que tem em conto certos elementos, em ocasiões inclusive restritivas. Em último caso e em cada representação, o ator terá que improvisar escutando novamente e de maneira sensível os ecos interiores de cada detalhe de si mesmo e dos demais. [...] O verdadeiro ator sabe que a autêntica liberdade se produz no momento em que o que procede do exterior e o que sai de dentro formam uma perfeita combinação. O teatro é tanto uma busca de significado como um modo de fazer com que esse significado seja compartilhado pelos outros. Este é seu mistério*[87].

Moreno mais uma vez:

> *O poeta, o ator, o músico, o pintor de improviso têm seu ponto de partida não fora de si, mas em seu interior, no "estado de espontaneidade". Isto não é uma coisa permanente, não é fixa nem rígida como são as palavras escritas ou as melodias, mas, sim, fluentes, dotada de uma cadência rítmica, subindo e descendo, crescendo e desaparecendo como os atos existenciais e, não obstante, diferente da vida. Este é o estado de produção, princípio essencial de toda experiência criativa. Não é algo dado como palavras ou cores. Não é conservado, nem sequer registrado. O artista do improviso deve aquecer-se, deve realizá-lo caminhando morro acima. Assim que estiver percorrendo o caminho para o estado, este se desenvolve em toda a sua força*[88].

A tensão psíquica e a exploração física, que a improvisação possibilita ao ator, fizeram desta prática a nossa principal ferramenta de trabalho. O teatro, como manifestação espontânea do espírito criativo do homem, parece-nos um território muito mais rico do que as suas formalizações *a posteriori*. Revela a vida celular e pulsante da criatividade, da inteligência e da sensibilidade do ator.

86. Fayga Ostrower, **A Sensibilidade do Intelecto**, Rio de Janeiro, Campus, 1998, p. 67

87. Peter Brook, **La Puerta Abierta**, Barcelona, Alba Editorial, 1993, p. 80

88. Jacob Levy Moreno, op. cit., p. 58

tc_[livro]_v10.indd 142-143 30.07.07 15:10:26

Inspirados no modelo de improvisação adotado nos estágios de Mnouchkine (excetuando as máscaras balinesas e o belo vestuário a serviço dos participantes), iniciamos nossos trabalhos. Os atores estavam livres para criar qualquer ação dramática física, movidos por um conflito real, concreto, não psicológico.

Deveríamos realizar ações na retenção e no silêncio das palavras, buscando a situação dramática em sua execução exclusivamente física. Dramaturgia indireta, muda, "escrita" instantaneamente por meio de signos corporais. Para comunicar-se, o ator deveria abolir o desejo da fala, ou melhor, descolá-lo da boca para injetá-lo na corrente sangüínea a fim de animar os recursos expressivos do corpo. Longe do primado do texto, encontraria assim um ritmo, uma medida, um tempo, um espaço, uma forma para seu corpo e sua improvisação. Citando Lecoq: "Não os proíbo de falar, mas, calados, os alunos podem compreender melhor o fundo das palavras".[89]

Nesse propósito, era preciso evitar, ainda, a tentação pantomímica de substituir as palavras por gestos ou de "ilustrar" as ações, isto é, simular sem convicção. Os exemplos mais recorrentes: ver antes de haver visto, verdadeiramente, ou manusear um objeto imaginário sem a compreensão sensorial de seu volume, forma ou tamanho.

Algumas referências de "ações concretas" nos indicavam um caminho para a atuação: as traquinices de Carlitos na pele de Charles Chaplin; as situações de perigo nas intermináveis perseguições de Tom e Jerry; as ações improvisadas dos atores da Commedia Dell'arte... e, entre elas, em comum, o sentido de *crise*: "tensão, conflito, lance embaraçoso, fase difícil na evolução das coisas, dos fatos"[90].

Dentro do agir, os atores deveriam jogar o jogo da improvisação com a intenção das formas caleidoscópicas, qual seja, a de agrupar em desenhos sucessivos suas peças corporais, afetando e configurando seu mundo físico, percebendo a si mesmo e as formas construídas *a partir* e *sobre* seu próprio corpo. A atuação caleidoscópica deveria, portanto, contar com alto nível de clareza corporal, exigindo do jogador precisão e equilíbrio na dança das formas expressivas.

Jardim mitológico

Das oficinas iniciais de improvisação, realizadas em 1994, resultaram dois trabalhos, ambos apresentados no Teatro Dulcina. O primeiro foi batizado de ***A Festa de Baco***. Ao contrário do que sugere o título, não se tratava de uma história sobre seres mitológicos, mas de uma seqüência de pequenas cenas criadas e reunidas a partir de exaustivas improvisações, motivadas mais pelo espírito festivo a que está associado o deus do teatro do que propriamente pela sua dimensão figurativa. Nessa festa, cada cena era ofertada àquela divindade inspiradora como um animal ao sacrifício.

89. Jacques Lecoq, op. cit, p. 52

90. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, op. cit. p. 500

tc_[livro]_v10.indd 144-145 30.07.07 15:10:27

Em nosso imaginário, Baco nos oferecia, em contrapartida, o seu vinho libertador e nos desafiava a respeitar a dimensão divina do palco: "Ah, como rejeito o indivíduo que procura adulterar o aroma sagrado que exala dessa arena. Convocarei um exército de pantaleões com seus cajados de madeira para espancar as odiosas tentações desses imbecis. Serão queimados à mingua os que profanarem esse chão. Sobre ele, estende-se o mármore do Olimpo onde pisam os pés da beleza e das paixões. Pisam também os pés do respeito e da verdade. Abençoados aqueles que trafegarem nesse santuário em nome da coragem, do amor e do espírito. Que entrem, portanto, todas as criaturas de bem desse planeta para banhar-se nessa chuva de vinho que vos ofereço!"[91], dizia a voz do semideus na cena de abertura da peça.

Antes, incensávamos a sala e depois anunciávamos nossa missão, sugerindo um despertar físico: mãos e braços abrindo sobre o peito oferecido ao sol. E então as cenas se sucediam. Como donativos encastelados ao redor de um altar.

No mesmo ano, realizamos uma segunda oficina de improvisação. Ainda com os pés nos jardins da mitologia grega, elegemos a imagem de um sátiro como elemento inspirador de nosso trabalho. Não mais a figura mitológica a quem se confia a guarda dos bosques, mas o guardião moderno da selva de pedra: um sátiro de cornos esfumaçantes.

91. Do poema ***Esse vinho que vos ofereço****, de André Amaro.*

Queríamos, desta vez, sair às ruas, para investigar os habitantes da cidade e suas atitudes físicas, à semelhança dos sátiros que espreitam o banho distraído das ninfas. Vizinhos, transeuntes, semelhantes, anônimos, homens, mulheres, todos deveriam ser espiados pela observação indiscreta, à sombra da desfaçatez. Como se movem esses seres que, no desconforto das ruas, das casas, das luzes, arrastam pelos dias sua lenta existência? Como utilizam seu corpo para realizarem tarefas essenciais à vida humana? Queríamos refazer, em cena, o corpo cotidiano do homem urbano. Refazê-lo, num paradoxo aparente, com a energia extracotidiana de que nos falava Eugenio Barba. As posturas habituais dos corpos observados na realidade cotidiana deveriam ser transportadas para o palco com especial vigor, segundo uma plasticidade teatral e um propósito narrativo. A expressão "crônica gestual" contém a melhor imagem do que resultou esse trabalho: uma crônica gestual do homem urbano, por nós chamada de ***O Sonho do Sátiro***.

Com base no que observamos, criamos, a partir de improvisações, uma seqüência de ações não-verbais, desta vez menos aleatória, ainda que independentes. Interligadas apenas pela tessitura temática: a cidade.

O trabalho abriu espaço à fala, à voz, à crônica poética dos atores, escrita por quem soube melhor capturar o espaço e o tempo dos homens da cidade. Ao longo dos ensaios, alguns textos, depois incluídos na montagem, foram surgindo espontaneamente. Bruno Palzatto escreveu:

"A cidade espreme o seu suco, dia e noite, noite e dia, tijolo por tijolo..."

tc_[livro]_v10.indd 146-147 30.07.07 15:10:27

Bic Prado mostrou alguns versos:

> *"Ventania na estrada. Não colocaram a tabuleta de sinalização. Sem rumo, direção perdida. Almas aflitas se desorientam no descompasso. Agredidas e atacando tudo que houver no percurso. O tempo todo".*

A palavra entrou no traçado das cenas como nós da tecelagem: dando enlevo à emenda. Recurso melhor absorvido pela narrativa do que pela interpretação dos atores. A mim, coube também uma participação poética. Traduzi a nossa crônica gestual num pequeno poema que abriu o programa da peça:

Um homem corre pelas ruas, castigando seus músculos.
Gravata e zíper castigam outros homens:
Problemas menores se tornam maiúsculos.
Uma mulher se alça combalida pelo sono: café já não há.
Não há sequer esforço para mudar o dia.
Na cidade, o homem tosse,
Fuma e volta a tossir. Se contorce.
Um quadro em paredes prováveis,
Um quadro que provavelmente cai.
Peitos balançam no trepidar do ônibus,
Balançam e não caem.
Bebidas às soltas sobre as bandejas de prata;
Os bêbados caem.
Transeuntes são seres que passam nauseantes
Sobre as calçadas inertes.
Entre os passos, a pressa se vai.
Enamorados se beijam: há silêncio no adeus.
O amor fica, não vai.
Homens são laranjas no bico do espremedor;
São carrapatos: olhos que parasitam a TV;
São vultos que andam vivos em volta das lápides,
Das cruzes,
Dos mortos...
No coração sombrio habitam casamentos...
Na hora sinistra, a mágica não é perfeita:
Mulheres dão à luz lindos marionetes.
Pirilampos nunca vi na cidade,
Mas vista de cima a cidade é uma festa combinada entre eles.
À noite, os homens exibem suas misérias.
Sexo é roleta, vale dinheiro.
Seios humanos em latas de lixo alimentam a boca de homens famintos.
A eles, falta o dinheiro.
A cidade, enfim, não basta...
O dinheiro não basta.
A cidade é casta, é ilusão de felicidade.
Às vezes é, às vezes não.
Às vezes é dor.
Às vezes pura diversão.

Não é difícil reconhecer que o processo criativo, nas duas primeiras oficinas, pertenceu ao domínio do ator. Da elaboração das formas físicas e dramáticas às manifestações escritas e verbais, as descobertas individuais tinham mais horizontes que o discurso da cena. Não coube, por isso, em nosso curto trajeto, explicitar nenhuma outra figuração estética senão aquela inerente às ordenações corporais produzidas pelas *performances* dos atores. Opção que, aliás, sempre me agrada, tendo em vista o rico manancial simbólico e

tc_[livro]_v10.indd 148-149 30.07.07 15:10:27

expressivo que a corporeidade já é capaz de produzir como elemento de formação estética.

O *fazer teatral caleidoscópico* estava, visivelmente, associado à compreensão e à construção de situações dramáticas, improvisadas ou não, capazes de estimular no ator uma seleção de combinações corporais significantes. Estava, portanto, ligado ao mundo mágico das formas físicas, à percepção utilitária do corpo como ferramenta/brinquedo de expressão e comunicação, às conquistas criativas do jogador/atuante na imprevisibilidade das ocorrências cênicas.

Mesmo que nenhuma ousadia de encenação tenha conseguido se interpor às descobertas da atuação, é possível verificar, por exemplo, um ligeiro redimensionamento do espaço cênico, de um trabalho a outro. Se, em A Festa de Baco, o palco insinuava a existência de um espaço neutro, destinado à exibição das cenas, em O Sonho do Sátiro, por outro lado, o mesmo espaço – embora vazio - pareceu ganhar uma aparência cenográfica face à indeclinável imaginação da audiência. Uma história contada tão somente por meio de um encadeamento de ações físicas parece gerar, no espectador, o desejo de vestir de cenários imaginários o palco nu. Nesse aspecto, a mímica é virtuosa: encoraja a participação da platéia, que passa a co-laborar na construção imagética do espaço cênico, esse talvez o discurso embrionário da cena caleidoscópica.

caldeira de gestos

A encenação de ***Cascudo***, em 2002, é um estágio superior dessa experiência. Aqui, a vitalidade do "palco nu" e a essencialidade do gesto ganham força total. Pequenos cubos de madeira, dispostos simetricamente sobre o palco, poderiam sugerir uma cenografia mínima, mas, abstraídos de qualquer significação clara, tornam-se apenas a aparência volumétrica do vazio, diante da qual a presença e a narrativa corporal do ator acabam por ressaltar-se.

Em *Cascudo*, a improvisação é realizada sob a ótica da mímica, mas nutrida por referências gestuais brasileiras fornecidas pelo estudo de Luís da Câmara Cascudo, no livro **História dos Nossos Gestos – Uma pesquisa na mímica do Brasil**, de 1976. "*Nossos* porque, mesmo universais, os observara no Brasil", ressalva o escritor, historiador, etnógrafo, antropologista cultural, crítico, sociólogo, orador, conferencista e poeta potiguar, autor de mais de 150 livros publicados sobre as matrizes do comportamento humano do homem brasileiro.

"Ele diz tintim por tintim a alma do Brasil em suas heranças mágicas, suas manifestações rituais, seu comportamento em face do mistério e da realidade comezinha. E sua vasta bibliografia de estudos folclóricos e históricos marca uma bela vida de trabalho inserido na preocupação de "viver" o Brasil"[92], comentou certa vez o amigo Carlos Drummond de Andrade.

92. Apud Diógenes da Cunha Lima, op. cit, p. 188.

tc_[livro]_v10.indd 150-151 30.07.07 15:10:27

A sugestiva caldeira da "gestualidade brasileira" apresentada por Cascudo - mão no queixo, andar requebrado, tirar o chapéu, usar o nariz, dedos em cruz, cabeça no coração, sobrolho, pé direito, entre muitos outros gestos dos mais de 300 exemplares por ele catalogados – ofereceu inspiração às improvisações iniciais. Não poderia faltar – até mesmo por remissão ao sobrenome do autor - o também chamado "cascudo", conhecido golpe na cabeça com as articulações dos dedos.

O trabalho de exploração gestual avançou para o campo da dramaturgia em pouco tempo. Fomos buscar, em outras obras de Câmara Cascudo, material para a elaboração de um roteiro capaz de amalgamar os gestos numa teia de ações dramáticas. Queríamos uma história para contar. Não mais uma sucessão de cenas isoladas, como em *A Festa de Baco*; ou uma sucessão de cenas unidas por uma temática comum, como em *O Sonho do Sátiro*. Queríamos, agora, uma seqüência de fatos, linear ou não, que contasse, com gestos, palavras e um palco nu, uma história criada por nós mesmos.

Os livros de contos, lendas e superstições, o **Dicionário de Folclore Brasileiro**, algumas passagens biográficas e frases célebres do famoso "folclorista" (termo que Cascudo abominava) convergiram simultaneamente para a nossa arena. Os contos *Os Compadres Corcundas*, *O Peixinho Encantado*, *O Homem que pôs um Ovo!*, *Mata-Sete* e *As Irmãs Tata* se misturaram às lendas da Iara e do Curupira para compor o roteiro. Criamos, após um longo período dedicado à improvisação, uma saga folclórica protagonizada por um menino sonhador e preguiçoso. Diariamente, ele acorda sob a ameaça de um "cascudo merecedor" e vai cumprir, a contragosto, as tarefas que lhe são incumbidas pela mãe. Ao sair de casa para colher lenha ou buscar água, tem a sua atenção desviada pelos chamados da floresta. É aí, em meio a tipos raros e seres fantásticos do rico imaginário popular brasileiro, que o menino se envolve em situações pra lá de embaraçosas, conduzindo o espectador a uma viagem – real e onírica ao mesmo tempo - pelo interior do país.

Teatro antropológico?

Cascudo inaugurou a sala de espetáculos do Teatro Caleidoscópio, em 2002, sob olhar da crítica local. O jornalista Cláudio Ferreira, do Correio Braziliense, parece ter reconhecido a proposta caleidoscópica:

> *"Num espetáculo de bolso, há que se fiar no talento dos atores. André Amaro reuniu um grupo sem larga experiência, mas com muita garra e expressividade. Só com figurinos criativos[93], poucos adereços e atores com pique invejável, a montagem consegue fazer o espectador mergulhar nos "causos". Para criar o clima, músicas recolhidas do folclore nacional fazem a abertura do espetáculo. Depois, é uma sucessão de quadros que mostram os tipos brasileiros e as lendas nacionais. Tudo muito ágil, quase sem intervalos entre as cenas" (25 de outubro de 2002).*

No ano seguinte, durante o Festival de Curitiba, analisou o jornalista Beto Lanza, da Folha de São Paulo:

93. Os figurinos foram inspirados no peixe "cascudo", que leva esse nome por possuir pele grossa, semelhante a uma casca. Para ganharem o efeito desejado (manchas e rigidez), as roupas foram pintadas com tinha automotiva. No acabamento, utilizou-se cola plástica branca para ressaltar o corte e a costura aparente das roupas rústicas usadas no interior.

tc_[livro]_v10.indd 152-153 30.07.07 15:10:27

"Para a encenação, o diretor usa uma partitura desenvolvida pelos atores, pautada na dramaturgia corporal, seguindo os indicativos pinçados da obra de Cascudo. Não há elementos cenográficos, apenas alguns cubos vazados. O cenário é substituído pelo gestual dos atores, que ora definem o espaço, ora os objetos, o que resulta em um espetáculo minuciosamente coreografado, usando como suporte apenas a música executada ao vivo pelos atores. [...] Este é o diferencial desta peça em relação às contações de histórias que, geralmente, sustentam-se na palavra. Aqui a palavra é usada em pé de igualdade com os movimentos, ambos caminham lado a lado de forma complementar, criando um conjunto harmonioso de ações e textos. Esta é uma peça indicada aos amantes da cultura brasileira e aos pesquisadores interessados em apreciar uma experiência de teatro antropológico bem sucedida". (28 de março de 2003)

O elogio foi, ao mesmo tempo, um convite à reflexão. "Teatro antropológico" - que não tem o mesmo viés conceitual de "antropologia teatral", embora pertença à mesma zona investigativa - era, para mim, um termo distante de minhas experiências teatrais, ainda tão isoladas quanto inomináveis. O termo - trazido à baila por Eugenio Barba, mas também ligado a nomes de igual importância como Grotowski e Schechner - traduz o esforço criador e filosófico do teatro "cujo ator se dispõe a enfrentar sua própria identidade [...] no encontro com o "outro", com o diferente, não para impor [seus] horizontes ou maneiras de olhar, mas para permitir uma abertura que [o] possibilite vislumbrar, além do universo conhecido, um novo território"[94].

94. Eugenio Barba, 1991, op. cit., pp. 189-190.

Haveria, em *Cascudo*, fundamentos que justificassem o enunciado? Por que razão concreta a montagem esteve associada ao teatro antropológico se nunca conseguimos promover intercâmbios com outros grupos? Se nunca nos expomos a uma confrontação que ampliasse nossa percepção sobre nós mesmos? Se o interculturalismo a que se propõe o teatro antropológico conotava certo sentido caleidoscópico (descoberta da unicidade através da multiplicidade), o jovem grupo do Teatro Caleidoscópio, por sua vez, carecia de vivência intercultural. Nesse sentido, não havíamos realizado nenhuma "experiência antropológica bem sucedida", como gostaria de nos fazer acreditar Lanza. Mas, por trás da insinuação, percebi o enlace.

Patrice Pavis, em seu **Dicionário de Teatro**, define teatro antropológico como "uma tendência da encenação que se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura" (1996, p. 374). A definição parece estabelecer um elo mais coerente com os propósitos do Teatro Caleidoscópio em *Cascudo*: pesquisar o comportamento do homem brasileiro, a partir das bases mitológicas de sua cultura.

Por outro lado, não é difícil reconhecer certa influência estética do teatro de Eugenio Barba. A utilização de objetos cênicos a serviço de uma sugestiva simbologia, por exemplo, é um recurso recorrente em alguns dos projetos do Teatro Caleidoscópio. Em *Cascudo*, os objetos são substituídos por instrumentos musicais que ora produzem música, ora tocam e ressoam como elementos de sonoplastia, ora servem a outros significados: um pandeiro

tc_[livro]_v10.indd 154-155 30.07.07 15:10:27

transforma-se em tigela para bater bolo; um ganzá, em mamadeira; um chocalho, em telefone; um triângulo, em alça de sacola, e assim por diante.

Nos espetáculos do Odin, conta-nos Barba, o instrumento musical não serve apenas para tocar; é um acessório, uma parte do corpo do ator que participa, igualmente, da composição das ações cênicas: "fazer entrelaçar a acentuação da música com os acentos energéticos dos atores é exatamente o princípio sobre o qual se baseiam todas as formas do teatro oriental: os acentos sublinham, reforçam, ampliam os acentos das ações dos atores"[95], comenta.

Se a música, em *Cascudo*, é "teatralizada" pelos atores, tornando-se um elemento dramático e visual, em outras montagens ela fica a cargo de músicos ou sonoplastas que a executam - ao vivo ou não - de fora para dentro da cena. Seja como for, o universo sonoro é uma peça de grande interesse, tanto para a atuação quanto para a encenação. Ali, residem o batimento cardíaco, o ritmo e as mais variadas dinâmicas, tensões e intenções com que se pode construir uma vida cênica pulsante.

A força dos símbolos

As possibilidades de construção simbólica a partir da manipulação, pelo ator, de elementos plásticos mínimos, sendo objetos cênicos ou detalhes cenográficos, ofereceram um caminho criativo para algumas de nossas experimentações estéticas. ***Escutai os Gemidos e os Risos do nosso Sono (1995)*** foi o primeiro exercício.

Não querendo recorrer à literatura dramática, usamos algumas matérias jornalísticas como base inicial dos trabalhos. As reportagens tratavam de assuntos que tocavam a todos nós, às portas de um novo milênio: acidentes ecológicos, bomba atômica, doenças fatais, manipulação ideológica; enfim, pesadelos que ainda rondam o sono da humanidade. Em um teatro inacabado do Espaço Cultural Renato Russo, encontramos nosso cenário. Ali, ergueu-se uma aldeia de muitos aflitos. Fios, tecidos, balde, balão, tijolo, incensos e muita farinha de trigo foram usados para compor, com os atores, as imagens apocalípticas que elegemos representar.

Porém, os textos selecionados, mais do que apoios narrativos da fala, serviram de embocadura para outras histórias, outras imagens, construídas agora por representações gestuais, dinâmicas físicas, composições simbólicas. O corpo, os resultados sonoros da voz e o modo como os atores se relacionavam com os objetos cênicos buscavam transcender a literalidade para edificar, sobre as palavras, uma situação dramática paralela. Exemplo: enquanto narrava a queda da bomba atômica sobre Hiroshima, a atriz Lilian França teatralizava, com o auxílio de poucos objetos, a agonia de uma mãe ante a iminência da morte. Hiroshima não era apenas uma palavra que remetia à cidade japonesa, mas também o nome do filho por quem a mãe chamava, desesperadamente. No conjunto da cena, a criança (Odemir Doni-

95. Idem, ibidem, p. 80

tc_[livro]_v10.indd 156-157 30.07.07 15:10:28

zetti) - simulava o vôo do avião destruidor, brincando com um incenso em chamas. Ambos representavam, simultaneamente, as vítimas da guerra e seus próprios algozes.

Importante perceber, aqui, o antagonismo sutil das imagens. Como se sabe, o avião que lançou a bomba sobre Hiroshima tinha gravado em sua fuselagem o nome da mãe do piloto – Enola Gay. A bomba, por sua vez, foi apelidada de "Little Boy" (garotinho). Ou seja: enquanto a "mãe" gerava seu "bebê" nas alturas, numa alusão (mórbida) à maternidade, à vida; mãe e filho sucumbiam, no solo, sob a poeira do cogumelo mortal.

Bic Prado trabalhou sobre reportagem da Revista *Veja*, publicada em 1986. A matéria trazia denúncia sobre suposto vazamento de água radioativa de Angra I, a usina nuclear brasileira, considerada um "paquiderme indecifrável". Construída com equipamentos tecnologicamente superados, apresentava, à época, defeitos periódicos, deixando, muitas vezes, de funcionar.

Para esse texto-partitura, a atriz combinou personagem e ação num drama de tensão similar: uma mulher fremente e desairosa afogava, repetidas vezes, um trapo de pano numa balde d'água e, em seguida, lançava-o contra a parede de fundo, em golpes sucessivos, na tentativa desesperada e estéril de lavá-la de toda impureza. Deixava derramar a água do pano encharcado como quem deixa as portas dos geradores nucleares abertas à contaminação. Era uma mulher visivelmente perturbada, pilha-atômica arredia e instável. Contra um gato, ainda filhote, habitante das cercanias, empreendia uma perseguição desumana e desmedida. Teria matado antes o dócil animal, com suas investidas inesperadas, não fosse a ação precipitada e oportunista de abutres ainda mais cruéis, famintos e farejadores.

Claudio Lago criou um ser de aparência lazarenta, de voz pastosa, para texto sobre os efeitos do vírus ebola. Bruno Palzatto, que interpretou o inocente gatinho, era também o "monstro erguido do berço esplêndido" (referência irônica às mazelas do Brasil miserável) que caminhava por sobre a platéia, pisando sobre os braços das poltronas, como um gigante exterminador.

Mirabai, vestindo maiô atlético, entrava em cena com ares de desportista, para mergulhar numa piscina imaginária. Seu mergulho, a princípio lírico e duradouro, convertia-se numa tormenta repentina que lhe dragava o fôlego, contorcendo-lhe os pulmões. Conseguia, entretanto, vencer a asfixia, emergindo heroicamente das profundezas como um míssil submarino irrefreável. A partir daí, instalava-se certa calmaria.

Raquel Aló era uma figura de aspecto messiânico que descia de uma pequena escada para instalar-se na popa de um barco também imaginário, cujo leme foi representado por um livro de capa azul com a inscrição "paz", símbolo final. O quadro aterrorizante, desenhado no início da peça, ganhava, assim, contornos otimistas, revelando a dupla existência do mundo: a incômoda aflição diante do trágico e a crença por um futuro próspero e pacífico.

tc_[livro]_v10.indd 158-159 30.07.07 15:10:28

Ainda que a dimensão simbólica, poética, não tenha conseguido decantar da realidade a sua natureza terrificante, a justaposição de imagens, produzindo um tipo de encantamento, parecia prestar-se, de certo modo, aos propósitos de uma estética caleidoscópica.

Jóia caLeidoscópica

Naquele mesmo ano, Bruno Palzatto, então motivado por essa perspectiva caleidoscópica da encenação, propôs-me a direção de um texto de sua autoria: ***O Sorriso da Casa de Jóias***. Era a primeira vez que um integrante do grupo tomava tal iniciativa. Vi surgir, ali, um desdobramento interno de nosso sentido investigativo, um artista inquieto, tomado pelo entusiasmo, numa demonstração de valentia, disponibilidade e autoconfiança a que dei grande estímulo.

O Sorriso da Casa de Jóias é uma comédia de muitos personagens, mas não necessariamente de muitos atores. Para o pequeno monodrama que se montou, Bruno assumiu a façanha de interpretar, sozinho, os diversos personagens, num exercício que lhe exigiu boa dose de versatilidade corporal e vocal.

A peça traz à reflexão o sentido temporário e cíclico da vida, a partir dos questionamentos existenciais do protagonista, o jovem Marcônio Carvalho, que põe os pés na estrada em busca de "equilíbrio". Alguns curiosos personagens acompanham a trajetória de Marcônio: o Pastor Demente, Tia Batistuta, Chiquinha, o Paulista, Dona Cacá e, ainda, os seus próprios pés

- Yin e Yang - que vivem rivalizando seus pontos de vistas, numa discussão interminável.

Desta vez, elegemos uma cadeira como elemento auxiliar da interpretação. Utilizada de diferentes maneiras pelo ator, o objeto oferecia ao espectador imagens variadas e novas percepções da cena, servindo, assim, de medida para a construção de modelos simbólicos.

Bruno - na verdade ele se chama Rubens - é uma dessas almas profundas que parecem zangadas quando estão apenas se concentrando ou sendo auto-exigentes. Participou das oficinas iniciais com ousadia e personalidade, revelando grande habilidade física. Ajudou ainda a escrever boa parte dos textos utilizados nas primeiras montagens e se tornou um entusiasta permanente de nossos projetos.

Além da cumplicidade artística, a montagem de *O Sorriso* nos rendeu uma proximidade filosófica, um jeito de conversar, confabulando... "Ainda bem que podemos descobrir algo que vai além de nossos pés, algo maior, algo melhor, semelhante a uma porta, a uma imensa porta sagrada..." escreveu-me, certa vez, num bilhete de agradecimento.

Magia dos objetos

A configuração da cena, de modo a alternar as percepções do campo visual do espectador, produzindo o efeito caleidoscópico desejado, é o que vai acontecer

tc_[livro]_v10.indd 160-161 30.07.07 15:10:28

ainda na montagem de ***A Órfã do Rei***, monólogo protagonizado, em 1986, por Paula Passos, atriz visceral, de grande vocação dramática e de irresistível simpatia, que conheci nos anos acadêmicos da Faculdade Dulcina.

De 1987 a 1992, Paula morou em Luanda, Angola, onde participou do grupo Elinga-Teatro, dirigido por José Mena Abrantes, um dos expoentes da literatura angolana com quem travou forte amizade. De volta ao Brasil, trouxe na mala um presente do amigo, o monólogo *A Órfã do Rei*, escrito especialmente para ela como prova de carinho e de reconhecimento pela "inestimável contribuição ao desenvolvimento do teatro em Angola".

A história reporta-se aos primeiros anos do século XVI, quando jovens órfãs, brancas, criadas em instituições de reclusão, eram enviadas de Portugal para as colônias da África - algumas também para o Brasil - para esposarem "pessoas principais da terra", os funcionários da Coroa Portuguesa. Com isso, promovia-se o desejado povoamento da raça branca nas terras ultramarinas. A primeira menstruação indicava o momento de partir para além-mar. As órfãs iam dotadas com "provisões" para postos na administração, para aqueles que com elas se casassem. Não conheciam sequer o rosto de seus futuros maridos. E, contra esse sistema, não tinham o menor meio de defesa.

Na peça, uma delas escreve ao Rei de Portugal, relatando seus delírios, medos e angústias ante a obrigação de partir para "as terras distantes de África, povoadas de seres incultos e de instintos bárbaros". A figura do Rei, muitas vezes, confunde-se com a do Cristo a quem, no íntimo, parece dirigir o seu apelo.

O plano da encenação: criar ações, no encalço da narração, utilizando objetos estrategicamente colocados em cena, para compor, junto com a atriz, as imagens sugeridas pelo autor. As de maior impacto – como a masturbação, a primeira menstruação, o estupro, o casamento e o aborto – tratamos de explorar poeticamente: uma gota quente de vela vermelha derramada sobre a palma da mão representava o sangue virginal da primeira menstruação; uma vassoura golpeada sobre o chão indicava a batida forte do membro masculino sobre o corpo indefeso da jovem; uma bacia emborcada sobre a barriga simbolizava a gravidez; quando golpeada por ramos desflorados, indicava a repulsa ao feto indesejado; a camisa da personagem, por sua vez, cobrindo a cabeça, representava o véu da noiva prometida.

De outras metáforas, surgiram outras imagens: a mesma bacia era também o travesseiro do leito de morte, a cama em que sofreria as piores enfermidades; uma caixa de fósforos (a mesma que acendia a vela vermelha), quando agitada, representava o som das cigarras de uma primavera remota; um crucifixo era também o chicote de sua autoflagelação; todos os objetos, juntos, enfileirados, compunham o barco que a levaria para o outro lado do oceano.

À sombra de um fato histórico, a obra de Mena Abrantes suscita questão ainda mais profunda: a mulher, o destino e os ideais de liberdade misturam-se, para revelarem, com ressonância dramática, os conflitos humanos diante do imponderável. Tudo isso resultou numa montagem de "sofisticada simplicidade", na avaliação do jornalista Marcos Savini:

tc_[livro]_v10.indd 162-163 30.07.07 15:10:28

"O texto de A Órfã do Rei, em forma de carta, poderia facilmente soar como uma monótona leitura quando transformado em teatro. Este obstáculo foi facilmente contornado pela direção, que colocou Paula Passos num cenário em que objetos do cotidiano da personagem adquirem novos sentidos pela forma como são manipulados pela atriz. Um simples vaso indica os dramas uterinos da personagem, enquanto os sons e movimentos de uma vassoura sugerem o fluir das ondas do mar. As emoções nascem em meio a esta dança de gestos e palavras, enquanto as imagens se multiplicam em cena. O texto exige grande capacidade de conduzir a imaginação do público através do olhar, caminho que a atriz Paula Passos explora com sensibilidade numa interpretação onde combina lucidez e delírio, dor e revolta, desespero e esperança". (Correio Braziliense, 3 de novembro de 1996)

Cabe ressaltar, ainda, um fato curioso dessa experiência: texto angolano, sobre jovens portuguesas, encenado por brasileiros. Obra de um "acaso" lusófono?

Nas pegadas do Tao

A *presença caldeidoscópica* vai ser vigorosamente notada, dez anos depois, numa montagem realizada em parceria com a atriz Alice Stefânia, uma das fundadoras da Companhia brasiliense Piramundo, criada nos idos dos anos 90, em Brasília. Alice propôs-me a direção de um trabalho no qual aplicaríamos princípios do universo taoísta como estímulos à criatividade e à expressividade, objeto de sua pesquisa de Doutorado na Universidade Federal da Bahia.

A experimentação passaria inicialmente pela prática do *Chi Kung* - técnica milenar chinesa que visa o cultivo interior da energia - aplicada como meio de treinamento da concentração e da consciência energética do corpo. Em seguida, passaríamos a explorar a construção de diferentes dinâmicas corporais a partir da idéia de relatividade *Yin-Yang*. Tínhamos, como referência, um tabela de idéias opostas e complementares que compõem o vasto e milenar imaginário chinês: o frio e o quente, o profundo e o superficial, a contração e a expansão, a secura e a umidade, o denso e o sutil, o armazenar e o transportar, o medo e a raiva, entre tantas outras imagens de contrastes aparentes. "Ainda que tudo possa ser compreendido a partir da noção de um duplo, as proporções entre as partes não são estáveis, nem equivalentes. Tratam-se de variáveis que oscilam no tempo e no espaço, prenhes do ritmo, da pulsação inerente ao universo e suas manifestações", observa a atriz em sua pesquisa.

A Teoria *Wu Hsing* relacionada às cinco energias ou estados de movimento - terra, fogo, água, metal e madeira - associadas, por sua vez, a um largo repertório de atributos, imagens, símbolos, sabores, emoções, cores, zonas corporais, formas de expressão, seriam agregados ao processo criativo como meios auxiliares na construção de parâmetros físicos e dos estados emocionais/afetivos/sensoriais correspondentes.

Além destas "fontes de alto poder sugestivo" utilizadas na exploração do potencial psicofísico do ator e na construção de sua expressividade, contaríamos ainda com um outro componente para a concepção do trabalho: trechos do livro *Noturnos* (contos, 1999) e curtas passagens da novela *Clarice* (1996), ambos escritos pela poeta e romancista cearense Ana Miranda. Em *Noturnos*, principal obra consultada, uma mulher se vê às voltas com o mundo que a ro-

tc_[livro]_v10.indd 164-165 30.07.07 15:10:28

deia; no alto de um edifício, confinada em seu apartamento, ela repassa silenciosamente o testemunho solitário da sua vida. Alice fez a primeira extração de textos. O material seria usado na composição dramatúrgica da peça.

Selava-se assim o nosso desafio: contar a história daquela mulher desenhada poeticamente por Ana Miranda, agora segundo uma dramaturgia e uma poética cênica, utilizando movimentos e expressões criados sob a inspiração da simbologia taoísta.

Dedicamos nosso tempo inicial explorando repetidamente as dinâmicas corporais desenvolvidas com base no *Wu Hsing* e no *Yin-Yang*. A cada ensaio, Alice criava dinâmicas variadas com raro domínio corporal. Estava diante de uma atriz de ilimitadas possibilidades. No exercício criativo de seus recursos físicos, inclusive vocais, demonstrava nítida vocação caleidoscópica, o que me açodou o ânimo de imediato.

O próximo passo foi explorar aquelas dinâmicas, não mais como isoladas representações físicas de conceitos, sensações e imagens extraídas do palavrório taoísta, mas como um conjunto de mecânicas corporais a serviço da ação do personagem. Ou seja: o corpo, ao se movimentar e se expressar segundo uma determinada matriz, deveria também atuar, agir.

Partimos, então, para a etapa seguinte: descobrir as ações que enredariam o drama daquela mulher solitária. Fomos aos textos de Ana Miranda escolhidos por Alice e ali vislumbramos alguns caminhos, aplicando – sempre que

compatíveis - as dinâmicas desenvolvidas. De outra feita, foram os gestos ou desenhos corporais contidos naquelas matrizes que passaram a evocar, por associação, outras ações. Exemplo: o corpo curvado, caminhando nas pontas dos pés, os braços esticados e as mãos apontadas para o chão, numa dinâmica inspirada na idéia de "profundo", converteu-se na postura – ou partitura física - do personagem ao perseguir o seu gato de estimação. O movimento de levantar os ombros, construído a partir da palavra "frio", remetia tanto à reação de susto provocada pelo toque de um telefone quanto à reação à água fria de uma ducha sobre o corpo.

Depois de boa parte da peça desenhada, algumas matrizes – sem vínculo inicial com o universo taoísta – foram ainda utilizadas por Alice como uma espécie de sub-partitura, de sub-texto para "preencher" algumas ações, a exemplo da cena em que a personagem recorda os filhos (idéias de *vazio* e *cheio*) e da cena em que ela se observa no espelho (*inibição* e *excitação*). Estas matrizes serviram, ao mesmo tempo, de "tonificadores" da corporeidade da ação criada, como na cena em que estira e recolhe seu corpo ao despertar pela manhã (*contração* e *expansão*); na cena em que um fio preso ao sapato retém seus passos (*leve* e *pesado*); quando fala com os vizinhos pela janela (*interior* e *exterior*) ou quando utiliza o olhar para relacionar-se com a poeira da casa (*recepção* e *penetração*).

tc_[livro]_v10.indd 166-167 30.07.07 15:10:28

Diferente de uma adaptação, esse processo de "transcriação" - como diria Haroldo de Campos[96] - põe à prova a capacidade poética da dramaturgia e da encenação. Criamos para o espaço cênico, mais uma vez, um território simbólico, opção para romper o realismo e elevar a encenação a uma poética igualmente delicada, minimalista, cheia de sutilezas. Fios elásticos – remissão aos fios de um ambiente doméstico: o fio do telefone, a linha de costura, o varal de roupas ou mesmo "o rabo cada vez mais longo e denso do passado" - cruzavam o palco e depois se entrelaçavam para compor a teia noturna onde a protagonista, embalada pelo ranger dos alicerces do edifício, envergava seu sono. Serviram, ainda, para compor as asas de um planador com as quais, já no final da peça, ela se arremessava do alto do edifício, num vôo libertador sobre a cidade. Objetos foram inseridos no espaço como auxílio à interpretação, numa construção sucessiva de imagens e significados, gerando uma dinâmica visual de familiaridade caleidoscópica. O tratamento plástico do cenário, figurino e objetos cênicos coube à sensibilidade da artista plástica Malu Fragoso, que usou o verde e o vermelho – complementares no círculo das cores – numa apropriação igualmente criativa dos princípios opostos do *Yin-Yang*. A encenação ganhou ainda mais vivacidade com o acompanhamento sonoro, percussivo, talismânico de Lupa Marques (do Grupo 'Casa de Farinha').

96. Ensaísta, poeta, tradutor e um dos criadores do Movimento Concretista no Brasil, Haroldo de Campos inventou o conceito de "transcriação", uma espécie de tradução livre, pouco presa ao texto original.

O mais interessante – recorrendo ao testemunho de Alice - foi perceber "a importância de prescindir, em vários momentos, do texto, propriamente, de Ana Miranda, em nome de suas ambiências ou sugestões. A dramaturgia foi redimensionada, recriada no conjunto do texto com o corpo, as ações, os objetos e cenário transformados, os sons, a luz... Difícil abrir mão de tantas belas palavras e construções poéticas, mas foi fundamental acreditar na poética cênica que criamos e que, no fim das contas, descobrimos tão fiel aos contos de Miranda!". Sim, havíamos construído, nas pegadas do *Tao* – sinônimo aqui de "caminhar espontâneo que dá às coisas a sua perfeição" – um belo espetáculo a que chamamos de ***Traços ou Quando os Alicerces Vergam***. Apresentada em outubro de 2006, a montagem chamou a atenção da crítica. O jornalista Sérgio Maggio, do Correio Braziliense, escreveu:

> *"A concepção do teatro como o caleidoscópio inunda o palco no espetáculo Traços ou Quando os Alicerces Vergam. [...] A cada seqüência, esses elementos constroem inusitadas possibilidades de interpretação para a platéia. O mote parte da obra Noturnos, de Ana Miranda. Mulher solitária que vive entre o limiar dos ações físicas do cotidiano e do delírio. Trabalha com lembranças que são recriadas de forma inesperada, a partir de dramaturgia de movimentos. [...] O texto de Ana Miranda pontua o espetáculo, sendo parte de dramaturgia criada no somatório dos elementos. Quando surge, é imperativo pela fluidez e beleza com que é interpretado por Alice Stefânia. A atriz brinca com o corpo numa leveza que reflete seus estudos acadêmicos. [...] Com a ajuda de elásticos (aqueles com que as meninas brincam na infância), traça mosaicos curiosos e emocionantes dentro de cenário inteligente, que se molda à proposta. (28 de outubro de 2006)*

Chico Simões, conhecido bonequeiro da cidade, deixou também seu comentário:

tc_[livro]_v10.indd 168-169 30.07.07 15:10:28

"Alice Stefânia desenha, pouco a pouco, com o corpo e na relação com os objetos, ações dramáticas que afastam qualquer lembrança de tantos outros monólogos e adaptações que tenho visto. A atriz constrói, contraditoriamente, com o fio condutor, um labirinto onde, enquanto a personagem se perde, o espectador vai se encontrando no caminho traçado com rigor e simplicidade, marca já conhecida do diretor, também ator, André Amaro, provando que [...] o teatro ainda pode surpreender; teatro que se faz a muitas mãos, mas que é arte do ator e Alice o exerce com completo domínio de corpo, voz e, ainda, cantando bem, muito bem". (25 de outubro de 2006)

No final do processo, Alice perguntou-me: - Tudo funcionou porque a proposta é mesmo potencialmente fomentadora de construções expressivas, extracotidianas, ou por que você acha que eu sou uma atriz que teria criado coisas parecidas independentemente dessa pesquisa ancorada no universo taoísta?

Não tenho dúvida de que o corpo de Alice – como matéria-prima da modelagem teatral - é um campo seguro para a exploração de construções físicas expressivas e extracotidianas; carrega uma qualidade de consciência que o torna apto a enfrentar qualquer processo criativo, sobretudo os que valorizam a matéria corporal como elemento de manipulação estética. Teria criado, em outras circunstâncias, coisas parecidas ou completamente diferentes a depender dos estímulos propostos. Seu embasamento técnico é anterior à forma como organiza seu material ou como este se adapta à encenação.

É verdade também que as teorias e o simbolismo que habitam a sabedoria taoísta oferecem-se como ricos estímulos ao surgimento de uma dança corporal expressiva, mas não me parecem os únicos responsáveis por ela. Um sistema cognitivo ágil e a capacidade de decodificar corporalmente signos (palavras, imagens) com precisão e beleza me parecem agentes transformadores tão preponderantes no processo de criação como a substância de que se nutrem. Não é a simbologia taoísta que associa *Yin* à substância e *Yang* ao funcionamento? Devem estar em perfeito equilíbrio, pois um depende do outro. E nesse caso, o "motor psicofísico" de Alice - *seu nível pré-expressivo*, usando a terminologia de Barba - tem avançada tecnologia para processar as mais variadas substâncias, sejam elas criadas pelo pensamento taoísta ou por qualquer outro conteúdo simbólico. Um corpo-mente que funciona bem.

Em resumo: a expressividade de Alice - resultado do estímulo aplicado - é desenvolvida sobre uma cultura corporal anteriormente adquirida e ela a possui como afortunada ferramenta de trabalho. Uma ferramenta que até pode ter sido depurada na prática do *Chi Kung* ou dos preceitos taoístas, mas que ganhou funcionalidade mais ampla, até para lidar com outros estímulos igualmente criativos. Bastariam, por exemplo, uma palavra, uma frase, um poema, uma imagem fotográfica, para ver seus recursos físicos e mesmo interpretativos convergirem para a esteira da criatividade ou, nas suas palavras, para construções expressivas e extracotidianas. Esta é uma das razões pelas quais tudo funcionou bem, entre outras que considero igualmente importantes: o campo poético proporcionado pela literatura de Ana Miranda, a utilização do espaço cênico segundo uma visão caleidoscópica (sucessão de imagens imprevisíveis a partir do corpo e sua interação com

tc_[livro]_v10.indd 170-171 30.07.07 15:10:29

outros elementos cênicos) e a presença de uma cumplicidade silenciosa do grupo – afetiva e profissional - que reforçava nas entrelinhas a idéia do Tao: "cada coisa tem seu modo espontâneo e natural de ser. E todas as coisas se realizam desde que evoluam de acordo com a sua natureza".

Aquém da estética

Algumas de nossas experimentações estiveram, por outro lado, aquém de propósitos estéticos mais arrojados. Não por opção, tampouco por fraqueza, talvez por carência eventual de circunstâncias criativas, vimos nosso trabalho, às vezes, sem *alcance caleidoscópico* significativo, desviado à tarefa de depurar diálogos e personagens de um dado texto dramático. Apesar do esforço da iluminação, do cenário e do figurino para produzir certa plasticidade e romper o realismo, em algumas montagens vi nossa vitalidade caleidoscópica escorrer por entre os dedos. Restava-me uma rapa fina como consolo. Assim, alguns espetáculos trilharam outros caminhos, não menos honestos, mas distanciados dos princípios norteadores de nosso "brinquedo filosófico".

É o caso de ***Calabar – o Elogio da Traição***, musical de Chico Buarque e Ruy Guerra, encenado em 1998. A peça remonta o histórico episódio da invasão holandesa no Brasil, no século XVII, expondo a furiosa trajetória do Comandante Mathias de Albuquerque para capturar e enforcar Calabar, "o mulato mui atrevido e perigoso" que rompeu o cerco lusitano, deixando para trás promessas e honrarias, para lutar a favor do ideal holandês. A trama se serve de intenções ardilosas e revela o comportamento "assaz flutuante" do homem quando caminha ao sabor da conveniência ou entre trincheiras de guerra. Nesses casos, predomina a lógica do desespero: o mais importante é salvar-se, ainda que naufraguem princípios éticos, valores étnicos, crenças; ainda que se abafe o último espasmo sincero de caráter.

Na montagem, o enlameado Brasil colônia transformou-se numa arena debochada, onde os espúrios personagens da trama mascaravam-se na pele de maquiavélicos *clowns* para destilar seus humores e sua picardia. A encenação percorreu as trilhas lúdicas do texto e refez o repertório musical da obra original para dar espaço a outras composições de Chico Buarque.

Em 2000, encenamos ***O Colar de Diamantes***, tragicomédia inédita de Vicente Pereira (1949-1992), um dos precursores do Teatro Besteirol, ao lado de Mauro Rasi e Miguel Falabella. Na década de 80, os três deram início a uma seqüência de peças de humor escrachado e ferino que sacudiu a cena teatral carioca.

A despeito do gênero que os caracterizou, o texto de Vicente Pereira - último a ser escrito antes de sua morte – parecia pertencer a uma nova etapa de concepção dramatúrgica. Inspirada em conto do francês Guy de Maupassant (1850-1893), a peça transpõe para os últimos dias do 2º Império a velha temática da ascensão social. A personagem Elvira, com a cumplicidade de sua criada, faz o possível e o impossível para ir ao Baile da Ilha Fiscal (último baile do Império) de maneira adequada. Para isso, pedem um colar de diamante emprestado, que desaparece.

tc_[livro]_v10.indd 172-173 30.07.07 15:10:29

O texto, um calhamaço de sessenta páginas datilografadas, saiu da casa dos pais de Vicente Pereira, em Brasília, por intermédio de um amigo da família, o compositor e cantor Fabrizio Rubistein, apresentado a mim por Bruno Palzatto. O primeiro ato veio primeiro, como isca. O segundo, semanas depois, como um selo de compromisso. Com figurinos versáteis e um cenário reduzido a uma mesinha e uma cadeira velha, ambas sobre rodízios, encenamos a peça em novembro daquele ano, mês da República. No elenco, três gerações de atrizes: Fernanda Pelosi, atriz personalíssima de grande talento cômico com quem dividi o palco em diversas ocasiões em regime de cumplicidade absoluta; Fabiana Tenório, cuja presença cênica me havia fascinado desde os seus primeiros anos de estudo na Academia Cena, de Aldo Bellingrodt; e Miriam Virna, que conhecera anos antes na montagem de *A Falecida* (Nelson Rodrigues), dos irmãos Guimarães. Fabrízio compôs a trilha e eu embiquei no duplo papel de ator e diretor. Cláudio Lago, que havia participado como ator nas primeiras oficinas, juntou-se a nós, agora como iluminador e criador dos objetos cênicos.

Em que pese a competência do grupo e o esforço da direção, não deixei de incomodar-me com a fragilidade da encenação, muito distante do que buscava como "linguagem caleidoscópica". O ator Ivan Chagas, entretanto, ressaltou algumas qualidades da montagem, em artigo escrito para o Correio Braziliense:

> *"Não há maior deleite para uma platéia teatral do que poder ver bons atores em cena. [...] Direção e elenco se empenham em fazer com que a peça represente para o espectador um contato íntimo entre a obra e quem a usufrui; [...] possuem a extrema clareza do que estão fazendo sob aqueles refletores; [...] se juntam para relembrar o público teatral das últimas gerações a existência de uma categoria de atores que aprenderam a provocar na platéia uma atitude muito mais marcante do que sua personificação em aplausos protocolares, alimentados por artistas que têm enchido os teatros influenciados pelo formato americano de standup comedy. Este modelo de entretenimento acabou formando uma massa de espectadores que confunde trabalho de comédia mais elaborada com intelectualização do riso (17 de novembro de 2000)*

Da farsa clownesca, passando pela tragicomédia, chegamos à densidade do drama. Em 2003, a atriz Dayse Ramos busca, no Teatro Caleidoscópio, uma parceria para a montagem de ***A Propósito de Goethe***, baseada em peça homônima do filósofo e dramaturgo carioca Fernando Monteiro, que recebeu o prêmio Novos Autores da Universidade Federal da Paraíba. Numa adaptação curta, direta, sem a formalidade do texto original, a peça remete a mais conhecida obra do gênio do Classicismo alemão, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1823): a tragédia *Fausto*.

Na versão de Dayse, o dilema do protagonista, conhecido por "vender sua alma ao diabo", é vivido por uma escritora de muito talento, idealista, que não conseguira ainda publicar nenhuma de suas obras. "Ao concluir aquela que julga ser sua obra-prima, ela recebe a visita inesperada de Mephisto, que lhe propõe sucesso e dinheiro em troca de sua inspiração. A partir daí, inicia-se um conflito entre o sonho e a realidade, entre o idealismo da escritora, que tende a recusar a estranha oferta em nome de seus princípios de artista, e o pragma-

tc_[livro]_v10.indd 174-175 30.07.07 15:10:29

tismo de sua assistente, que vê no misterioso visitante a esperança de, finalmente, superarem a miséria material em que vivem", escreve Dayse.

Para a montagem, incluímos outra história conhecida do dramaturgo alemão - *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. As mais de 80 cartas que o jovem pintor Werther escreve para seu amigo, contando as alegrias e as dores de seu amor platônico por Carlota, foram transformadas em uma única carta. Com apoio na palavra e na capacidade de interpretação dos atores, recriamos os dois universos dramáticos de Goethe, utilizando, como cenário, apenas duas portas móveis e um ventilador de pé.

A tentativa de reduzir ao máximo as interferências cenográficas, desmaterializando o espaço cênico, ou seja, estilizando-o em universo subjetivo ou onírico, sempre me pareceu um meio de escapar ao realismo evocado por alguns textos dramáticos. Este esforço, mesmo que acompanhado pela interpretação realista dos atores, tem o propósito de consumar a "atmosfera global de irrealidade" tão desejada pelas intenções simbolistas da encenação.

No plano da dramaturgia, vislumbramos um conflito: a depender da narrativa fixada pelo autor, o texto dramático choca-se, muitas vezes, com a necessidade de alternâncias mais radicais da narrativa caleidoscópica. Se o texto não tem vocação para, no mínimo, surpreender o espectador entre um diálogo e outro, nem mesmo a encenação será capaz de transcendê-lo para impor genialidade. Será difícil lançar as cenas numa correnteza imprevisível, mais sinuosa, capaz de renovar o campo visual do espectador. Sem apelo

caleidoscópico, esses textos passam a ser um obstáculo à encenação e não mais um elemento de cumplicidade.

Porém, como detectar um texto dissonante dos planos caleidoscópicos senão testando-o? Como buscar pérolas entre as ranhuras senão enfiando a mão? O fato é que a literatura dramática, a mesma que Dulcina nos fez amar, estava agora menos aberta aos nossos afagos. Estava sob observação clínica, sujeita às nossas intenções cirúrgicas. Deveria ter sua estrutura repensada, retalhada, decomposta em seqüências rítmicas, compondo um mosaico de cenas mais próximo aos nossos padrões. Não tributamos, assim, nenhum respeito literal às obras que encenamos. Muitas vezes, até, desejei renegar os escritores e aderir à profecia de Gordon Craig:

> *"Ah, se existissem em todo o mundo um punhado de homens que, ao ver com os olhos da fantasia, acreditassem, na intimidade de sua mente, naquilo que vêem! Deixem-me repetir-lhes que não somente o trabalho do escritor é inútil no teatro. Também o trabalho do músico e o do pintor. Os três são completamente inúteis. Que eles voltem a suas reservas, a seus reinos e deixem aos artistas de teatro a posse de seus domínios! Somente quando estes últimos estiverem novamente reunidos, surgirá uma arte tão alta e tão universalmente amada que - profetizo - se descobrirá nela uma nova religião. Uma religião sem sermões, feita de revelações. Não nos mostrará as imagens definidas que o escultor ou o pintor nos oferecem. Ela revelará, ante nossos olhos, os pensamentos, silenciosamente - por meio dos movimentos - através de uma sucessão de imagens"*[97].

97. Edward Gordon Craig, ***El Arte del Teatro***, México, UNANM-GEGSA, 1987, p. 171.

tc_[livro]_v10.indd 176-177 30.07.07 15:10:29

A troca essencial

Na rota multifacetada do Teatro Caleidoscópio, entretanto, outros textos ainda vão pousar sobre nossa paisagem. No encontro com atores (também diretores), ocupados igualmente com suas pesquisas, novas propostas cênicas vão se delinear.

Em 1995, o ator e diretor cearense Ricardo Guillherme esteve em Brasília para apresentar o método e a escrita cênica que vinha utilizando em suas experiências teatrais: o *Teatro Radical*. Refere-se a um teatro de "conteúdos imprescindíveis", levado à sua dimensão essencial, à sua raiz, à sua gênese, "despojado de todos os meios expressivos não-teatrais", "auto-suficiente de significantes que evidencia a convicção de que teatro é representação e não reapresentação": - Representar – diz - é *tomar o lugar de*. "Então, que inclusive os objetos de cena representem o que não são na Realidade para que a teatralidade seja radicalmente exercida".[98]

Ricardo Guilherme vai até a dimensão atômica do Teatro e encontra ali a presença imprescindível do ator e a sua relação interpessoal com o público. Vai até a dimensão atômica do texto dramático e encontra ali os núcleos de conflito que vão indicar as Ações imprescindíveis do drama, inspirando no ator a criação de matrizes gestuais que usará em sua narrativa corporal. "Ao invés de dramatizar a situação, o ator deve teatralizar os conflitos radicais

*98. Ricardo Guilherme, **Teatro Radical Brasileiro**, 1995, mimeografado.*

que as originam e as embasam", explica. Deve fazer isso com um "minimalismo essencial". Essas matrizes gestuais opostas, baseadas na dualidade das Ações dramáticas (Ação e seu potencial contrário), são empregadas com leves variações, compondo formas corporais que se encarregam de teatralizar a história. Uma espécie de caleidoscópio de combinações seletivas de peças.

Nos bastidores da oficina, conheci Ricardo Guti, artista inquieto, de espírito contestador e devotado à cultura popular e às forças dionisíacas. No intervalo das aulas, apresentou-me o texto de Beatriz de Paoli, ***Dionisos - o Grande Grito***, um monólogo em que o protagonista, um homem comum chamado Daniel, encarna o filho de Zeus para superar a dolorosa perda de um grande amor. - Quer atuar ou dirigir? - perguntou-me. Decidi pelo primeiro.

A intenção de Guti não era somente apresentar o drama do personagem ou fazer refletir sobre a capacidade humana de exercer a liberdade, o prazer e a loucura criativa como meios de superação de crises pessoais, mas criar um espetáculo capaz de estabelecer um circuito contínuo de impulsos encorajadores entre os espectadores, convidando-os para a Cena, o Palco, a Casa dos Espelhos que regenera nossa identidade de seres criativos.

Com Ricardo Guti, a figura de Dionisos, deus do Teatro, retornava às experiências do Caleidoscópio. Para conceber o espetáculo ou a "escrita cênica", levamos para nosso laboratório os princípios do Teatro Radical. Certamente os transgredimos em algum momento, ao flexibilizar, por exemplo, a utilização do corpo, que ora resultava dramatizante, ora teatralizante. Por outro

tc_[livro]_v10.indd 178-179 30.07.07 15:10:29

lado, pudemos comprovar a eficácia expressiva das matrizes gestuais que conseguimos criar inspiradas na dualidade, na oposição de forças intrínsecas às ações dramáticas do texto.

Antes do espetáculo, o público era recepcionado com uma taça de vinho, símbolo orgíaco na mitologia grega. Outra taça de vinho apareceria nas mãos de Dionisos, no final da peça, desta vez para chamar a platéia ao Palco, onde passaria a celebrar com ele a sensação libertadora da dança. Nesse momento, o semideus não é mais uma figura mítica projetada pelo ator, mas o símbolo da congregação e da ação positiva, do entusiasmo e da vibração, da alegria e do otimismo, a "imagem do impulso misterioso que nos impele confiantes para o desconhecido sem o mínimo de hesitação, deixando horrorizado nosso lado conservador, cauteloso e realista", como analisam Juliet Sharman-Burke e Liz Greene em seu livro **O Tarô Mitológico**. Queríamos que esse impulso levasse a platéia em direção à mudança de suas próprias vidas.

O encontro com o ator e diretor Cesário Augusto não poderia ser mais desafiador. Em 1999, decidimos encenar Shakespeare (1564-1616) na difícil tarefa de atuar e dirigir simultaneamente. Então professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e pós-graduado em Estudos Teatrais pela Universidade de Leeds, Inglaterra, onde realizou Mestrado sob a orientação de Martin Banham, Cesário vinha investigando, à época, procedimentos metodológicos veiculados à preparação do ator, com base, sobretudo, nos postulados do Teatro Antropológico de Eugenio Barba, assunto que desde o início nos aproximou.

Apaixonado pela obra do dramaturgo inglês e já tendo atuado em *Medida por Medida*, durante sua graduação em Interpretação Teatral na UnB, e *Timão de Atenas*, transformado em trabalho solo dirigido pelo próprio ator, em Leeds, Cesário adaptara o texto *Coriolano* para que dois atores se revezassem nos vários papéis da tragédia. A montagem passaria a chamar-se ***Quem és Tu, Coriolano?***

Cesário convidou-me para partilhar essa experiência, dividindo, ainda, a responsabilidade sobre a direção e a concepção do espetáculo. A concepção não nos parecia difícil: disporíamos apenas de nossa presença cênica e de um palco vazio, desta vez em sua nudez absoluta. Para fixar os personagens da trama, criamos um repertório de vozes e de posturas físicas, apoiadas em dinâmicas variadas de movimento e em um figurino cujas peças - calça, camisa, paletó e gravata - eram recombinadas a cada troca de papel.

Para dirigir, não nos restava outra escolha: tínhamos que nos apoiar numa confiança mútua, num convívio transigente e numa troca sincera e conciliatória de impressões, observações e associações particulares, evitando impingir qualquer visão sobre o texto como verdade absoluta. O ato simultâneo de atuar e dirigir é delicado, exige dupla ocupação perceptiva: a de seu próprio trabalho e a do trabalho do outro, situação na qual nunca se tem a certeza de se obter de ambas as tarefas medidas iguais de aproveitamento.

tc_[livro]_v10.indd 180-181 30.07.07 15:10:29

Ainda assim decidimos realizar a travessia, buscando vencer os riscos e as limitações inerentes ao processo.

Na obra de Shakespeare, encontraríamos novos desafios. A despeito de certa estética lingüística, considerada prolixa pela maioria dos teatrólogos, e das diferentes estratégias técnicas a que muitos se dedicam para interpretar os escritos do bardo inglês; fomos buscar, no contato com as palavras, a clareza e a verdade das falas, imprimindo coloquialidade aos diálogos, atentos que estávamos ao interesse auditivo do público sobre aquela poesia e prosa incomuns, repletas de ricas intenções e inflexões. De fato, remetendo a célebre exemplo, quando Peter Brook encenou Shakespeare, disse não se interessar pelo método shakespeariano, mas pela sua ambição de questionar as ações do indivíduo e da sociedade em relação à existência humana[99]. Sim, basta que saibamos o que estamos dizendo e fazendo para exaltar – na interpretação - a crítica e os conflitos dramáticos presentes em sua obra.

Coriolano é considerado, por alguns especialistas, o grande drama político do cânone shakespeariano. Inspirada em Plutarco, a tragédia conta a saga do hábil general romano Caio Márcio para tomar a cidade de Coríolos, numa guerra contra os vólcios (bárbaros invasores). Depois da vitória, agora chamado de Coriolano, recusa-se a expor suas feridas de guerra à plebe em troca de votos que o tornariam cônsul. "Só quero que me esqueçam, como esquecem as virtudes que os sábios neles gastam", dispara. A ofensa faz o povo

*99. Peter Brook, **O Ponto de Mudança**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994, p. 82.*

conspirar e, acusado de traição, Caio Marcio é exilado, deixando esposa e filhos. Num gesto de vingança, alia-se a seus inimigos com o propósito de investir contra sua pátria, mas sua mãe Volúmnia roga-lhe para que adapte sua estratégia militar ao combate político. Coriolano recua e acaba assassinado por Túlio Aufídio (líder dos vólcios), acusado mais uma vez de traição.

Cesário voltou à Inglaterra, desta vez para Exeter, onde estudou e praticou, sob supervisão e ensino de seu mestre e orientador Phillip B. Zarrilli[100], algumas técnicas de artes marciais. "Atuantes em teatro têm utilizado algumas artes marciais asiáticas como instrumento para otimizar o seu vigor e ações psicofísicas em cena", explica. Cesário cita alguns exemplos: "O Método Suzuki, desenvolvido pelo recluso e subversivo Tadashi Suzuki na Vila de Toga, Japão, e suas treze maneiras de se deslocar baseadas no teatro Noh, já se tornou ferramenta acolhida em países como Inglaterra, Brasil (onde já fora utilizado pelo diretor Antunes Filho), Nova Zelândia e Austrália; o norte-americano Phillip B. Zarrilli vem, há mais de trinta anos, aplicando o yoga, t'ai chi ch'uan e kalarippayattu (praticada em Querala do Sul, Índia) mundo afora, buscando atingir no performer a sua "agência", aqui denominada também prontidão; Jerzy Grotowski (1933-99), estipulando que "eu não enceno uma peça para ensinar aos outros aquilo que já sei", paradoxalmen-

100. Professor Zarrilli trouxe, para a Europa e Américas, a partir de suas pesquisas em Querala do Sul, na Índia, o kalarippayattu e o yoga, incorporando-os ao treinamento do ator. Quanto ao t'ai chi ch'uan, aprendeu-o com A.C. Scott, considerado o primeiro pesquisador a trazer, depois de quatro anos morando na China, esta prática marcial e meditativa, organizada em princípios dirigidos à arte da cena, ao Ocidente. Maiores informações: www.exeter.ac.uk/drama.

tc_[livro]_v10.indd 182-183 30.07.07 15:10:30

te deixou legado de exercícios psicofísicos onde o canto, em sua execução, passava a ser cantado pela tradição mais do que o seria pelo(a) atuante, chamado pelo diretor e filósofo polonês "feitor" ou "fazedor"; Eugenio Barba [...] busca em práticas preparativas da Ópera de Pequim, do Teatro Kabuki e dos rituais para-teatrais balineses elementos configuradores dos famosos barters - escambo de práticas -, objetivando ativar o nível "pré-expressivo" dos atendentes[101]; o brasileiro-catalão Moncho Rodrigues opta pela marcial, mas nem por isto menos festiva, prosódia épica da cantoria de cordel nordestina; o pernambucano Antônio Nóbrega passa adiante sua indisfarçável tara pela capoeira em oficinas inesquecíveis para quem delas participou; o grupo campinense Lume campeia movimentos de samurais aplicados em exaustivas sessões de busca pela precisão técnica e pelos extraordinários "espirros" da organicidade cotidiana; o grupo paraibano Piolim atravessa nacionalidades e, mordendo o bolo pela beirada, dispara lá e aqui seu arsenal de rolamentos do judo e lutas com bastões do kendo, etc. Nunca se viu, mundo afora, tanta generosidade na troca de informações sobre o treinamento do(a) atuante; nunca se viu, mesmo no século passado, uma procura obsessiva em aperfeiçoar o comando psíquico e físico para a cena. Difícil equiparar época equivalente a tantos treinamentos para a o começo da partida"[102].

101. Em correspondência ao autor, Eugenio Barba esclarece: "Não, os barters não tem nada que ver com a pré-expressividade, são situações espetaculares de intercâmbio, têm uma função essencialmente social: ativar as pessoas do ambiente em que o barter se desenvolve - presídio, bairro, escola, asilo, hospital psiquiátrico, comunidade étnica emigrada, etc. Nos barters, o Odin utiliza espetáculos particulares criados por estas situações e não aplica técnicas da Ópera de Pequim, do Kabuki ou de rituais parateatrais balineses. O Odin foi profundamente inspirado pelos teatros clássicos da Ásia, mas à nivel de imaginação; nós conhecemos estes teatros somente dez anos depois de nossa criação. Já havíamos estruturado nosso treinamento e nossa visão/identidade profissional e, à exceção de Roberta Carreri, os demais atores nunca estudaram e aplicaram técnicas destes teatros".

Em sua volta a Brasília, realizamos em conjunto a oficina "Doze Trabalhos para Hércules", uma prática teatral inspirada na história mitológica com aplicação de técnicas das artes marciais como material influente no vigor, prontidão e controle psicofísico em cena a partir da consciência respiratória e de movimentos de diferentes dinâmicas como o *hatha yoga*, o *t'ai chi ch'uan* (estilo wu), a arte marcial indiana *kalarippayattu* (oriunda de Querala do Sul, Índia) e algumas bases de combate do karate-do[103], aprendidas por Cesário em seus quatro anos de Doutorado na Universidade de Exeter. Atualmente, Cesário leciona na Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. É um amigo com quem gosto de trocar conhecimentos e experiências, um artista livre e intenso em seus empreendimentos, uma alma despojada que se doa às tramas da arte e da vida com coragem rara.

do absurdo ao humor negro

Entre os participantes das oficinas realizadas em 2003, estava a atriz Fabiana Tenório. Convidei-a para um projeto de montagem no qual teríamos

*102. Cesário Augusto, **As artes marciais como começo da partida para o atuante**. In: **Revista Expressão** do Centro de Artes e Letras da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria); www.teatrocaleidoscopio.com.br e www.revista-de-arte.com.br*

103. O karate-do, ainda em sistematização para o treinamento, deve-se a anterior exercício desta arte marcial como esporte, por Cesário, no Brasil.

tc_[livro]_v10.indd 184-185 30.07.07 15:10:30

ainda que buscar motivações comuns. Durante algumas semanas, levamos para os nossos encontros uma variedade de idéias, textos e temas, tentando definir o material que iria nortear o nosso trabalho. Na época, o diretor Julio Cruccioli, com que havia estado algumas vezes para conversar e ler textos de sua autoria, bateu-nos à porta com uma proposta que mudou o rumo de nossos planos. Júlio nos apresentou o texto ***Striptease***, um exemplar do teatro do absurdo escrito, na década de 50, pelo polonês Slawomir Mrozek. Chegava, assim, aos nossos laboratórios, um gênero teatral que vai ocupar, em outros momentos, a cena do Teatro Caleidoscópio.

Despojado de convenções, anti-realista, cruelmente poético, arbitrário e imaginativo, o teatro do absurdo, originário dos países dominados pela extinta União Soviética, sustenta-se na metáfora, no sentido figurado das palavras, para criar situações irônicas sobre fatos que os autores não podiam dramatizar ante as injunções políticas em que viviam. O termo remete à noção do absurdo originada ainda na Grécia Antiga como princípio de raciocínio filosófico. Também identificado com o conceito de algo fora dos limites da compreensão racional, chega à modernidade associado às manifestações do *nonsense*, do fantástico e do humor negro, querendo revelar certa inversão de valores.

Representantes mais conhecidos desse tipo de teatro, Eugene Ionesco e Samuel Beckett, consideravam "absurdo", por exemplo, o fato de a humanidade destruir-se a si mesma ou viver segundo a crença em um Deus. Os homens

abdicam de sua condição para transformar-se em "rinocerontes" ou em "cadeiras", afirmava Ionesco, enquanto Beckett dizia que "o homem sem um Deus, sem a metafísica, sem a transcendência, está perdido", tema que vai ser explorado em sua obra mais famosa, *Esperando Godot*. Questionam, assim, o nexo da existência humana.

Se Beckett tratou de revalorizar a palavra por meio de seu significado oculto, Ionesco quis, inicialmente, destruir a linguagem como base do teatro, mostrando a palavra destituída de serventia social. Mais tarde, porém, considerou trágica a desintegração da linguagem, reparando sua intenção inicial. Para ele, o realismo não existe, pois nada é real. "Tudo é invenção. Até mesmo o realismo é inventado. A realidade não é realista. Esta é uma outra escola teatral, um estilo. A única realidade é a que vem do mesmo interior – o inconsciente, o irracional, nossos pensamentos, imagens, símbolos. Todos eles são mais verdadeiros que a verdade, que o realismo"[104].

Foi esse sentido de metáfora e alegoria, essa desconfiança sobre as coisas, de haver, por trás delas, outras que – mesmo na sua antítese - buscam representá-las, o que trouxe interesse imediato às nossas experimentações. Restava descobrir que tipo de interpretação caberia ao ator nesse gênero de teatro. Ironicamente, a mais "realista", aqui sinônimo de verossímil. O absurdo expresso no texto, assumido como normalidade ou lógica racional pelo ator,

*104. **Ionesco não quer mais destruir a linguagem**. Reportagem de Mervyn Rothstein publicada em O Globo, em 16 de junho de 1988, Segundo Caderno, p. 3.*

tc_[livro]_v10.indd 186-187 30.07.07 15:10:30

ganharia mais credibilidade quanto mais se evitasse a ironia, o artificialismo ou a estilização. Pode parecer contradição, mas o estranhamento do absurdo consiste justamente em tomar como normalidade a hipocrisia.

Em *Striptease*, Mrozek apresenta dois personagens, cujas atitudes – opostas e complementares – traduzem o comportamento dialético do ser humano diante de situações impeditivas. Impelidos por uma força estranha para dentro de um recinto fechado, os dois personagens, iguais na aflição, no medo e na dúvida, agem, porém, como contrários. Forçados a enfrentar o desconhecido, buscam uma saída, cada qual utilizando o seu método característico de raciocínio. Ele é um tipo passivo, que acredita na "liberdade interior" e defende sua dignidade pessoal a fim de manter o controle da situação. O outro é pragmático e acredita na "liberdade exterior". Os dois são assaltados por uma mão gigantesca que invade repetidamente o recinto e retira-lhes, a cada intervenção, uma peça de roupa, deixando-os completamente nus, numa referência à ausência absoluta de defesa, ao derradeiro suspiro da liberdade, à existência despida de significado.

Estávamos diante de uma obra provocativa, divertida, de conteúdo político subliminar que expõe, com amarga ironia, a crueldade dos sistemas totalitários. Respeitando as intenções originais do autor, decidimos encenar a peça, com algumas pequenas modificações. Os personagens foram convertidos num casal de meia-idade e a mão gigante foi substituída por um alarme luminoso. Na intenção de provocar um diálogo ainda mais amplo sobre a

temática da peça, incluímos ainda trechos de outras obras do mesmo naipe, como *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco; *Esta Noite Juntos Amando-nos Tanto*, de Maruxa Vilalta; *Ida ao Teatro*, de Karl Valentin; *Dias Felizes*, de Samuel Beckett; e *Max e Claire – o Minuto Plural*, de Marcelo Perrone.

A ousada montagem de Cruccioli deu à sala uma prova de sua versatilidade. O pequeno teatro foi dividido em três ambientes: a vitrine, uma ante-sala e o auditório, para onde o público era finalmente conduzido. Na vitrine, o casal iniciava sua jornada. Disputava ali, como rivais, uma partida de xadrez fraudulenta; na ante-sala, o público, de pé, juntava-se ao casal, para simular a plataforma de uma estação de trem; em seguida, a multidão ocupava a minúscula sala do teatro, agora simbolizando o claustro, inviolável e opressor, da submissão. A utilização de um espelho, no fundo da sala, permitia que os atores encenassem atrás da platéia. E a iluminação, que ficou a cargo, mais uma vez, de Cláudio Lago, reforçava a aparência sombria e misteriosa das situações.

Em artigo para a *Revista Roteiro*, o jornalista, escritor e dramaturgo Reynaldo Ferreira, que conhecera Ionesco durante palestra na Universidade de Brasília, expôs suas impressões sobre o espetáculo:

> *"[...] Em Striptease, Mrozek repete mais ou menos, sem profundidade, porém, o que fez Honoré de Balzac no seu romance "As Grandes Ilusões", criando dois personagens, que refletem sua própria personalidade. Ele se despe, portanto, em cena, expondo como reagem seus lados masculino e feminino diante de circunstâncias político-impeditivas das aspirações libertárias. Melhor dizendo, da aspiração ao direito individual*

tc_[livro]_v10.indd 188-189 30.07.07 15:10:30

da livre escolha. Enquanto os personagens de Balzac se encontram, pela primeira vez, numa biblioteca, os personagens [da montagem] se conhecem num logradouro público depois de realizarem ambos viagem no mesmo trem no percurso entre duas cidades, que se denominam Slawomir e Mrozek, nome e sobrenome do autor. Ambos procuram o mesmo endereço numa denominada rua Beckett – homenagem ao mais badalado autor do teatro do absurdo – e daí, as coincidências vão se marcando e se acentuando de forma que a platéia, ao mesmo tempo em que se diverte com as confusões criadas com a procura da identidade dos dois, não deixa também de perceber que, se o lado feminino do autor é mais intuitivo, atirado e exasperado, o lado masculino é conservador, prudente, acomodado e acovardado. [...] Assim, tem-se espetáculo de mediana duração, o que parece pouco, entretanto, diante de suas reais qualidades.

A primeira delas é a direção de Júlio Cruccioli, que consegue equacionar de maneira notável o pequeno, mas aconchegante espaço do teatro, tirando proveito principalmente de um painel espelhado ao fundo do palco, no qual se reproduz e se efetiva o momento mais belo e poético do espetáculo. As interpretações de André Amaro e Fabiana Tenório valem muitos aplausos porque além de responderem ambos às pontuações da direção, consegue cada um deles imprimir tom bastante pessoal aos personagens que interpretam. Tudo o mais no espetáculo – figurino, cenário, sonoplastia, adereços, iluminação – é de excelente qualidade. Eis, portanto, um espetáculo que merece ser visto [...]. (Revista Roteiro, ano II, nº 50, outubro/novembro, 2003)

O teatro do absurdo volta à cena em 2005, com a montagem de ***Caixa Preta***, texto de Maurício Witczak. O ex-aluno da Academia Cena de Teatro, apaixonado pela poesia e pela dramaturgia, tornou-se, com os anos, um criador voraz de histórias. Ator formado pela Faculdade Dulcina, poeta premiado, levou aos palcos alguns de seus textos em montagens de grande sucesso de bilheteria, como *Os Sapatos do Nó*, *Entre Oito Paredes* e *Psicológica do Amor.*

O jogo psicológico das relações amorosas é o tema explorado nas duas últimas peças e volta a aparecer em *Caixa Preta*, sua primeira incursão ao gênero do absurdo. O título faz uma alusão à caixa preta do avião que guarda as informações do vôo. Witczak aplica a metáfora à vida de um casal em crise, em rota de colisão conjugal.

A casa onde *Ele* e *Ela* moram é uma prisão doméstica, um golpe fatal do cotidiano, um campo minado pelos apegos materiais, uma aeronave em queda, abrindo uma clareira na vida a dois. Entre os destroços resta apenas a "caixa preta" do avião-casamento. E é ali, na íntima escuridão dos segredos, que se passa a ação e se estabelece o turbulento e metafórico diálogo do casal. *Ele* e *Ela* estão confinados, um diante do outro, separados por territórios intransponíveis. Sobrevivem de uma lembrança retalhada e mal conseguem respirar. A caixa-casa sufoca, oprime, assusta. Parece querer explodir a qualquer momento. Ele quer encontrar uma saída e fugir. Ela quer reconstruir o velho mundo.

O texto de Witczak vai além das discussões sobre os desacertos amorosos; propõe também uma reflexão sobre o amesquinhamento das relações humanas e sobre a inóspita existência a que parecemos destinados. Em sua estrutura dramatúrgica, passado, presente e futuro são tempos alternantes e desordenados, criando, muitas vezes, para o espectador, a sensação de ver a peça de trás para frente.

tc_[livro]_v10.indd 190-191 30.07.07 15:10:30

Para a encenação, criamos uma cenografia em três etapas: ao entrar no teatro, o espectador era conduzido até a platéia por um corredor escuro, onde os aposentos e a mobília da casa, reproduzidos em miniatura, eram exibidos dentro de pequenas caixas pretas como objetos de uma exposição de arte, trabalho minuciosamente executado pela artista plástica Lucia Feitosa. Fragmentos de um lar desabitado, estes objetos tinham um propósito: carregar de imagens a memória do espectador, durante os minutos seguintes em que se desenrolaria a trama. Sobre o palco, uma enorme caixa de tule encerrava os protagonistas num espaço vazio, metafísico, simbólico, querendo significar a zona do pensamento, a ausência de materialidade, de contato com o mundo físico da casa. Ao final do espetáculo, o espectador percorria de volta o mesmo corredor do início, onde as caixas pretas agora restavam vazias. Os móveis, as janelas, os cômodos da casa foram misteriosamente subtraídos. Um jogo de prestidigitação para reanimar o espírito lúdico do público e seu poder de fabulação.

Essa concepção, criada para que o espectador participasse com sua memória, elaborando sucessivamente imagens mentais no decorrer do jogo metafórico das palavras, resgatou, de certa forma, a *potência* do sentido caleidoscópico. Sentido que procuramos manifestar também na exploração das mudanças repentinas das situações sugeridas pelo texto, levando os atores a câmbios rápidos de movimentos e posturas.

Entretanto, por trás do domínio e do entendimento claro do plano caleidoscópico, escondia-se a sensação de que a complexidade do texto de Witczak havia nos lançado num vôo experimental cheio de desafios e pontos cegos. Toda vez que mergulhávamos na profundeza metafórica dos diálogos, tentando circunstanciar ali as ações, eu e Wol Nunes (atriz que comigo dividiu o palco e a direção) encontrávamos infinitas possibilidades de leitura, o que gerava interferências múltiplas na medição de nossos subtextos, inflexões e marcações físicas. Como escolher, entre tantas, a melhor forma de interpretar e representar a metáfora? Tivemos que testá-las sem receita prévia. Após largos meses de ensaio, convivendo com uma insistente insegurança, conseguimos tão somente um esboço, uma mostra provável, mas ao final convincente, das intenções do texto.

À tripulação de *Caixa Preta* juntaram-se algumas mentes criativas. Marcos Vinícius Ferreira integrou a equipe como iluminador. Substituiu os refletores por um conjunto de lâmpadas dicróicas que funcionavam como sensores de tensão, refletindo as variadas pulsações das cenas, em perfeita sincronia com as marcações e os diálogos dos atores. Tomaz Vital criou para o espetáculo uma trilha sonora envolvente, cinematográfica. E Witczak, que acompanhara alguns ensaios, assumiu também a operação do som.

Autor compulsivo, de profundidade intelectual, Maurício Witczak combina insônia com alto poder criativo para escrever seus textos. *Enquanto a Cidade Dorme* é uma coletânea de poemas que delata o costume. Escreveu ainda

tc_[livro]_v10.indd 192-193 30.07.07 15:10:30

para o teatro *Nós Dois no Parapeito* e *Super!*, peças em que volta a retratar, com cenários e perspectivas diferentes, o lado absurdo das relações conjugais. Na mesma safra, surgiu ainda o monólogo *Outrora* e a comédia ***Inválidos Nacionalistas Sob Suspeita*** (1996), ou simplesmente *INSS*, a primeira peça de humor negro a cruzar nosso caminho.

Levada à cena em poucos meses, na seqüência de *Caixa Preta*, sob o bafejo da nossa entusiástica parceria, a nova peça de Witczak, ainda apoiada no humor e em referências do teatro do absurdo, apresentava desta vez o gosto acre da crítica social.

A peça revela a patética realidade dos trabalhadores brasileiros que pleiteiam o benefício da aposentadoria por invalidez. Um policial baleado, um médico psicótico, um radiologista radioativo e um professor paranóico – os inválidos nacionalistas – disputam um único benefício num concurso promovido por uma sarcástica Perícia Médica.

A frieza de quem avalia dramáticos pedidos de afastamento do trabalho, a demorada tramitação dos processos burocráticos e as enfermidades laborais não escapam às críticas. “O trabalho adoece o homem”, diz o professor, que ainda ouve gritos e vaias de alunos e se sente um “protozoário intelectual”, depois de tantas conversas no intervalo das aulas, tantas dinâmicas de grupo e incontáveis convocações sindicais. “Nunca me disseram que dar aulas me colocaria nas portas do manicômio e sem poder pagar pelo tratamento. Eu sou um inválido!” – exclama.

O médico enlouqueceu depois de tantos plantões banhados a sangue e morte. Esqueceu um bisturi dentro de um paciente e foi parar na psiquiatria em posição fetal chorando e mamando no soro. “Num hospital público de grande porte, tem-se a impressão de haver mais gente doente do que gente saudável na cidade inteira”, diz o radiologista, outro concorrente inválido cuja aparência assustadora o afasta das criancinhas.

O sargento da Polícia, por sua vez, não quer se tornar um inútil, apesar dos dez tiros que lhe deixaram sem os movimentos das pernas: “Quero ser útil só para minha família”, dramatiza tentando sensibilizar a Perícia. Mas estão todos sob suspeita. Se tentarem forjar a invalidez, perderão o benefício e retornarão ao penoso trabalho de antes.

O texto procura mostrar o quanto as condições de trabalho estão distantes do ideal e o quanto o sistema de prestação de serviços públicos essenciais está igualmente enfermo. “A Saúde, a Segurança e a Educação, que deveriam formar um triângulo social com incentivos prioritários, revelam sua face degradante e evidenciam um exército de profissionais cada vez mais insatisfeitos e doentes”, diz Witczak. A encenação transportou o espectador para um programa de auditório, um *reality-show*, em que a figura do perito médico se transforma num apresentador de TV canastrão e vaidoso e a aposentadoria deixa de ser um benefício para se tornar um prêmio de sorte fabricado pela indústria da esperança, do entretenimento.

tc_[livro]_v10.indd 194-195 30.07.07 15:10:30

Maurício Witzack é um artesão da palavra com quem gosto de confabular. Suas peças revelam percepções risíveis sobre a realidade humana. E é esse olhar crítico, sensível e redimido pelo humor que me faz festejar a sua inteligência e o seu talento com afetuosa admiração.

Para quê o Teatro?

Certo dia, em um teatro da cidade, enquanto o público aguardava o início do espetáculo, surgiu, inesperadamente, diante de todos, uma figura desalinhada, trôpega e vociferante. "Eu sou negro, pobre e órfão. Não passo recibo nem pago imposto. E vocês?" - provocou o homem. Logo se viu a face desconcertada daquela gente. O guarda tentou intervir, mas percebeu que a platéia, embora impaciente e esquiva, passou a aderir às intenções políticas do discurso. Dias depois encontrei um exemplar dessa figura na peça *Estado de Sítio*, de Albert Camus. O personagem Nada - apresentado pelo dramaturgo como um niilista bêbado - prega a destruição como reação às ideologias totalitárias.

O encontro com esse personagem inspirou as primeiras cenas de ***A Farsa de Pixreals***, peça que encenamos em 2004, em comemoração aos 10 anos do Teatro Caleidoscópio.

O trabalho tomou como base fragmentos de textos da dramaturgia nacional e estrangeira. A idéia era criar um roteiro cênico a partir de pequenos diálogos teatrais extraídos aleatoriamente de obras reunidas também aleatoriamente. Além de Camus, passaram pelo laboratório mais de trinta autores, entre eles Eurípedes, Ésquilo, Aristófanes, Shakespeare, Moliére, Alfred Jarry, Artaud, Pirandello, Brecht, John O'Farrell, Oswald Andrade, Alcione Araújo, Bráulio Pedroso... Frases célebres de escritores e filósofos - Pascal, Edmund Burke, Nitzsche, Victor Hugo, Goethe, Barba - também foram lançados na roda caleidoscópica. O resultado, ao contrário do que se pode pensar, não foi uma colagem de textos, mas uma ficção escrita com as inquietações que habitam o repertório dramático, humorístico, filosófico e ideológico daqueles autores. Ao longo de um exaustivo trabalho de improvisação e dramaturgia colaborativa, criamos a nossa própria fábula.

Tudo se passa na fictícia Pixreals, cidade assolada por muitos males e cheia de acontecimentos estranhos, como a presença de ratos silvestres portadores de vírus mortal, alusão à hantavirose que durante alguns meses ocupou, na época, a atenção da imprensa e dos moradores de Brasília. Numa noite em que sinais luminosos são vistos no céu, o Teatro de Pixreals é invadido por dois seres estranhos com missões bem diferentes e que acabam alterando o curso do espetáculo daquele dia. Um deles é uma espécie de terrorista mitológico. Enviado de Zeus, ele cumpre ordens de acabar com o teatro. Sua missão é levar de volta o fogo sagrado roubado do Olimpo por "esses homens de teatro pretensiosos que não dão provas de seu talento". Extermina os atores, faz refém uma espectadora e promete no final eliminar a platéia com seus poderes fulminantes. Sua rival é Niza III, paladina do imaginário pla-

tc_[livro]_v10.indd 196-197 30.07.07 15:10:31

neta Escorpus, que vai ao teatro de Pixreals com a missão de proteger o fogo sagrado. Para isso terá de conduzi-lo até o seu planeta, para depois devolvê-lo aos homens "passada a tempestade".

O Nada – uma espécie de esmoleiro que nada deseja senão defender a sua opinião – também invade a sala e acaba participando da aventura, conduzindo Niza III às alas subterrâneas do teatro. Ali transitam personagens como Medéia, Pai Ubu, Arlequim, Pantaleão e uma legião de espíritos que disputam moedinhas de ouro. A bilheteira tenta controlar a situação, mas envolve-se em situações arriscadas.

A montagem, que misturou farsa, tragédia, absurdo e *Commedia dell'Arte*, transformou o próprio teatro no cenário da peça, criando para o espectador uma fronteira sutil entre a realidade e a fantasia. Mais uma vez os atores utilizaram instrumentos percussivos para criar a trilha sonora do espetáculo. Sons fortes e sombrios deram à trama o suspense e o impacto desejados.

A *Farsa de Pixreals* não foi apenas uma experiência de dramaturgia colaborativa ou de estética caleidoscópica, mas uma oportunidade de autocrítica para todos nós. Envolvidos no ofício teatral, tínhamos diante de nossas convicções algumas provocações: Para quê o teatro? O que nos move? Como nos comportamos como artistas? Qual o princípio redentor para suportar a efemeridade de nossa arte? Onde está o fogo sagrado, o germe de vida que "penetra em nossa fantasia para tornar-se, também ele, uma criatura viva, no plano da vida superior, acima da volúvel existência de todos os dias", como

acreditava Pirandello? Estar no palco é "o melhor trabalho do mundo", como escreveu John O'Farrell? Para ele, o que provoca a empolgação de estarmos sob os refletores é a "fração de segundo aterrorizante" em que a platéia nos olha. "Nesse instante, nosso desempenho pode estilhaçar-se no chão ou então elevar-se a novas alturas. [...] É claro que nunca chegamos a quebrar o encanto, pois durante aquela hora ou duas a platéia nos ama completamente". Deveríamos acreditar nisso?

Jean Cocteau - também citado na peça - provocava: "o homem não tem virtudes quando faz da arte um escândalo, uma espécie de exibicionismo praticado entre egos". E nós? Que tipo de artistas somos? Para Fernando Arrabal "não existe progresso no teatro; se existisse seríamos melhores do que Shakespeare". Há alguma verdade nisso? Qual seria então o lugar de quem procura o teatro? "É somente nas 'catacumbas' que se pode preparar uma vida nova. Esse é o lugar de quem procura o verdadeiro teatro, arriscando-se com as eternas perguntas sem resposta", defende Barba.

Em *A Farsa de Pixreals*, nenhum outro personagem parece representar mais as catacumbas que o esmoleiro do teatro, o Nada. Quando é atacado pelos ratos, nos porões do Teatro, diz antes de morrer: "Estou preparado para tudo, pois nada sou. Desprezo Zeus, a Peste, o Mal e todos aqueles que exercem seu poder transitório. Verei a queda de todos eles e depois nada mais saberão sobre mim...". Quando, enfim, morre, alcança a essência do pó e volta a ser, ainda mais triunfante, a representação do *Nada*. Seria esse "nada" incessante

tc_[livro]_v10.indd 198-199 30.07.07 15:10:31

e imorredouro o alimento de nossa arte, a arte de nossa alma? Deveríamos ser aplaudidos por isso? Nada, agora mais senhor de si, vira-se para a platéia e, na sua altivez, atinge a todos nós: "Dou-lhes um conselho: não esperem nada, nem mesmo o momento de aplaudir. Mas não temam, meus amigos, eu estou aqui: Nada lhes consolará..."

O diálogo me remetia à célebre citação de Ionesco, não lembrada, todavia, por nossa montagem, mas igualmente perturbadora: "Quem ainda precisa de teatro? Todo mundo. As pessoas precisaram do teatro por milhares de anos. Não há motivo para que isso mude. Mas por que elas precisam de teatro? Para nada. O teatro é inútil, mas sua inutilidade é indispensável"[105].

*105. **Ionesco não quer mais destruir a linguagem**. Reportagem de Mervyn Rothstein publicada em O Globo, 16 de junho de 1988, Segundo Caderno, p. 3.*

Ficha Técnica

A Festa de Baco, 1994

‹Atores› André Goldman, Bic Prado, Bruno Palzatto, Claudio Lago, Juliana Marinho, Leila Souza, Liana de Oliveira, Luana Bailão, Luciana da Silva, Nilde Espírito Santo, Paula El-Jack, Odemir Donizeti, Raquel Aló, Renan Guimarães e Rosane Torres **‹Direção›** André Amaro **‹Iluminação›** Dalton Camargos **‹Local›** Teatro Dulcina, Julho, Brasília.

O Sonho do Sátiro, 1994

‹Atores› Bic Prado, Bruno Palzatto, Carlos Machado, Carlos Queiroz, Claudio Lago, Liana de Oliveira, Luana Bailão, Luciana Silva, Marília Matos, Mirabai, Paula El-Jack e Odemir Donizeti **‹Direção›** André Amaro **‹Iluminação›** Dalton Camargos **‹Local›** Teatro Dulcina, Brasília, Dezembro.

A Invasão dos Sátiros, 1995

‹Atores› Bic Prado, Bruno Palzatto, Claudio Lago, Liana Oliveira, Mirabai e Odemir Donizeti **‹Direção›** André Amaro **‹Local›** Rodoviária de Brasília - Projeto A Hora do Trabalhador, Brasília, Maio.

tc_[livro]_v10.indd 200-201 30.07.07 15:10:31

Escutai os gemidos e os risos do nosso sono, 1995

‹**Atores**› Bic Prado, Bruno Palzatto, Claudio Lago, Lilian França, Mirabai, Raquel Aló e Odemir Donizeti ‹**Direção**› André Amaro ‹**Iluminação**› Dalton Camargos ‹**Locais**› Sala Marco Antônio Guimarães do Complexo Cultural Renato Russo, Brasília, Julho. Teatro Dulcina, Brasília, Maio de 1998.

Dionisos - o grande grito, 1995

‹**Texto**› Beatriz di Paoli ‹**Interpretação**› André Amaro ‹**Direção**› Ricardo Guti ‹**Iluminação**› Dalton Camargos ‹**Locais**› Sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional, Novembro e Dezembro; Março de1996; Teatro da Casa do Candango, Brasília, Junho de1996; Teatro São Joaquim, Goiás, GO, Junho de 1996; Teatro Yguá, Goiânia, GO, Julho de 1996; Teatro de Planaltina, Planaltina, DF, Julho de 1997; Teatro do Gama, Gama, DF, Julho de1997; Teatro Dulcina, Maio de1998. Sala Multiuso do Complexo Cultural Renato Russo, Setembro de 2000 ‹**PRÊMIOS**› VIII Concurso de Monólogos Atriz Ana Maria Rego, Theatro 4 de Setembro, Teresina, PI, Junho de 1999: Melhor Espetáculo (Júri Oficial), Melhor Diretor, Melhor Texto Inédito, Melhor Sonoplastia; II Festival Nacional de Monólogos de Vitória, Setembro de1999: Melhor Direção, Melhor Cenário e Melhor Figurino; I Festival Nacional de Monólogos de Goiânia, Novembro de 1999: Melhor Direção.

O sorriso da casa de Jóias, 1996

‹**Texto e Interpretação**› Bruno Palzatto (Marcônio Carvalho, Pastor Demente, Tia Batistuta, Chiquinha, Paulista, Dona Cacá, Yin e Yang - pés de Marcônio) ‹**Direção**› André Amaro ‹**Iluminação**› Dalton Camargos ‹**Locais**› Sala Martins Pena do Teatro Nacional, durante o Projeto Temporadas Populares 3ª Edição, Brasília, Janeiro; Teatro Dulcina, Brasília, Maio de 1998; Teatro Caleidoscópio, Brasília, Junho de 2003.

A órfã do Rei, 1996

‹**Texto**› José Mena Abrantes ‹**Interpretação**› Paula Passos ‹**Direção**› André Amaro ‹**Iluminação**› Dalton Camargos ‹**Locais**› Sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional - Brasília, DF, Outubro, Embaixada do Brasil em Angola, Luanda, Angola, Novembro. Teatro Elinga, Luanda, Angola, Novembro; Vila Gamek, Luanda, Angola, Novembro; Casa de Cultura de Planaltina e Teatro do Gama, durante o Projeto Temporadas Populares 4ª Edição, Planaltina e Gama, DF, Janeiro de 1997; Espaço G51, Brasília, Março de 1997; Casa de Cultura de Paracatu, Paracatu, MG, Maio de1997; Théâtre BomPard, Marseille, França, 2 de julho de 1997; Teatro Dulcina, Brasília, Maio de 1998; Palco 5 - EXP098, Lisboa, Portugal, Setembro de 1998; Teatro da Escola da Noite, Coimbra, Portugal, Setembro de 1998 ‹**PRÊMIOS**› IV Prêmio de Cul-

tc_[livro]_v10.indd 202-203 30.07.07 15:10:31

tura de 1996 - Categoria Artes Cênicas - “Indicada pelo belo texto, a sensível interpretação de Paula Passos, a direção de André Amaro e pela harmoniosa utilização de todos os objetos de cena”. IX Concurso de Monólogos Atriz Ana Maria Rego – VI Concurso Nacional José da Providência, Theatro 4 de Setembro, Teresina, PI, Julho de 2000, Melhor Espetáculo (Júri Oficial), Melhor Espetáculo (Júri Popular), Melhor Atriz e Melhor Cenografia.

caLabar, 1998

‹Texto› Chico Buarque e Ruy Guerra **‹Atores›** André Deca (Sebastião do Souto), Bruno Palzatto (Felipe Camarão), Fábio Sabino (Henrique Dias), Júlio Moronari (Consultor holandês), Marta Scárdua (Bárbara), Pecê Sanvaz (Mathias de Albuquerque), Paulo Duro de Moraes (Comandante holandês e Maurício de Nassau), Ricardo César (Papagaio-escrivão-narrador-doutor...), Verônica Moreno (Anna de Amsterdam), Wesley Monteiro (Frei Manoel do Salvador) Percussão Jorge Macarrão **‹Direção›** André Amaro **‹Canções›** Chico Buarque **‹Músicas›** Tanto Mar, Morena D’Angola, Pedaço de Mim, O Cio da Terra (Milton Nascimento-Chico Buarque), Maninha, Anna de Amsterdam, Tira as Mãos de Mim (Chico Buarque-Ruy Guerra), Sobre Todas as Coisas (Chico Buarque-Edu Lobo), Boi Voador Não Pode (Chico Buarque-Ruy Guerra), Construção, A Mais Bonita, Bastidores, Não Existe Pecado ao Sul do Equador (Chico Buarque-Ruy Guerra) **‹Voz›** Marcela Siebler **‹Iluminação›** Aldo Bellingrodt **‹Cenário›** André Amaro **‹Figurino›** André Amaro e Isabel Bretas **‹Local›** Teatro Dulcina, Brasília, Maio.

quem és tu, corioLano? 1999

‹Texto› William Shakespeare **‹Adaptação›** Cesário Augusto **‹Direção e Interpretação›** Cesário Augusto (Menênio, Túlio Aufídio, Brutus, Adriano) e André Amaro (Sicínio, Caio Marcio Coriolano, Senador Vólcio, Nicanor, Volúmnia) **‹Iluminação›** James Ferstenseifer e Aldo Bellingrodt **‹Locais›** Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, Outubro; Sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional de Brasília, Abril de 2000; Espaço Cultural do Ministério Público do DF e Territórios, Brasília, Maio de 2000.

o coLar de Diamantes, 2000

‹Texto› Vicente Pereira **‹Atores›** André Amaro (Fortunato), Miriam Virna (Elvira), Fabiana Tenório (Guiomar) e Fernanda Pelosi (Madame Viriato) **‹Direção›** André Amaro **‹Músicas, Violão e Voz›** Fabrízio Rubinstein **‹Iluminação›** Claudio Lago **‹Local›** Teatro Goldoni – Casa D’Itália, Brasília, Novembro.

tc_[livro]_v10.indd 204-205 30.07.07 15:10:31

cascudo, 2002

‹**Textos**› inspirados nas histórias, estudos, poemas, biografias e pensamento de Luís da Câmara Cascudo ‹**Atores**› Andréa Borba (Princesa, Curupira, Rosa, Tatibitati, Gigante); Aylan Carvalho/Elia Cavalcante (Quitéria, Velha, Iara, Tatibitati, Touro); Frederico Palma (Menino); Lilian França (Peixinho, Criança, Porco do Mato, Zefa, Rei Doido); Mário Guilhon/Pecê Sanvaz (Violeiro, Rei, Corcunda, Caçador, Seu Carolo, Leôncio, Severino), Vanessa Di Farias (Dita, Criada, Tatibitati, Gigante) ‹**Concepção, Direção, Cenário, Figurino e Iluminação**› André Amaro ‹**Pesquisa e Execução Musical**› O Grupo ‹**PRÊMIO**› SESC do Teatro Candango 2004: Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Iluminação e Melhor Atriz (Vanessa Di Farias) ‹**Locais**› Teatro Caleidoscópio, Brasília, Setembro, Outubro e Novembro; Teatro José Maria Santos, Festival de Teatro de Curitiba, Fringe, Curitiba, PR, Março de 2003. Teatro Caleidoscópio, Abril de 2003, Agosto de 2004 e Agosto de 2006; Teaatro Triple A, Junho de 2007, Lima, Peru, durante o V Festival Internacional de Acciones Escénicas.

striptease, 2003

‹**Texto**› Slawomir Mrozek ‹**Interpretação**› André Amaro (Ele) e Fabiana Tenório (Ela) ‹**Direção**› Júlio Cruccioli ‹**Iluminação**› Cláudio Lago ‹**Locais**› Teatro Caleidoscópio, Brasília, Outubro. Teatro Cultura, Festival de Teatro de Curitiba, Fringe, Curitiba, PR, Março de 2004. Teatro Caleidoscópio, Agosto de 2004.

a propósito de goethe, 2003

‹**Texto**› Fernando Monteiro ‹**Adaptação**› Dayse Ramos e André Amaro ‹**Atores**› André Amaro, Dayse Ramos, Silvia Slene e Tânia Zobar ‹**Direção**› André Amaro ‹**Iluminação**› Cláudio Lago ‹**Cenário**› André Amaro ‹**Figurino**› Mônica Barbosa Sax Ricardo Barrenechea (composição), Tânia Zobar (execução) ‹**Local**› Teatro Caleidoscópio, Brasília, Dezembro ‹**PRÊMIO**› de auxílio-montagem conferido pelo Fundo de Arte e Cultura da Secretaria de Cultural do Distrito Federal.

a farsa de pixreals, 2004

‹**Textos**› colhidos da obra de diversos autores ‹**Atores**› Andréa Borba (Estudante, Pai Ubu), Fabiana Tenório (Niza III, paladina de Escorpus), Frederico Palma (Espectador, Diretor, Arlequim), Lilian França (Bilheteira), Marcos Vinícius Ferreira (Nada, Pantaleão), Ricardo César (Enviado de Zeus) e Vanessa Di Farias (Rádio Pandora, Atriz, Fantasma de Medéia, Costureira) ‹**Direção, Figurino e Iluminação**› André Amaro ‹**Execução Musical**› O Grupo. ‹**Locais**› Teatro Caleidoscópio, Brasília, Novembro. Teatro Caleidoscópio,

tc_[livro]_v10.indd 206-207 30.07.07 15:10:31

Brasília, Fevereiro de 2005. Teatro Mini-Guaíra, Festival de Teatro de Curitiba, Fringe, Curitiba, PR, Março de 2005.

caixa preta, 2005

‹Texto› Maurício Witczak **‹Concepção, Direção e Interpretação›** André Amaro (Ele) e Wol Nunes (Ela) **‹Iluminação›** Marcos Vinícius Ferreira **‹Trilha Sonora›** Tomaz Vital **‹Exposição de abertura›** Lúcia Feitosa **‹Cenário e Figurino›** André Amaro e Wol Nunes. **‹Locais›** Teatro Caleidoscópio, Brasília, Outubro, durante o Festival de Teatro Internacional Cena Contemporânea. Teatro Caleidoscópio, Janeiro de 2006.

INSS, 2006

‹Texto› Maurício Witczak **‹Atores›** Maurício Witczak (Dr. Silva), Pecê Sanvaz (Sargento Malta), Ricardo César (Professor Delta), Vanessa di Farias (Cálidas), Wilson Demetrius (Cesius) e Wilton Oliveira (Dr. Perício) **‹Direção, Figurino e Sonoplastia›** André Amaro **‹Iluminação›** Naldo L'Costa **‹Operador de Som›** Braytner **‹Locais›** Teatro Caleidoscópio, Brasília, Maio. Teatro Goldoni, Brasília, Outubro. Teatro de Sobradinho, Sobradinho, DF, Novembro. Teatro Plínio Marcos, Brasília, Dezembro.

traços ou quando os alicerces vergam, 2006

‹Textos› extraídos da obra Noturnos, de Ana Miranda **‹Transcriação›** André Amaro e Alice Stefânia **‹Interpretação›** Alice Stefânia (Mulher) **‹Direção›** André Amaro **‹Cenário, Figurino e Objetos›** Malu Fragoso **‹Percussão›** Lupa **‹PRÊMIO›** Myriam Muniz concedido pela Funarte, Ministério da Cultura, com o patrocínio da Petrobrás **‹Locais›** Teatro Caleidoscópio, Brasília, Outubro. Teatro Caleidoscópio, Maio de 2007. Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia, Julho de 2007; Teatro SESC-Garagem, Setembro de 2007, durante o Festival Internacional Cena Contemporânea.

tc_[livro]_v10.indd 208-209 30.07.07 15:10:31

a festa de baco

Nilde Espírito Santo

À esquerda,
Renan Guimarães e Bic Prado

Fotos: André Amaro

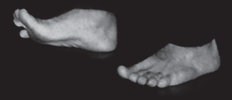
tc_[livro]_v10.indd 210-211 30.07.07 15:10:33

Oficina de improvisação teatral - A Festa do Baco

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 212-213 30.07.07 15:10:34

o sonho do sátiro



Paula El-Jack, Odemir Donizeti e Bruno Palzato

À esquerda,
Claudio Lago

Fotos: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 214-215 30.07.07 15:10:35

Bruno Palzato e Marília Matos

À esquerda,
Marília Matos

Fotos: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 216-217 30.07.07 15:10:36

Mirabai

Bic Prado

a invasão dos sátiros

Claudio Lago

Liana Oliveira

Fotos: arquivo Teatro Caleidoscópio

tc_[livro]_v10.indd 218-219 30.07.07 15:10:36

Foto: Zuleika de Souza

escutai os gemidos e os
risos do nosso sono

Bruno Palzato

Foto: André Amaro

tc_[livro]_v10.indd 220-221 30.07.07 15:10:36

Odemir Donizeti, Lilian França, Mirabai, Bruno Palzato, Claudio Lago e Bic Prado

Fotos: Zuleika de Souza

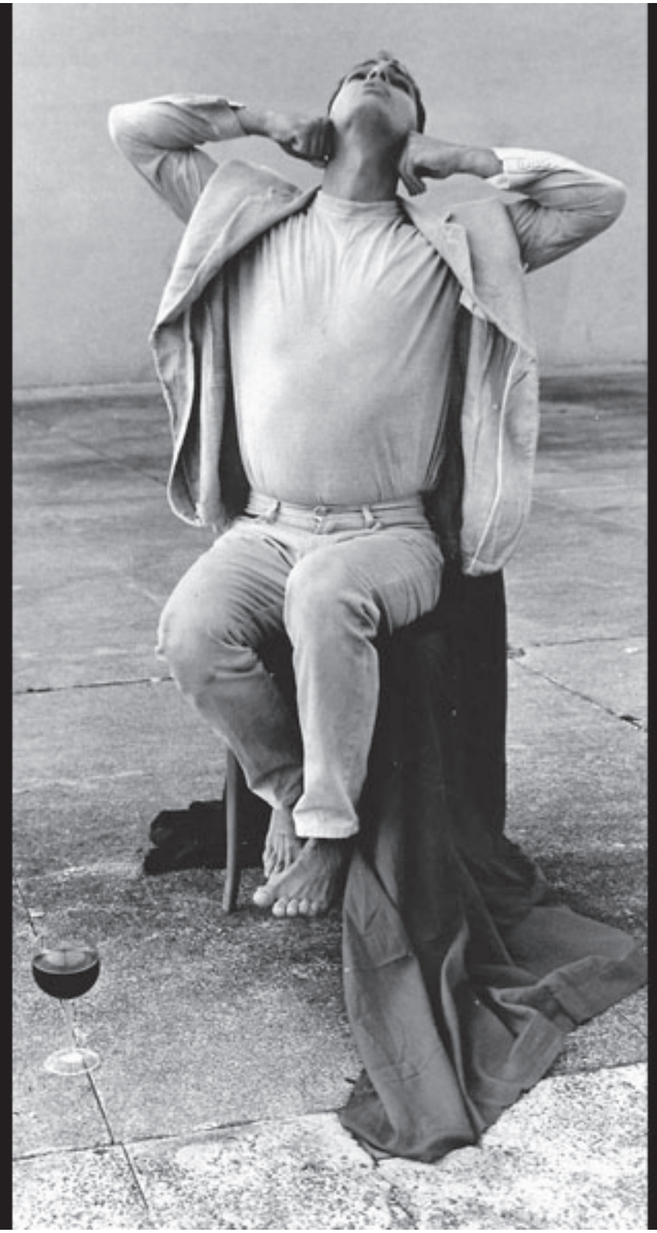
tc_[livro]_v10.indd 224-225 30.07.07 15:10:38

André Amaro

Fotos: Dalton Camargos

dionisos - o grande grito

tc_[livro]_v10.indd 226-227 30.07.07 15:10:38



Fotos: Luiz Alves

André Amaro

Foto: Dalton Camargos

tc_[livro]_v10.indd 228-229 30.07.07 15:10:38

a orfã do rei

Paula Passos

Fotos: Cynthia Pastor

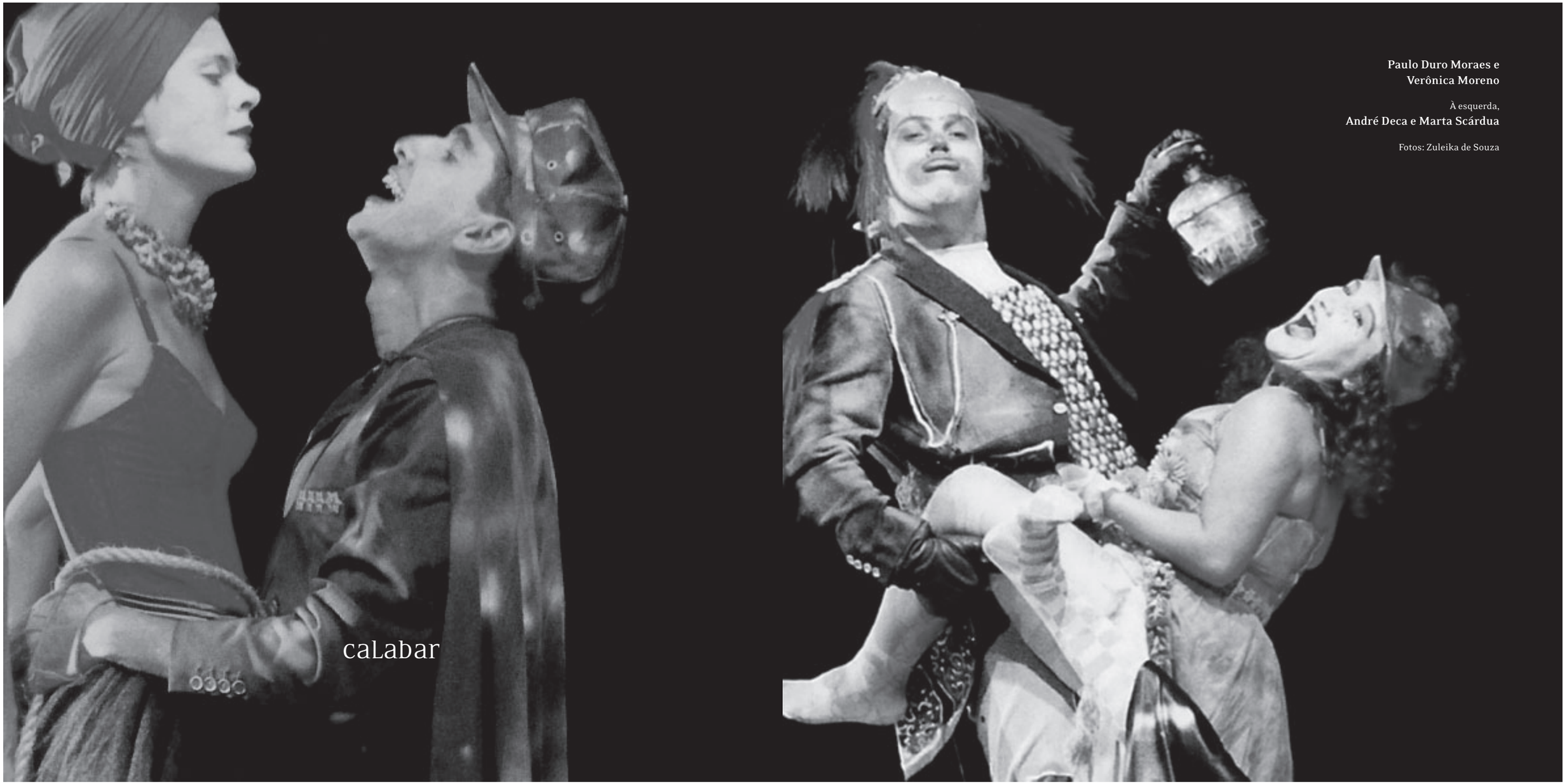
tc_[livro]_v10.indd 230-231 30.07.07 15:10:39

Foto: Denis Fernandes

o sorriso da casa de jóias

Bruno Palzato

Fotos: Sônia Baiocchi



Paulo Duro Moraes e Verônica Moreno

À esquerda,
André Deca e Marta Scárdua

Fotos: Zuleika de Souza

tc_[livro]_v10.indd 234-235 30.07.07 15:10:39

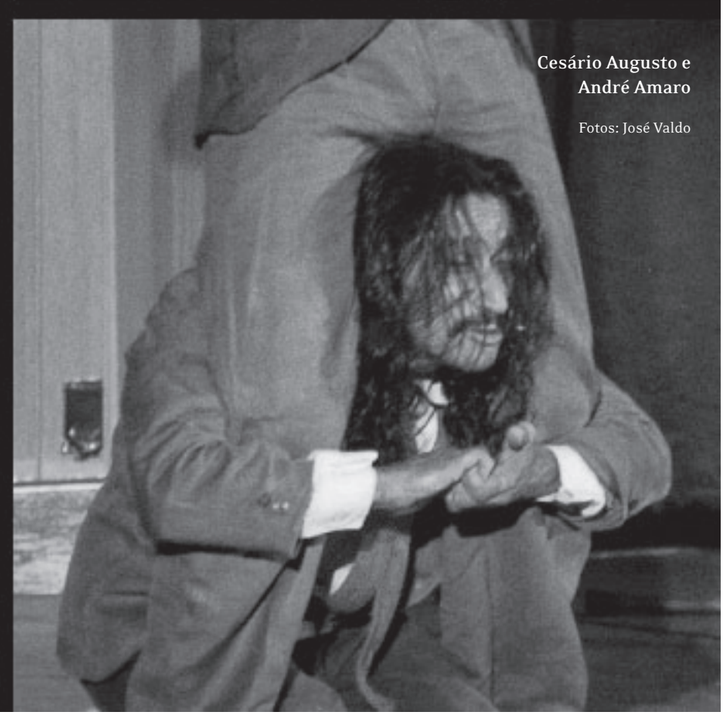
Ricardo César e
Pecê Sanvaz

Paulo Duro Moraes e
Júlio Moronari

Fotos: Zuleika de Souza

tc_[livro]_v10.indd 236-237 30.07.07 15:10:39

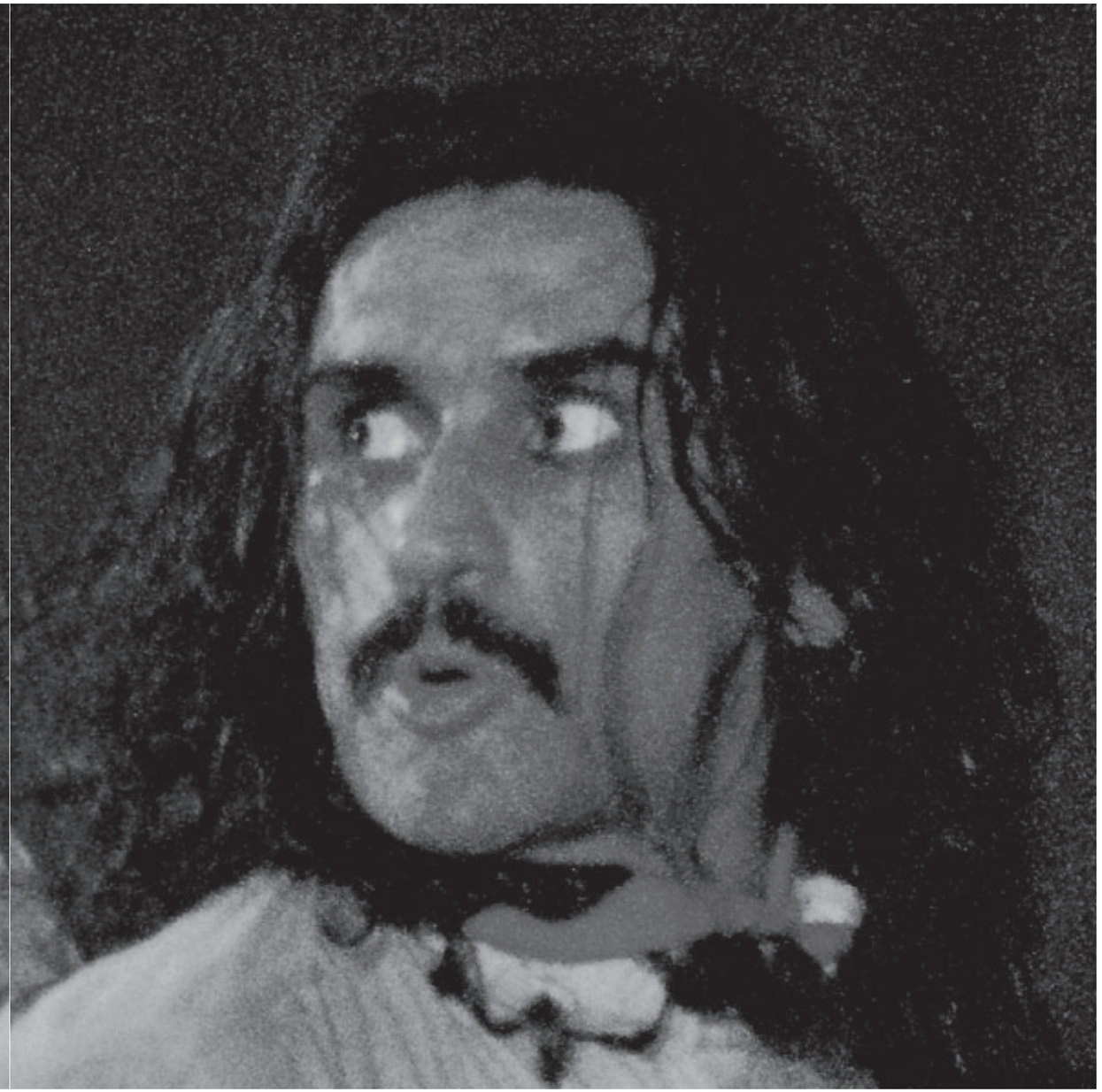
quem és tu, corioLano?



Cesário Augusto e André Amaro

Fotos: José Valdo

tc_[livro]_v10.indd 238-239 30.07.07 15:10:40



tc_[livro]_v10.indd 240-241 30.07.07 15:10:40

o colar de diamantes

Fernanda Pelosi
e Míriam Virna

tc_[livro]_v10.indd 242-243 30.07.07 15:10:40

Fabiana Tenório e André Amaro

À direita,
Fabiana Tenório

Fotos: Sônia Baiocchi

tc_[livro]_v10.indd 244-245 30.07.07 15:10:40

cascudo

Aylan Carvalho e Frederico Palma
(Iara e Menino)

Fotos: Sônia Baiocchi

À esquerda
cascudo, o gesto

tc_[livro]_v10.indd 246-247 30.07.07 15:10:41

Aylan Carvalho e Vanessa Di Farias (Quitéria e Dita)

À direita,
Vanessa Di Farias, Aylan Carvalho e Andréa Borba (As Tatibitati)

tc_[livro]_v10.indd 248-249 30.07.07 15:10:41

Lilian França e Vanessa Di Farias
(Zefa e Dita)

tc_[livro]_v10.indd 250-251 30.07.07 15:10:41

Andréa Borba
(Princesa)

Lilian França
(Velho do Mato)

Frederico Palma
(Menino)

Andréa Borba e Mário Guilhon
(Rosa e Seu Leôncio)

Pecê Sansaz
(Severino)

tc_[livro]_v10.indd 254-255 30.07.07 15:10:42

tc_[livro]_v10.indd 256-257 30.07.07 15:10:43

striptease

tc_[livro]_v10.indd 258-259 30.07.07 15:10:43

André e Fabiana Tenório

Foto: Aniell Walesko

Fabiana Tenório e André Amaro

Foto: Crystiano D'Moura

tc_[livro]_v10.indd 260-261 30.07.07 15:10:43

André Amaro

Foto: **Sandra Wolf**

tc_[livro]_v10.indd 262-263 30.07.07 15:10:44

Fabiana Tenório e André Amaro

Foto: **Crystiano D'Moura**

a prosósito de goethe

Silvia Slene

À esquerda
André Amaro

Fotos: **Crystiano D'Moura**

Silvia e Dayse Ramos

tc_[livro]_v10.indd 266-267 30.07.07 15:10:44

André Amaro e Tânia Zobar

a farsa de pixreaLs

tc_[livro]_v10.indd 268-269 30.07.07 15:10:44

Fabiana Tenório e Frederico Palma

Fotos: **André Amaro**

tc_[livro]_v10.indd 270-271 30.07.07 15:10:45

Lilian França Vanessa Di Farias

Fotos: **André Amaro**

À esquerda
Ricardo César e Fabiana Tenório

Marcos Vinícius Ferreira - Teatro Mini-Guaíra (Curitiba, PR)

Andréa Borba (Pai Ubu)

Marco Vinícius Ferreira (à esquerda, Nada; à direita, Pantaleão)
Fotos: **André Amaro**

Lilian França (Bilheteira) e Vanessa Di Farias (Costureira)

tc_[livro]_v10.indd 274-275 30.07.07 15:10:45

caixa preta

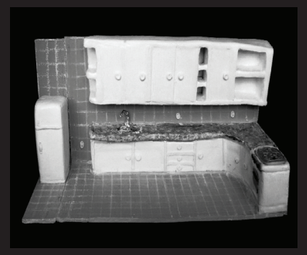
tc_[livro]_v10.indd 276-277 30.07.07 15:10:45

Wol Nunes e André Amaro

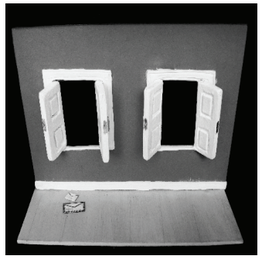
Fotos: **Kazuo Okubo**

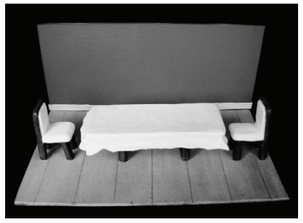
Fotos: **Sônia Baiocchi**

tc_[livro]_v10.indd 278-279 30.07.07 15:10:46



tc_[livro]_v10.indd 280-281 30.07.07 15:10:49





tc_[livro]_v10.indd 282-283 30.07.07 15:10:50

inváLidos nacionaLista sob suspeita

tc_[livro]_v10.indd 284-285 30.07.07 15:10:50

Maurício Witczak, Wilson Demetrius e Pecê Sanvaz

Fotos: **André Amaro**

tc_[livro]_v10.indd 286-287 30.07.07 15:10:51

Ricardo César e Pecê Sanvaz

À esquerda
Vanessa Di Farias

traços ou quando os alicerces vergam

tc_[livro]_v10.indd 290-291 30.07.07 15:10:52

Alice Stefânia

Fotos: **André Amaro**

tc_[livro]_v10.indd 294-295 30.07.07 15:10:53

Refugo de calor

"[A idéia] De onde ela vem?! De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma gruta?!"
Augusto dos Anjos

tc_[livro]_v10.indd 296-297 30.07.07 15:10:53

A invenção de David Brewster nos faz pensar o teatro em termos de conexidade, de relações e contextos. Se podemos descobrir no "brinquedo-filosófico" a sombra do ator, podemos inversamente perceber e despertar a capacidade caleidoscópica de movimento e expressão que se oculta na arte do ator e utilizá-la como ferramenta de poder, presença e beleza. Essa tem sido a nossa tarefa essencial. Não se trata de buscar um estilo de interpretação ou um resultado corporal estético, mas de perceber as múltiplas conexões internas e externas que regem o trabalho do intérprete. Penso que é aí que deve residir todo o esforço em buscar um sentido caleidoscópico na arte teatral.

Esse sentido deve levar o ator a uma consciência igualmente caleidoscópica, ou seja, a um domínio soberano do seu potencial físico, da natureza fragmentária e das possibilidades combinatórias de seu corpo, a uma atuação expressiva, imprevisível, irreversível, individual, coletiva, visual, lúdica, filosófica, simbólica, mágica e sagrada. O ator caleidoscópico é, portanto, aquele que se presta à experiência global de suas potencialidades criativas, à ampla exploração do movimento, à materialização de toda uma dimensão energética psíquica e espiritual de seu hiperespaço interior, traduzindo o mundo por meio dos filamentos poéticos da trama cênica. O ator caleidoscópico é aquele que participa do caos criativo buscando encontrar suas próprias raízes e impulsos. Ou – usando a terminologia de Lecoq – aquele que procura a mestiçagem: "Só desdobrando as fronteiras, passando de um território a outro, superpon-

tc_[livro]_v10.indd 298-299 30.07.07 15:10:53

do-lhes, pode surgir a verdadeira criação e abrir-se novos territórios"[106] .

Inserir esse sentido caleidoscópico na cena tem sido um dos meus maiores prazeres. Quando o objetivo é cortejar o olhar alheio, as sugestivas lições do "brinquedo-filosófico" servem igualmente ao trabalho do encenador. Para a montagem da obra caleidoscópica, é preciso levar em conta alguns princípios: "Aquilo que se vê" deve ser algo tão agradável quanto inesperado. Ao mesmo tempo fugaz e perene. Os efeitos e padrões estéticos dependerão do modo de utilização/manipulação dos elementos disponíveis (atores, objetos, textos, luzes, cores). As variações e alternâncias de tensões dramáticas, os saltos de luz, as transições súbitas ou sutis, o movimento exato do ator na construção de suas múltiplas formas corporais e outros recursos narrativos de igual dinamismo devem conter precisão rítmica para garantir e prolongar o interesse do espectador, ávido por uma vida teatral pulsante. Para manter acesa a atenção "daquele que vê", cada momento do espetáculo deve ser trabalhado como um estampido de fornalha ou um refugo de calor.

O sentido caleidoscópico da cena, portanto, está em concebê-la como uma tecelagem paciente e sensível de todos os atrativos de cor, forma, aspectos, expressão, sons e movimentos pertencentes à vida dramática. Uma artesania preparada para obter definitivamente a cumplicidade do espectador. O artista imbuído desse propósito age com instinto de aranha, premeditando um plano para agarrar sua presa. Há mistério em tudo isso. Mas sobre esse mistério avulta-se a natureza sábia do criador que a tudo é dado realizar.

*106. **Jacques Lecoq**, op. cit, 2003, p. 233. Ênfase original.*

tc_[livro]_v10.indd 300-301 30.07.07 15:10:53

...

"O destino, como os dramaturgos, não anuncia
as peripécias nem o desfecho"
Machado de Assis

tc_[livro]_v10.indd 302-303 30.07.07 15:10:53

Tenho nesse momento o pensamento inacabado, a memória em construção e o desejo de navegar nas águas azuis da Grécia, que ainda não conheço. Aproveito as palavras, nesse capítulo reticente, para agradecer o interesse, a estima e a amizade das pessoas que me ajudaram a consolidar o projeto deste livro. Estas pessoas são fios tênues de uma rede oculta que move o Teatro em compasso amoroso. Juliana Carneiro da Cunha, durante as filmagens de Le Dernier Caravansérail, no Théâtre du Soleil, emprestou-me um tempinho de seu domingo para ouvir minhas impressões sobre os estágios de Mnouchkine; pelo generoso intermédio de Julia Varley, durante seminário realizado em Buenos Aires, o livro chegou (em português) às mãos de Eugenio Barba, que prontamente o comentou; Cozy Baker abriu as portas de sua casa-museu para mostrar-me o "mundo maravilhoso do caleidoscópio"; Charles Karadimos, gentilmente, forneceu-me imagens e confirmou dados sobre a Brewster Society; amigos e colegas, entre eles Alexandre Braga, Patricia Perez Reynoso, Maurício Witczak e Alice Stefânia, leram capítulos e fizeram sugestões. Agradeço a Cesário Augusto, Adriana Mariz e Rita Castro que me dão a certeza de haver no mundo a mente universal única; Chico Neto que soube desde o início traduzir em seu estilo poético-jornalístico o sentimento e a filosofia do Teatro Caleidoscópio; Michelle Bastos e Luiz Carlos de Moraes que me cederam imagens de Dulcina; e os amigos diletos com quem não pude ainda confabular e compartir destas páginas. Estes hão de demonstrar, enfim, o perdão incondicional que me devem.

tc_[livro]_v10.indd 304-305 30.07.07 15:10:53

Agradeço ainda os alunos, ex-alunos, professores, atores, diretores, parceiros que fazem parte da jornada caleidoscópica, todos convertidos num mosaico aleatório de idéias e desejos, pesquisando e gerando “ambientes”; funcionários públicos, professores, autônomos, seres esquizofrênicos em constante fragmentação no escorredouro do caos contemporâneo; os que ficam e os que se vão, os que celebram e exercem a força dionisíaca, os que se doam no lombo de uma moto para atravessar distâncias e encontrar a porta aberta; os que chegam cedo ao teatro para capturar o silêncio profundo que antecede à movimentação dos camarins; os que se curvam à fita crepe, sobem escadas e puxam fios, sendo ainda mais atores; os que se abraçam na vitória e na derrota; os que fazem tudo isso, sem tostão que lhes encha o bolso, simplesmente pela honra que o Teatro lhes conferiu.

Agradeço ainda a minha companheira Iraí Lopes, sempre cúmplice, mesmo nas minhas horas de ausência e confinamento; e meu pai, Esio Amaro, santo-anjo-protetor, de quem sempre escuto os ensinamentos de seu mentor, Meishu-Sama: “a arte deve servir às necessidades do Bem, da Verdade e do Belo”; “é preciso elevar o caráter do homem por meio da arte”, “o artista deve funcionar também como orientador espiritual do povo”.

Obrigado. Esta, a palavra final.

tc_[livro]_v10.indd 306-307 30.07.07 15:11:27

Foto: Cryatiano D'Moura

sobre o autor

Nascido em Fortaleza-CE, em 1965, André Amaro chegou cedo a Brasília. Em 1985, diplomou-se em interpretação teatral, pela Faculdade de Artes da Fundação Brasileira de Teatro. Em mais de vinte anos dedicados à atividade teatral, interpretou e encenou diversas obras da dramaturgia nacional e estrangeira. Escreveu para o teatro seis peças de gêneros distintos, das quais cinco encontram-se publicadas em livro. É também jornalista e bacharel em Sociologia, diplomado pela Universidade de Brasília. A partir de 1994, deu início à investigação da prática teatral sob a ótica do caleidoscópio, inaugurando, oito anos depois, o Teatro Caleidoscópio, uma sala de trinta lugares onde passou a realizar oficinas e apresentar seus espetáculos. No cinema, integrou o elenco de curtas e longas-metragens produzidos na capital federal. Sua experiência artística reúne ainda trabalhos em produção, cenografia, figurino, iluminação, fotografia e *design* gráfico. Em 2004, tornou-se membro da *Brewster Kaleidoscope Society*, entidade sediada nos Estados Unidos que reúne fabricantes, colecionadores e amantes do caleidoscópio do mundo inteiro.

tc_[livro]_v10.indd 308-309 30.07.07 15:11:29

Referências Bibliográficas

1. ARTAUD, A. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

2. ASLAN, O. **O Ator no Século XX**. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

3. AZEVEDO, S. M. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos, 2002.

4. BAKER, C. **Kaleidoscope Artistry**. Califórnia: C&T Publishing, 2002.

5. _____. **Kaleidoscopes - Wonders of Wonder**. Califórnia: C&T Publishing, 1999.

6. _____. **Kaleidorama**. Annapolis: Beechcliff Books, 1990.

7. BARBA, E. **Além das Ilhas Flutuantes**. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

8. _____. **A Mis Espectadores, Notas de 40 años de Espetáculos**. Tradução de Rina Skeel, César Brie, Raúl Jaiza, Lluis Masgrau e Arturo Rodriguez Peixoto. Astúrias: Oris Teatro, 2004.

9. _____. **Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves. Campinas: Hucitec, 1994.

tc_[livro]_v10.indd 310-311 30.07.07 15:11:29

10. _____. **Tradition and Founders of Traditions**. In: The Tradition of Ista, Londrina: Filo, 1994.

11. BARBA, E.; SAVARESE, N. **El Arte Secreto del Actor – Diccionario de Antropología Teatral**. Tradução de Yalma-Hail Porras e Bruno Bert. Campinas: Hucitec, 1994.

12. BERG, R. Y. **O Poder da Cabala**. Tradução de Shmuel Lemle. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

13. BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

14. BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. **Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

15. BOSWELL, T. **The Kaleidoscope Book**. New York: Sterling Publishing Co., 1992.

16. BRAUN, E. **Caos, Fractales y Cosas Raras**. México, D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1996.

17. BROOK, P. **La Puerta Abierta**. Tradução de Gemma Moral Bartolomé. Barcelona: Alba Editorial, 1993.

18. CASCUDO, L. C. **A História de Nossos Gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

19. CHACRA, S. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

20. CONRADO, A. (Org.). **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

21. CRAIG, E. G. **El Arte del Teatro**. Tradução de M. Margherita Pavia, México: Universidad Nacional Autonoma de México-GEGSA, 1987.

22. CUNHA LIMA, D. **Câmara Cascudo, um Brasileiro Feliz**. Rio de Janeiro: Lidador, 1998.

23. DALHKER, R. **Mandalas**. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 2001.

24. DULLIN, C. **Souvernirs et Notes de Travail d'un Acteur**. Paris: Librarie Théâtrale, 1985.

25. ESSLIN, M. **Brecht: dos males, o menor**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979.

26. _____. **Uma Anatomia do Drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

27. FERREIRA, A.B.H. **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

28. FINCHER, Susanne F. **Creating Mandalas - For Insight, Helaing an Self-Expression**. Boston: Shambhala, 1991.

tc_[livro]_v10.indd 312-313 30.07.07 15:11:29

29. GUILHERME, R. **Teatro Radical Brasileiro**. 1995. 10p. Mimeografado.

30. GUINSBURG, J., **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1985.

31. GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

32. JUNG, C.C.; WILHELM, R. **O Segredo da Flor de Ouro - Um Livro de Vida Chinês**. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

33. KHARISHANANDA, Y. **O Evangelho de Buda**. Tradução de Cinira Riedel de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 2003.

34. LECOQ, J. **El Cuerpo Poético**. Tradução e adaptação de Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. Barcelona: Alba Editorial, 1997.

35. MORENO, J. L. **Teatro da Espontaneidade**. Tradução de Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1984.

36. OSTROWER, F. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

37. _____. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1993.

38. PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

39. REVERBEL, O. **O Texto no Palco**. Porto Alegre: Kuarup, 1993.

40. ROTH, G. **Os Ritmos da Alma**. Tradução de Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Cultrix, 1997.

41. RULLE, D. **Acaso e Caos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Edusp, 1993.

42. SHARMAN-BURKE, J.; GREENE, L. **O Tarô Mitológico – Uma nova Abordagem para a Leitura do Tarô**. Tradução de Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Siciliano, 1988.

43. TOURCHARD, P. **O Teatro e a Angústia dos Homens**. Tradução de Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

44. VIOTTI, S. **Dulcina – Primeiros Tempos 1908-1937**. Rio de Janeiro: Fundacen, Coleção Memória, 1988.

45. WATSON, I. **Hacia un Tercer Teatro**. Tradução de Susana Epstein. Ciudad Real, Espanha: Ñaque, 2000.

46. WINTER, M ZATYRI, F. **Mandala - Arte do Conhecimento**. São Paulo: Pensamento, 1999.

47. YODER, W. **Kaleidoscopes – The Art of Mirrored Magic**. Albuquerque, NM, Walter Yoder, 4ª ed., 1998.

tc_[livro]_v10.indd 314-315 30.07.07 15:11:29

tc_[livro]_v10.indd 316 30.07.07 15:11:29