



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARCOS UZEL PEREIRA DA SILVA

DE BRAÇOS ABERTOS PARA HARILDO DÉDA:
A celebração da arte do Mestre em *A Última Sessão de Teatro*

**SALVADOR
2024**

MARCOS UZEL PEREIRA DA SILVA

DE BRAÇOS ABERTOS PARA HARILDO DÉDA:
A celebração da arte do Mestre em *A Última Sessão de Teatro*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique C. Alcântara

SALVADOR
2024



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

MARCOS UZEL PEREIRA DA SILVA

*DE BRAÇOS ABERTOS PARA HARILDO DÉDA: A celebração da arte do Mestre em
A Última Sessão de Teatro*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 09 de abril de 2025.

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
gov.br PAULO HENRIQUE CORREIA ALCÂNTARA
 Data: 11/04/2025 18:21:27-0300
 Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof. Dr. PAULO HENRIQUE CORREIA ALCÂNTARA (Orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br CLEISE FURTADO MENDES
 Data: 14/04/2025 21:43:06-0300
 Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof^a. Dr^a. CLEISE FURTADO MENDES (PPGAC/UFBA)

Documento assinado digitalmente
gov.br EVELINA DE CARVALHO SÁ HOISEL
 Data: 14/04/2025 11:38:33-0300
 Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof^a. Dr^a. EVELINA DE CARVALHO SÁ HOISEL (PPGAC/UFBA)

Documento assinado digitalmente
gov.br ADELICE DOS SANTOS SOUZA
 Data: 14/04/2025 09:32:13-0300
 Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof^a. Dr^a. ADELICE DOS SANTOS SOUZA (UFAC)

Documento assinado digitalmente
gov.br RAIMUNDO MATOS DE LEÃO
 Data: 13/04/2025 14:53:09-0300
 Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof. Dr. RAIMUNDO MATOS DE LEÃO

AGRADECIMENTOS

Noemíia Uzel e Edvaldo Machado, por tudo e para sempre.

Gal, pelo amor a cada dia.

Paulo Henrique Alcântara, pelo cuidado e afeto nas orientações.

Luiz Marfuz e Neyde Moura, pelo apoio generoso.

Adelice Souza, Alethea Novaes, Cássia Lopes,
Cleise Mendes, Eliene Benício, Evelina Hoisel,
Fernando Santana, Jarbas Bittencourt, Joice Aglae,
Marcelo Flores, Raimundo Matos de Leão e
Rodrigo Frota, pelas contribuições.

Gustavo Grangeiro e Lívia Sampaio, pela cumplicidade.

Colegas e equipe do Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da UFBA.

Grupo de Pesquisa Pé na Cena.

Em especial, a Harildo Déda (*in memoriam*).

Para Edvaldo Machado, meu pai.

*“Harildo Déda é único.
É como a Igreja de São Francisco, a festa de Santa Bárbara,
não há nada com que se possa comparar”.*

(Marcio Meirelles)

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar um processo de criação dramatúrgica na cultura contemporânea, a partir de um olhar sobre as estratégias do artista baiano Luiz Marfuz ao escrever e dirigir a peça *A Última Sessão de Teatro*, lançada em 2009 para celebrar o aniversário de 70 anos de Harildo Déda (1939-2023), um dos nomes mais importantes da história do teatro na Bahia. O ator, diretor e professor homenageado representa, no imaginário de gerações, a figura icônica de um grande Mestre das artes, que se notabilizou com uma carreira longeva e multifacetada. O estudo analisa a peça, os seus reflexos na cena e a sua relevância na historiografia de Déda, que, ao protagonizar o espetáculo, torna-se a personalidade teatral do ano de 2009 em Salvador. O conteúdo dramatúrgico estudado nesta pesquisa surge de uma situação real envolvendo o homenageado. Mesmo estando em plena vitalidade, ele é obrigado a acatar a imposição da aposentadoria compulsória, após várias décadas de trabalho na Escola de Teatro da UFBA. A peça *A Última Sessão de Teatro* nasce do desejo de Marfuz de proporcionar um renascimento metafórico do Mestre, após vê-lo se desestruturar emocionalmente diante dessa situação imposta por lei jurídica. O autor parte do recorte verídico para criar um texto que coloca no centro da trama o próprio fazer teatral. Desprendida da fidelidade biográfica, a obra busca se aproximar e se distanciar da sua principal fonte de inspiração, mas sem perder de vista o caráter de homenagem ao protagonista, que entra em cena para interpretar o experiente ator HD. A crise da representação, o confronto de gerações, a adoção do modelo Mestre-aprendiz na relação entre as personagens e a influência de dramaturgos como Brecht, Beckett e Shakespeare são aspectos abordados nesta tese, composta por um referencial teórico que inclui a dramaturgia contemporânea e alguns temas transversais, a partir de autores como Lehmann, Szondi, Fernandes, Ryngaert, Dort, Dubatti, Guénoun, Sarrazac, Pavis, Abel, Bobbio, Bosi, Halbwachs, Ricoeur, Leão, Santana e Uzel. Mas sua riqueza maior é o testemunho vivo de Harildo Déda, o artista que atravessou a velhice em pleno gozo da produtividade criativa e sem jamais desistir de sua arte até se despedir da vida em 19 de setembro de 2023, aos 83 anos.

Palavras-chave: dramaturgia; memória; teatro brasileiro; Harildo Déda; Luiz Marfuz.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate a process of dramaturgical creation in contemporary culture, based on a look at the strategies of Bahian artist Luiz Marfuz when writing and directing the play *A Última Sessão de Teatro*, released in 2009 to celebrate his 70th birthday. by Harildo Déda (1939-2023), one of the most important names in the history of theater in Bahia. The honored actor, director and teacher represents, in the imagination of generations, the iconic figure of a great Master of the arts, who became famous with a long-lasting and multifaceted career. The study analyzes the play, its reflections on the scene and its relevance in the historiography of Déda, who, when starring in the show, became the theatrical personality of the year 2009 in Salvador. The dramaturgical content studied in this research arises from a real situation involving the honoree. Even though he is in full vitality, he is forced to comply with the imposition of compulsory retirement, after several decades of work at the UFBA Theater School. The play *A Última Sessão de Teatro* was born from Marfuz's desire to provide a metaphorical rebirth of the Master, after seeing him emotionally fall apart in the face of this situation imposed by legal law. The author starts from a true perspective to create a text that places theater itself at the center of the plot. Detached from biographical fidelity, the work seeks to get closer and further away from its main source of inspiration, but without losing sight of the character of a tribute to the protagonist, who enters the scene to play the experienced actor HD. The crisis of representation, the confrontation of generations, the adoption of the Master-apprentice model in the relationship between the characters and the influence of playwrights such as Brecht, Beckett and Shakespeare are aspects addressed in this thesis, composed of a theoretical framework that includes contemporary dramaturgy and some cross-cutting themes, from authors such as Lehmann, Szondi, Fernandes, Ryngaert, Dort, Dubatti, Guénoun, Sarrazac, Pavis, Abel, Bobbio, Bosi, Halbwachs, Ricoeur, Leão, Santana and Uzel. But its greatest wealth is the living testimony of Harildo Déda, the artist who went through old age in full enjoyment of creative productivity and without ever giving up on his art until he said goodbye to life on September 19, 2023, at the age of 83.

Keywords: dramaturgy; memory; Brazilian theater; Harildo Deda; Luiz Marfuz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Close na face expressiva de Harildo Déda em cena, aos 70 anos.	23
Figura 02: HD com sua confidente Olga, a companheira de trabalho e amiga fiel.	54
Figura 03: Na peça de formatura <i>A Última Gravação de Krapp</i>	71
Figura 04: Primeiro diretor da Companhia de Teatro da UFBA, numa peça de Pirandello.	76
Figura 05: Na peça <i>A Casa de Eros</i> , celebrando 30 anos na Escola de Teatro.	78
Figura 06: Em <i>A Mulher Sem Pecado</i> (2000) e com Yumara Rodrigues (Prêmio Braskem, 2009).	79
Figura 07: Livro registra quase 50 anos da história do artista.	82
Figura 08: O Louco dionisíaco e a sua adesão libertária à força criativa para se sentir vivo.	89
Figura 09: Luiz Marfuz em 2009, ano da estreia de <i>A Última Sessão de Teatro</i>	97
Figura 10: Prêmio Braskem pelo texto <i>Traga-me a Cabeça de Lima Barreto</i> , em 2018.	99
Figura 11: Em 2023, aos 69 anos, tema de livro sobre as suas poéticas.	101
Figura 12: Um dos dilemas de HD é a utilidade da prática teatral.	104
Figura 13: No convívio entre Mestre e discípulo, o teatro é a força motriz do ensinar e aprender.	116
Figura 14: Fernando Santana iniciando carreira na peça <i>Cuida Bem de Mim</i>	121
Figura 15: Em cena na peça <i>Mesmo Sem te Tocar</i> , de sua autoria.....	124
Figura 16: A veterana atriz Olga com a sua solitária opção pelo teatro.	129
Figura 17: A atriz Neyde Moura, aos 86 anos, presença atuante nos palcos baianos...131	
Figura 18: Sede e desencanto nas divergências artísticas entre as personagens.	155
Figura 19: Luca (Luiz Fernando) e Pistolão (HD): conflito de gerações.	159
Figura 20: Modelos de cadeiras elisabetanas na pesquisa para inspirar a criação cenográfica.....	174

Figura 21: Olga na cadeira elisabetana e, ao fundo, o signo teatral da cortina vermelha.	176
Figura 22: Elemento fundamental do cenário, o banco tem significados múltiplos na peça.	178
Figura 23: Esboço inicial da cenografia, a princípio com uma cadeira.	179
Figura 24: Luz acentua o branco para realçar o ator em cena.	180
Figura 25: Programa do espetáculo ilustra a influência de Shakespeare na arte de Déda.	183
Figura 26: A gola da personagem Hamlet realça a dinâmica metateatral do espetáculo.	184
Figura 27: O artista, o teatro e o tempo da permanência.....	188
Figura 28: No corpo de 83 anos, todas as personagens de uma longa caminhada.	194

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	11
1.1 O PESQUISADOR E SEU TRAJETO	16
1.2 A SINOPSE DA PEÇA	17
2 – TRAMAS SOBRE O FAZER TEATRAL	24
2.1 O DINAMISMO DAS POÉTICAS MODERNAS	24
2.2 A CRISE DA REPRESENTAÇÃO	33
2.3 OS BASTIDORES ENTRAM EM CARTAZ	48
3 – DOIS MESTRES CAMINHANDO PELO TEMPO.....	69
3.1 A CASA DE HARILDO	69
3.2 SABERES E INSTINTOS DO LOUCO DIONISÍACO.....	79
3.3 TRILHAS CONTEMPORÂNEAS DE LUIZ MARFUZ	91
4 – O TEATRO NO CENTRO DO ENREDO	102
4.1 ARTAUD E BECKETT: PRIMEIRAS INSPIRAÇÕES	102
4.2 FLUXO DIALÉTICO DO ENSINAR E APRENDER	115
4.3 O COLO E A SOLIDÃO DE OLGA	127
4.4 O JOGO DO SER E DO NÃO SER	144
5 – AS CAMADAS DA ENCENAÇÃO	161
5.1 BRECHT E A INCLUSÃO DO PÚBLICO	161
5.2 SHAKESPEARE ENTRE SIGNOS ELISABETANOS	171
5.3 SUTILEZAS ESTÉTICAS NO PALCO QUASE NU.....	177
6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
REFERÊNCIAS	197
ANEXOS	210

1 – INTRODUÇÃO

Esta tese é o resultado de uma pesquisa sobre criação dramatúrgica, a partir de um recorte que problematiza as estratégias usadas pelo autor, diretor e professor Luiz Marfuz na construção da peça *A Última Sessão de Teatro*, levada ao palco pela primeira vez no dia 27 de novembro de 2009, no Teatro Vila Velha, em Salvador, numa temporada com duração de três semanas. A obra artística estudada homenageia o ator, diretor e professor Harildo Déda (1939-2023), que atuou como um dos expoentes das artes cênicas no Brasil até se despedir da vida aos 83 anos. São analisados o texto e seus reflexos na cena, num trabalho que se propõe a servir como um documento da memória de uma experiência cultural emblemática, realizada para celebrar com o público os 70 anos de idade do artista homenageado. Ao viver a personagem central, identificada pelas iniciais HD, a estrela do espetáculo torna-se a grande personalidade teatral da Bahia em 2009.¹

A peça surge de um episódio verídico: por imposição de uma lei jurídica, Déda se vê obrigado à aposentadoria compulsória, depois de muitos anos de dedicação à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O afastamento acontece em pleno gozo da vitalidade produtiva do artista. O autor/encenador de *A Última Sessão de Teatro* entra em ação para se posicionar diante dessa situação de ruptura, na qual a autonomia de um ator cidadão precisa se reestruturar por causa dos efeitos da aposentadoria imposta, que lhe exige o recolhimento involuntário. Ao ajudá-lo a reagir aos danos emocionais e a renascer metaforicamente pelo viés da criação cênica, Luiz Marfuz assume uma atitude política de oposição aos estigmas sociais em torno da velhice, deixando-se conduzir pela amorosidade em seu processo criativo.

O filme *A última sessão de cinema*, de Peter Bogdanovich, inspira o título da peça. Na trama teatral, a possibilidade do ressurgir se instala no desenrolar do conflito de três personagens: o veterano HD (Harildo Déda), um ator em crise disposto a abandonar os palcos; Olga (Neyde Moura), atriz experiente, amiga fiel e companheira de cena de HD há muitos anos; e Luiz Fernando (Fernando Santana), artista iniciante que tem HD como um ídolo, uma referência. Apesar de utilizar as iniciais do protagonista para identificar a

¹ Por sua atuação nesse espetáculo, Déda recebe pela primeira vez o Prêmio Braskem de Teatro na categoria Ator. Trata-se de um evento relevante que movimenta a vida cultural de Salvador, revela, promove e divulga artistas, possibilita o congraçamento, estimula a produção local e chama a atenção da cidade para o teatro baiano. *A Última Sessão de Teatro* recebe mais três indicações ao Braskem nas categorias Texto, Direção e Espetáculo Adulto.

personagem central, Marfuz evita se limitar ao aspecto biográfico do seu homenageado. Opta pela liberdade de construção textual sem compromissos com a reprodução fidedigna da história de vida de uma personalidade. Parte de um recorte da realidade para escrever uma peça na qual o próprio fazer teatral é o eixo central do enredo.

Ao enfocar um dos momentos mais importantes da carreira longeva de Harildo, esta pesquisa reafirma a imagem dinâmica de um artista em constante renovação na cena, atuante até o fim da vida, destacando o potencial criativo e a importância histórica deste ícone da cultura na Bahia, que morreu no dia 19 de setembro de 2023. O estudo trabalha com as seguintes hipóteses: a ideia de renascimento é um dos fios condutores da obra dramatúrgica, que intercepta os conflitos do enredo com o sentido de perda e de renovação em torno da figura de HD, personagem em crise; o autor/diretor exalta o protagonista homenageado como um verdadeiro Mestre das artes, mas estabelece um jogo de tensão entre o fictício e o real, buscando aproximar e distanciar esse tom de exaltação num contexto em que HD é (e não é) Harildo Déda.

Outros caminhos importantes são investigados: o interesse de discutir no palco a crise da representação; o reconhecimento de características do teatro de Brecht na peça; a inspiração nas criações de Beckett; a referência a Shakespeare; a utilização do recurso do metateatro; a abordagem do confronto de gerações no convívio entre o artista veterano (HD) e um jovem ator (Luiz Fernando); e uma linha de trabalho em que o autor da obra dramatúrgica, ao investir no modelo Mestre-aprendiz, enreda as personagens num fluxo dialético no qual o sujeito experiente, que carrega a tradição em sua história, tem muito o que ensinar, mas também o que aprender na relação conflituosa com um iniciante ávido pela autonomia artística. A metáfora do renascimento tem a ver, portanto, com ensino e aprendizado, afastamento e aproximação, resistência e acolhimento.

O recurso metateatral (a peça dentro da peça) é um artifício que já foi usado em outras poéticas do repertório de Luiz Marfuz, a exemplo dos espetáculos *Senhora dos Infiéis* (os autos de catequese do padre Anchieta), *Meu Nome É Mentira* (com a encenação de trechos da obra *A Exceção e a Regra*, de Brecht) e *A Capivara Selvagem* (escrita pelo próprio Marfuz, sobre a rivalidade entre duas irmãs que se alternam nos papéis de atriz e espectadora uma da outra). Em *A Última Sessão de Teatro*, o dramaturgo/diretor faz HD e Luiz Fernando exercerem o ofício de ator lendo algumas sequências das peças *Hamlet* (William Shakespeare) e *Eles Não Usam Black Tie* (Gianfrancesco Guarnieri). Ao lado de Olga, eles também encenam para o público trechos do espetáculo *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha).

Antes, HD tem um lapso de memória no meio de uma encenação. Sem lembrar o texto, surpreende a plateia com o silêncio inesperado de sua personagem. O ator dá uma pausa na apresentação, justifica-se com o público e retorna abalado para o camarim. Nesse momento de angústia, ele entra em crise e decide se afastar dos palcos. Mas a chegada de Luiz Fernando faz HD rever a decisão e reafirmar o seu lugar de Mestre. E assim o teatro vai servindo como a força motriz do ensino e do aprendizado. Embora rejeite o modelo de ator que Luiz Fernando tenta expressar, o irritadiço e intolerante professor HD aprende com as ideias do garoto imaturo. Já o aluno passa a compreender o valor da disciplina, de dominar a técnica, lidar com as emoções e estar pronto para reconhecer falhas e lacunas. Nessa troca, ambos renascem.

Além das possibilidades que o objeto deste estudo oferece para a compreensão de um rico processo de criação dramatúrgica, a pesquisa realizada também situa na memória das artes cênicas o trabalho de Luiz Marfuz, outro nome de grande relevância na história do teatro baiano. O início de carreira militando na universidade e participando da cena amadora na Salvador dos anos 1970 lhe dá alicerces para ingressar na seara profissional e estrear espetáculos fartos na diversidade de propostas. Nessa caminhada, ele dirige o Grupo Carranca, os cursos livres do Teatro Castro Alves e da Escola de Teatro da UFBA, faz trabalhos na linha de shows, solidifica um repertório e consolida um dos percursos mais sólidos e representativos das artes na Bahia.

A base teórica desta pesquisa apresenta reflexões sobre o teatro contemporâneo, através da revisão bibliográfica de autores como Lehmann, Szondi, Fernandes, Ryngaert, Dort, Dubatti, Guénoun e Sarrazac. Outras leituras transversais completam o referencial estudado: fontes que, direta ou indiretamente, estão relacionadas com a dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro* (Shakespeare, Beckett, Artaud, Brecht, Vianninha, Guarneri); textos sobre a linguagem metateatral (Pavis, Abel); memória (Bobbio, Bosi, Halbwachs, Ricoeur); e publicações que enfocam a história do teatro na Bahia (Leão, Santana, Uzel). Mas a grande riqueza de conteúdo está no testemunho vivo do ator Harildo Déda na sua fase octogenária, através de depoimentos colhidos entre 2021 e 2023. Ele é a razão de ser da obra teatral pesquisada e da escrita desta tese.

A metodologia qualitativa aplicada adota as seguintes estratégias: análise de texto (rubricas, personagens, estrutura dramática, citações etc.); entrevistas gravadas para a coleta de depoimentos das fontes que participam da construção da obra estudada; análise de conteúdo midiático (sites, blogs, jornais, revistas); e consultas ao produto audiovisual que registra a encenação da peça, aos arquivos de instituições culturais e ao acervo pessoal

de Luiz Marfuz, Harildo Déda, Neyde Moura e Fernando Santana. Os critérios definidos por Luna (1997) contribuíram para organizar a coleta e interpretar os dados. Dentre as características apontadas pelo autor para a realização de uma pesquisa eficaz, destaca-se a seleção adequada das fontes de informação, a identificação dos modos como os dados devem ser tratados e a qualificação do escopo teórico.

O primeiro capítulo parte de um olhar sobre a dinâmica das poéticas modernas e avança até o teatro pós-dramático. Estabelece uma conexão teórica com signos presentes em *A Última Sessão de Teatro*, cuja dramaturgia apostava numa hibridização de linguagens. Ao tratar de aspectos como os dilemas da arte de atuar e a crise da representação teatral, o capítulo mostra a contemporaneidade das reflexões contidas no texto e na encenação da obra estudada. Apresenta ainda uma contextualização histórica com alguns exemplos de outras peças que, numa linha do tempo, tematizam o fazer teatral, os bastidores do teatro e o ser ator/atriz. O panorama inclui clássicos universais seculares, montagens brasileiras e espetáculos da memória das artes cênicas na Bahia.

A segunda parte passeia por aspectos da biografia de Harildo Déda, dando ênfase ao seu vínculo criativo e afetivo com a Escola de Teatro da UFBA, o lugar onde ele se projeta artisticamente e consolida a sua imagem de grande Mestre. É também o espaço do qual ele vai precisar se afastar na velhice, forçado à ruptura involuntária de um elo em razão do caráter impositivo da aposentadoria compulsória. O capítulo descreve como a relação de Déda com a instituição universitária se constroi e se aprofunda num convívio intenso e consagrador, o que nos ajuda a compreender a dimensão da tristeza do artista ao ser obrigado a romper oficialmente a ligação e se afastar da sua “segunda casa”. Essa é a chave para que o autor e encenador de *A Última Sessão de Teatro* escreva uma obra para fazer o veterano ator aposentado renascer aos 70 anos de idade.

Tal motivação, que emerge das emoções de Luiz Marfuz após testemunhar e ser afetado por este episódio da vida pessoal de Déda, é outra abordagem da segunda parte da pesquisa. O imaginário em torno da figura do Mestre (aquele que compartilha com o outro as suas experiências, tornando-se respeitável e reverenciado como ícone para novas gerações de artistas) ganha, no mesmo capítulo, uma associação com a imagem junguiana do Louco, o andarilho dionisíaco dotado de sabedoria instintiva, livre das convenções e movido por intensa força criativa. O capítulo contextualiza, ainda, a trajetória longeva de Luiz Marfuz na cena contemporânea, destacando traços característicos do seu repertório e os trabalhos artísticos mais marcantes desse percurso pelos palcos.

A terceira parte analisa a construção dramatúrgica da peça escolhida como tema deste trabalho. Investiga a crise da personagem HD com o teatro a partir dos seus dilemas com a representação cênica (as falhas de memória, as inseguranças que o levam a rejeitar novas dinâmicas do fazer teatral, o medo de ter a imagem de baluarte das artes arranhada diante do público, o desencanto que impulsiona o desejo de abandonar o palco). Reflete ainda sobre o jogo que aproxima e distancia personagem e ator, numa elaboração textual em que o conteúdo ficcional se mistura com dados reais da biografia do protagonista. Na dinâmica das cenas, HD e Harildo Déda se fundem e se dissociam em um vai e vem entre a identificação e a estranheza.

Ainda no terceiro capítulo são expostas as contradições da convivência entre HD e Luiz Fernando, através dos confrontos nos quais o veterano se mostra intolerante com o jovem ator emergente, ao mesmo tempo em que enxerga no novo o seu próprio passado. Em meio a essa relação tumultuada, o teatro vai se desenhando como ferramenta motriz da prática do ensinar e do aprender, enredando HD, Luiz Fernando e também Olga nesse jogo dialético. Além de expor as crises existenciais e os conflitos de gerações contidos no texto, a terceira parte deste trabalho enfatiza como *A Última Sessão de Teatro*, mesmo se desprendendo da escrita meramente documental, coloca em primeiro plano o propósito de reverenciar Harildo Déda como um grande Mestre.

O quarto (e último) capítulo estuda os reflexos do texto ao ser transposto para a encenação. Mostra como o diretor Luiz Marfuz trabalha na cena as várias influências que a peça assimila da identidade teatral do dramaturgo alemão Bertolt Brecht: o efeito do distanciamento com a finalidade de aguçar o olhar crítico do espectador; o convite para que o público tenha papel ativo; o ato individual da personagem como significação de um gesto social (o corpo cênico idoso de Harildo Déda representando toda uma geração de artistas, por exemplo), dentre outras influências da obra de Brecht na encenação. Outro autor referendado é Shakespeare, destacado no texto e na poética do espetáculo para mais uma vez exacerbar as homenagens a Déda, discípulo do dramaturgo inglês.

Os elementos constituintes do cenário dotado de poucos ornamentos e fortemente inspirado no modelo elisabetano, os adereços e suas tonalidades, os signos do figurino, a iluminação e a trilha sonora são referências estético-sensoriais da encenação analisadas nesta última parte, focada na proposta cênica de um espetáculo que aposta nas sutilezas, inclusive quando recorre à representação metateatral. A tese chega ao fim com o registro e a celebração da vitalidade admirável de Harildo Déda, que manteve latente o desejo de se dedicar aos palcos até o fim da vida sem jamais pensar em desistir.

1.1 O PESQUISADOR E SEU TRAJETO

Este trabalho é uma extensão das experiências acumuladas por mim em três vias de contato com a palavra. A primeira é a vida acadêmica, através da docência e da pós-graduação com estudos vinculados a temas sobre as artes cênicas na Bahia. A segunda é a atuação como estudioso da memória do teatro baiano, cujas pesquisas estão registradas em livros que publiquei nas duas últimas décadas. O mais recente, em processo de edição, é a coletânea *As Encenações de Luiz Marfuz: uma poética em movimento* (EDUFBA, 2023), projeto vinculado ao grupo de pesquisa Pé na Cena (PPGAC-UFBA) e organizado juntamente com o professor e dramaturgo Paulo Henrique Alcântara.

As obras anteriores são *Nilda* (Caramurê, 2023), a primeira peça teatral de minha autoria, para celebrar o centenário de nascimento da atriz Nilda Spencer; *Teatro na Bahia: 80 críticas* (EDUFBA, 2023) com uma série de textos opinativos que escrevi referentes à produção teatral baiana entre os anos 1990 e 2000; *Nilda: a dama e o tempo* (EDUFBA, 2021), biografia de Nilda Spencer adaptada da minha primeira tese de doutorado (IHAC-UFBA), indicada ao Prêmio Capes de Tese em 2017; a coletânea das *Poéticas de Marcio Meirelles* (EDUFBA, 2020), fruto do meu pós-doutorado (PPGAC) e organizada em nova parceria com o professor Paulo Henrique Alcântara; *Guerreiras do Cabaré* (EDUFBA, 2012), publicação da minha dissertação de mestrado; *A Noite do Teatro Baiano* (P55 EDIÇÃO, 2010), sobre a história do Prêmio Braskem de Teatro; e *O Teatro do Bando* (P55 EDIÇÃO, 2003), biografia do Bando de Teatro Olodum.

A terceira vertente está relacionada aos meus 30 anos de dedicação ao jornalismo cultural em veículos de comunicação de grande porte (Jornal A Tarde, Jornal Correio, dentre outros), trabalhando como editor, repórter especializado, articulista, colunista de artes cênicas e, em especial, na atuação como crítico teatral. Em 2009, ingresso no curso de mestrado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA) com uma pesquisa sobre o espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum. Dois anos depois, passo a cursar o doutorado neste mesmo programa de pós-graduação, onde aprimoro meu diálogo com a memória cultural do teatro na Bahia, estudando as interseções entre gênero, artes e gerações a partir da trajetória artística e da construção da imagem pública da atriz Nilda Spencer, personalidade marcante da cultura baiana no século XX.

Em 2018, sou aprovado no processo seletivo do PPGAC para um pós-doutorado, dando início à pesquisa *Dramaturgias de Marcio Meirelles*, sob a supervisão do professor Paulo Henrique Alcântara. Como bolsista do programa, realizo duas edições da *Oficina de Textos Acadêmicos* para estudantes de graduação, mestrado e doutorado. Ao lado do meu supervisor, ministro a disciplina *Memórias do Teatro na Bahia*; idealizo e organizo o seminário *Palco das Memórias*, em homenagem a grandes personalidades dos palcos baianos (Martim Gonçalves, Nilda Spencer, Yumara Rodrigues, Jurema Penna, Helena Ignez, Wilson Mello e Harildo Déda); e organizo a coletânea de artigos sobre as *Poéticas de Marcio Meirelles*. Este trajeto me faz ter a segurança de me afirmar como um homem de teatro cada vez mais interessado em aprofundar estudos e ser um guardião da memória das artes cênicas na Bahia.

1.2 A SINOPSE DA PEÇA

As três personagens da dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro* são descritas na abertura do texto original (MARFUZ, 2009, p. 3)² com as seguintes características: o papel principal é o do experiente HD, “velho e reconhecido ator, que abandona o palco e quer desistir do teatro”; Luiz Fernando é apontado como um “jovem ator, admirador de HD”; e a atriz Olga representa a “amiga e companheira de cena de HD, desde o início da carreira”. A encenação da peça, também dirigida por Luiz Marfuz, é protagonizada por Harildo Déda (o papel que ele interpreta tem as iniciais do seu nome). Na transposição do texto para a cena, o elenco original se completa com Fernando Santana (escalado para ser o jovem artista) e Neyde Moura (a atriz veterana).

No prólogo, a rubrica do autor sugere que a primeira aparição do protagonista diante do público seja pouco visível, sombreada. A ambientação deve evidenciar que se trata de um palco de teatro, onde HD aguarda o terceiro sinal tocar para viver em cena a personagem Manguari Pistolão numa montagem de *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, um clássico da dramaturgia nacional. Neste primeiro momento, o que está em foco é a sua voz em off. As atenções dos espectadores se voltam para as palavras do experiente ator, antes do início da encenação. Ele conta que espera o público chegar todas as noites.

² As citações das páginas dessa obra dramatúrgica correspondem à numeração original do texto pertencente ao arquivo pessoal do autor (não publicado).

Só assim, com a presença do outro, é possível o espetáculo acontecer. Os lugares já estão ocupados. Tudo parece pronto para deflagrar o ritual cênico.

Mas qual o exato momento da largada? Essa reflexão sobre o começo do começo é o primeiro dilema de HD em *A Última Sessão de Teatro*. Ouve-se o terceiro sinal. As luzes se apagam. O veterano ator observa o público como se estivesse contracenando com alguém que está sentado na plateia. O texto comunica uma discussão acalorada entre Pistolão e seu filho (presença imaginária). De repente, HD interrompe a encenação e se desculpa por ter esquecido a fala da sua personagem. Tenta recomeçar, mas tem outro lapso de memória. Constrangido, o velho Mestre dos palcos pede perdão pela falha, retira do bolso um pedaço de papel, coloca os óculos, procura a parte da peça que não conseguiu decorar e lê a sequência. Logo depois, em silêncio, sai de cena sem dar explicações. Um áudio anuncia um intervalo de três minutos.

No camarim, Olga tenta convencer HD a retornar ao palco. A rubrica original do autor propõe dois recursos: a amplificação das vozes e a projeção de sombras na parede. A intenção seria de fazer os espectadores se tornarem testemunhas, à distância, do que se passa nos bastidores. Os recursos, porém, não são transpostos para a encenação, devido às dificuldades na execução técnica das sombras. O dado principal contido neste diálogo se mantém: o flagrante das inseguranças do velho protagonista, que não se sente capaz de memorizar o texto, corresponder ao perfil da personagem e atender às expectativas do público. Diante dos apelos de Olga, HD é convencido a voltar para a cena. Sob a luz do refletor, tenta continuar, porém se sente fragilizado e desiste de ir adiante. Pede permissão à plateia para fazer um desabafo, expõe a sensação de fracasso, diz não acreditar mais no teatro e abandona o palco. A temporada de *Rasga Coração* é suspensa.

Duas semanas depois, um ator em início de carreira chega à residência de HD disposto a conhecê-lo pessoalmente. Chama-se Luiz Fernando, jovem artista vinculado a um grupo de teatro de bairro com propostas cênicas alternativas (demonstra interesse por uma arte performativa e vanguardista, mas sem dar detalhes sobre a sua compreensão conceitual dessas práticas). Além de atuar, ele trabalha como carteiro. HD pede a Olga que invente uma desculpa para não receber o rapaz. Sente-se deprimido por ter deixado o palco no meio do espetáculo. Não quer conversar com ninguém. Olga decide ouvir Luiz Fernando, que estava na plateia na fatídica noite da crise do Mestre. Mesmo se recusando a escutá-lo, o dono da casa fica curioso e quer saber da velha amiga o que levou o visitante a procurá-lo. A atriz lhe diz o motivo: admiração.

HD despreza o propósito do jovem artista. Afirma que o teatro acabou, mas Luiz Fernando não desiste. Atravessa a semana tentando ser recebido. Na última visita, deixa com Olga uma carta, na qual diz se considerar um discípulo de HD, sua maior referência do que significa ser um ator de verdade. E pede ao veterano que não mate no principiante o sonho que ele tem de fazer teatro. No alto de sua experiência, o artista se emociona com o que lê, porém não cede. Proíbe Olga de voltar a receber o rapaz. Luiz Fernando persiste. Passa a interpretar textos do lado de fora da casa. Em especial, cenas escritas por William Shakespeare. HD se irrita, reage com ironia. Manda o ator/carteiro ir embora, faz críticas duras, diz que ele está assassinando Shakespeare, ameaça chamar a polícia.

Ao perceber a firmeza do rapaz que se recusa a desistir, mesmo debaixo de forte chuva e relâmpagos, o inflexível dono da casa reconhece que se excedeu na resistência em abrir a porta e finalmente cede, temendo que o garoto adoeça. Vestido com uma capa de chuva e tremendo de frio, Luiz Fernando se vê, pela primeira vez, frente a frente com HD, que o trata de maneira arrogante e arredia. O encontro evidencia as diferenças entre ambos. Apesar da admiração do aprendiz diante do Mestre, as posturas divergentes e o choque de gerações se estabelecem. O jovem artista defende atitudes cênicas alternativas, mostra-se indiferente à reverência a baluartes do teatro universal e diz querer revolucionar as artes. O seu ídolo fica indignado com aquele desinteresse juvenil pela história do teatro, enumera vários percalços da profissão de ator e faz questão de demarcar a sua fidelidade ao texto e à tradição teatral.

O desenrolar das cenas é entrecortado por inserções de fragmentos dos discursos confessionais do protagonista, cujas falas em off rompem com a linearidade da história e com a lógica realista do sentido de tempo e espaço. Nestes instantes da quebra do fluxo, HD se avalia, expõe conflitos internos, contradições, dubiedade de sentimentos e chega a manifestar subjetividades com o próprio corpo, a exemplo da sequência em que entra num estado de delírio e incorpora uma personagem de Shakespeare, autor que, aliás, funciona como um ponto de conexão entre HD e Luiz Fernando em meio às tantas diferenças entre ambos: o veterano conhece profundamente a obra do dramaturgo inglês, enquanto o ator inexperiente demonstra ter apreço pelo repertório shakespeariano.

Na queda de braços entre a resistência ao acolhimento e o fascínio não assumido pela garra do garoto, o Mestre vai, aos poucos, deixando o jovem artista se aproximar. A força de vontade do carteiro que sonha em ser um ator de verdade acaba levando o sujeito inacessível dos primeiros encontros a assumir o papel de professor e se permitir repassar o conhecimento acumulado em décadas de dedicação ao ofício. HD enxerga o seu passado

no presente de Luiz Fernando. Vê no aprendiz a mesma paixão do seu começo de carreira. Projeta-se, animado, ao perceber a sede de conhecimento e o comportamento desarmado do iniciante, ávido pelo desejo de transgredir, e que já se mostra capaz de revelar, mesmo imaturamente, um talento nato a ser lapidado.

As aulas se iniciam. Surge no palco o HD diretor (outra face importante da arte de Harildo Déda). O Mestre temperamental e o aprendiz imaturo passam a conviver. São encontros difíceis, porém produtivos. Entre demonstrações de impaciência, arrogância e rabugice, o artista professor vai limpando os maneirismos do aluno, conduzindo-o até que ele alcance um patamar pelo menos razoável de interpretação. Tenta diluir os excessos, a ansiedade, pede muita atenção à curva do texto, às intenções das falas, cobra assiduidade, pontualidade, disciplina, empenho. Insiste no discurso da profissão submersa na realidade de uma vida de renúncias, sem estabilidade financeira, tentando afastá-lo dos devaneios. Com essa defesa desencantada, parece querer colocar um borrão no passado, negar o seu próprio sonho de juventude.

A sucessão das semanas revela o progresso gradativo de Luiz Fernando. Cúmplice deste crescimento, HD se envolve, sente prazer em repassar tudo o que sabe, entrega-se ao ato de ensinar, motivado pela vontade de aprendizado do aluno que o idolatra. Parece outra pessoa. O estímulo é tanto que reacende nele a vontade de voltar a fazer teatro. Mais ainda, tendo o aprendiz como companheiro de cena. Para isso, decide testá-lo no papel de Luca, filho da personagem Manguari Pistolão³, cogitando assim a possibilidade de voltar a cartaz com o espetáculo *Rasga Coração*, mesmo após toda a crise desencadeada a partir do episódio dos lapsos de memória. Mas no dia do teste HD tem a sua primeira decepção com o jovem ator, que atrasa mais de duas horas até chegar à residência do Mestre sempre rígido na aplicação das regras de disciplina.

Ouve-se um barulho de chuva forte e de relâmpagos. Luiz Fernando surge diante do artista veterano num estado lastimável: descalço, com a mochila suja e a roupa rasgada. A princípio, HD se recusa a ouvir os argumentos. Não acredita em nada capaz de justificar tamanho atraso. Mas a desculpa é convincente. E lhe comove. O rapaz conta que, ao sair de casa, foi assaltado, ficou na mira de um revólver, teve seu tênis furtado e os livros de teatro, que estavam na mochila, atirados na chuva. Demorou a chegar, pois não tinha mais

³ Na trama de *A Última Sessão de Teatro*, o ator que fazia o papel de Luca em *Rasga Coração* havia deixado o elenco para trabalhar em *Zorra Total*, programa de humor da TV Globo, enquanto o intérprete da personagem Lorde Bundinha tinha sido internado numa clínica de recuperação de alcoólatras, situações que contribuem para inviabilizar a continuidade da temporada.

dinheiro para o ônibus. O assaltante debochou quando ele revelou ser artista. Mandou o rapaz correr e atirou para o alto. Emocionado, HD reconsidera sua atitude, perdoa o atraso e volta a dar as aulas ao jovem ator. Mesmo sem explicitar, deixa transparecer o afeto e a relação paternal que já nutre pelo aprendiz.

O treinamento continua. Forma-se um trio (os dois atores e Olga) para a leitura da peça *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarneri. Luiz Fernando se sai muito bem. Ao final, um entusiasmado HD dá a grande notícia: a temporada de *Rasga Coração* será retomada e o seu talentoso aluno fará o papel de Luca, sem a necessidade de se submeter a um teste. O aprendiz vibra, pega a capa de chuva rasgada e se adianta em ir para casa. Quer começar o mais rápido possível a estudar o texto. Na pressa, esquece a mochila. Olga tenta alcançá-lo, mas o garoto já havia ido embora. Como o zíper da mochila estava aberto, a atriz deixa cair no chão sem querer uma pilha de cartas dos correios que nunca foram entregues e o tênis do ator, num flagrante que denuncia a farsa: não havia acontecido assalto nenhum. É o momento da segunda decepção de HD com Luiz Fernando.

Ele inventou uma situação dramática para comover o velho ator ao ponto de ser escalado sem precisar fazer teste para ter um papel de destaque em *Rasga Coração*. Olga conta a verdade ao seu companheiro de cena, que, num misto de fúria e tristeza, tranca-se no quarto e proíbe o aprendiz de pisar em sua casa. A atriz providencia a devolução da mochila ao dono e lhe escreve uma carta contundente, em que diz estar se sentindo traída, revela a sua decepção, o adoecimento do Mestre e pede para o ator não procurá-los nunca mais. Luiz Fernando se abala e grava uma resposta desolada na secretaria eletrônica de HD. Pede perdão pelo erro e conta que não entregou as cartas propositalmente para poder ser demitido do trabalho, pois só assim seria absorvido de vez pelo teatro.

O ator diz ter sentido medo de fazer o teste para o papel de Luca. Isso lhe levou a criar artifícios para evitar o confronto da situação e a frustração do seu ídolo, caso seu desempenho fosse um fracasso. Quanto ao assalto, aconteceu sim, mas há dois anos. O episódio foi resgatado como estratégia de encenação, da qual fazia parte a capa rasgada e a mochila suja. Confessa que, no fundo, quis deixar pistas para a farsa ser descoberta. E finaliza reafirmando seu amor e admiração por HD, reverenciado por ele como o maior ator e diretor do Brasil. No recado deixado na secretaria eletrônica, o aprendiz apenas se desculpa e agradece. Não faz nenhum pedido. E assim uma nova crise se instala. Sempre acolhedora, Olga reconsidera sua atitude com o erro cometido por Luiz Fernando. HD,

não. Permanece magoado, intolerante, enquanto sua amiga lhe expõe uma dura realidade: o dinheiro está acabando e as contas atrasadas se acumulam.

A saída é remontar o espetáculo. Há um produtor interessado na reestreia, já existe um patrocinador disposto a financiar, o tema da peça caiu no vestibular, e isso significa a possibilidade de apresentações para o público estudantil. Perdoar Luiz Fernando e trazê-lo de volta ao elenco seria a solução. Mas o intransigente HD se recusa a mudar de ideia. Irritada, Olga decide se afastar do amigo e ir à luta para reestruturar a carreira e cuidar da própria vida. É um susto para o velho ator. Ao ver-se sozinho, ele reavalia consigo mesmo a confusão de sentimentos que está experimentando diante do episódio do falso assalto. Não tão falso assim, pois se trata de uma meia-verdade. Ou meia-mentira. Luiz Fernando sofre essa violência, sim, mas em outro momento de vida.

No fundo, o que o Mestre sente por ele é pena, não rancor. Inquieta-se, pois sabe o quanto admira este jovem cheio de talento e tão capaz de instigá-lo. Do conflito emerge, finalmente, uma decisão. HD deixa-se levar pelo afeto, pede perdão a Olga e, mesmo com a voz acanhada, convoca a amiga a chamar de volta o aprendiz. Luiz Fernando reage com euforia à carta do seu ídolo, convidando-o a retomar os ensaios. No reencontro, o Mestre não consegue acarinhar o garoto, mas, sem deixar transparecer, sente-se feliz. O processo criativo ressurge em cena. Os confrontos e as implicâncias, também. Três exigências são impostas ao intérprete de Luca: a assiduidade nos ensaios, o retorno do ator ao trabalho como carteiro e a entrega das cartas entulhadas dentro da mochila para os seus respectivos destinatários.

A voz da experiência faz ecoar as lições repassadas para o aluno apaixonado pelo ofício e sem pudor de ser atrevido, ao ponto de sugerir modificações na concepção estética do espetáculo: propõe a troca do cenário imponente por um palco quase nu. HD rejeita a sugestão, ironiza a ideia. No entanto, quando *Rasga Coração* reestreia, o que se vê é um cenário sutil e econômico, mostrando que o aprendiz também tem muito o que ensinar ao seu Mestre. Toca o terceiro sinal. Olga (Nena), HD (Manguari Pistolão) e Luiz Fernando (Luca) começam o espetáculo. O protagonista renova a sua vontade de atuar, contaminado pela vitalidade do garoto vibrante e cheio de ideias, assim como ele foi um dia. Parece, enfim, ter renascido. Mas as entrelinhas do texto de Luiz Marfuz deixam transparecer que o jovem ator está de partida. Amadureceu e agora quer voar, ter autonomia, ganhar outros palcos para colocar em prática tudo o que aprendeu.

Com a despedida de Luiz Fernando, o desfecho da história de HD fica em aberto. No epílogo, ao se dirigir ao público, o velho ator coloca reticências em seus dilemas. Não

se sabe o que ele fará com as angústias, memórias e inquietações de uma vida no palco, o lugar do terror e da beleza, para atender ao chamado do teatro. Subtende-se que a crise com a representação permanece, embora ele não chegue a explicitar sinais de desistência, como faz no início da peça. Apesar de expor o ceticismo insistente em relação à utilidade do seu ofício, afirmando que existem coisas mais interessantes para se desfrutar do que sentar numa plateia e assistir a uma peça teatral, ele ainda acredita que a experiência viva de estar em cena pode não ser boa hoje, mas, quem sabe, seja melhor amanhã. Essa é uma pista importante, pois sinaliza que HD talvez retorne no dia seguinte para ouvir o terceiro sinal tocar e fazer mais uma sessão de teatro.

Aristides Alves

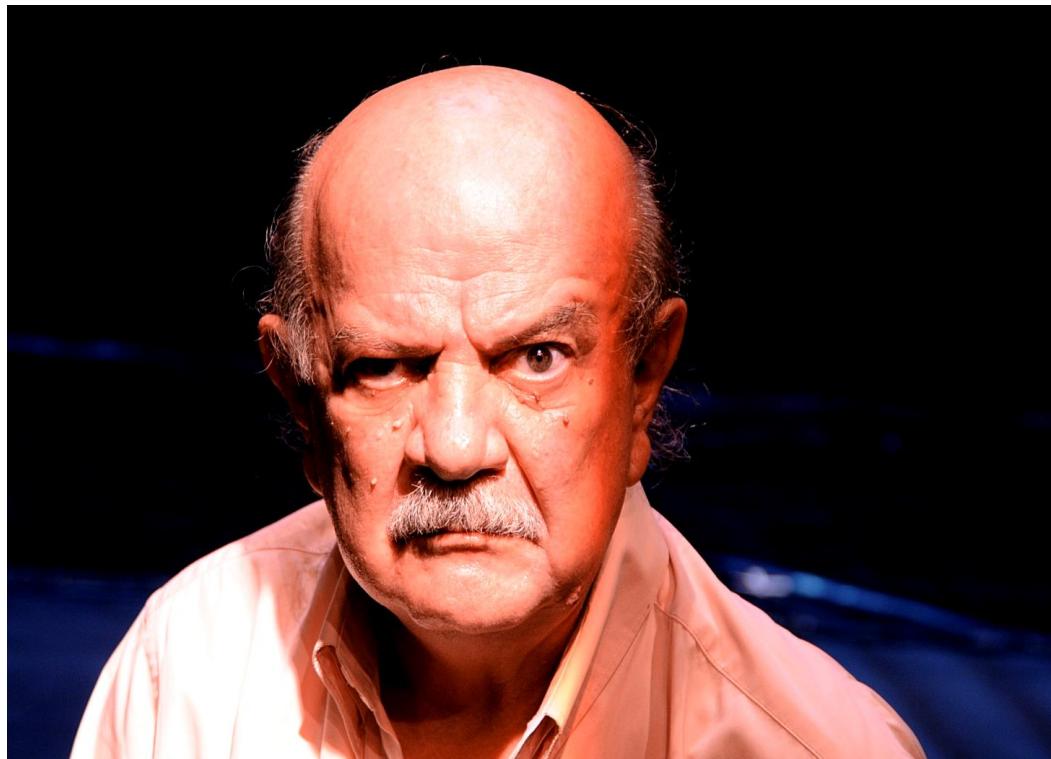


Figura 01: Close na face expressiva de Harildo Déda em cena, aos 70 anos.

2 – TRAMAS SOBRE O FAZER TEATRAL

2.1 O DINAMISMO DAS POÉTICAS MODERNAS

Uma das chaves para se investigar os traçados contemporâneos que alicerçam a construção dramatúrgica da peça *A Última Sessão de Teatro* e seus reflexos na cena é a afirmação de Hoisel (2014, p. 85) de que “o conceito de drama não é estático”. Tal síntese se afina com as correntes históricas do teatro moderno, cujos pressupostos interferem nos princípios canônicos da dramaturgia europeia ao rever e deslocar o espaço privilegiado do drama aristotélico que coloca o texto como eixo central na hierarquia da criação teatral. De acordo com Hoisel, essas correntes rompem com o tratamento de objeto sacralizado dado à escrita dramatúrgica, ao deixar de colocá-la sempre à frente no papel de principal indicador do espetáculo cênico.

Ao neutralizar tal privilégio, o teatro moderno situa o texto dentro do conjunto dos componentes diversos da criação brotada no exercício com a palavra. Estes se relacionam entre si para construir as significações de uma mensagem. Isso reflete o quanto o gênero dramático se diferencia de outras expressões literárias, por ser dotado de singularidades quando se realiza como texto teatral. A comunhão de significados na qual a dramaturgia se insere é perceptível em *A Última Sessão de Teatro*, pois sua estruturação resulta numa obra dramática de conteúdo dinâmico, que se liberta das amarras das poéticas tradicionais. A força da palavra se une a gestos, sons, movimentos, cores e outros signos semiológicos da representação cênica, alicerces capazes de contribuir expressivamente na elaboração criativa e potente do que se pretende comunicar ao público.

Hoisel (2014) explica que, nas poéticas clássicas, predomina a pureza de gêneros, a não contaminação, com características bem definidas. Cada escritor segue uma espécie de manual com regras que asseguram essa limpidez, numa rigidez de caráter estratégico: quanto mais o escritor se mantém fiel às determinações estatutárias para garantir a pureza de um gênero, mais valorizada a obra será pelo receptor. Hoisel ressalta a pretensão das poéticas clássicas de sacramentar a literatura com este estatuto inviolável atribuído aos gêneros, para marcar nitidamente as diferenças entre cada um. Reprime-se o texto, como se este não fosse capaz de desorganizar, por si só, tais normas com sua força de criação. É o que a autora define como ideologicização da escrita literária:

Obviamente, estamos salientando não apenas uma insuficiência dessas poéticas para lerem o texto de acordo com suas leis internas de composição, mas acentuando também uma deformação intencional no sentido de só ler no texto o que lhes convém, de lê-lo a partir das leis de composição que pretendem impor aos poetas. Mais claramente ainda, de ler, através do texto literário, seu próprio texto teórico/crítico, procurando transformar a literatura em um pretexto para articulação e divulgação desse texto. (HOISEL, 2014, p. 81)

O que as poéticas modernas fazem é “rasgar” esse manual e romper com códigos normativos das poéticas clássicas. Ao invés de apostar na singularidade do gênero, optam por investir na singularidade do texto, o que fortalece criativamente o próprio gênero, que passa a ser um modelo capaz de se atualizar, de se recompor, de se reinventar a partir de cada obra. O estatuto literário é, então, despremido. Estilos, formas, temas e ideias vão deixando de ser sacralizados. E assim se torna inconcebível a obra exclusivamente lírica, épica ou dramática. Essa é a guinada proporcionada pelas poéticas modernas: deixam-se contaminar, miscigenar, hibridizar. As perspectivas promotoras da diluição da pureza dos gêneros passam então a ser diversas.

Hoisel (2014) destaca a linha de pensamento de vários autores: Staiger (1969) cita a miscigenação como característica dessas poéticas, enquanto Hegel (1980) reconhece a hibridização como procedimento primordial ao drama. Na perspectiva de ambos, Hoisel diz ser possível reler até mesmo uma tragédia grega. Ela aponta como exemplo *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (LIMA, 1973), texto dramático dotado de elementos do épico e do lírico. Aponta, ainda, a proposta de Brecht (1978), na qual o drama se organiza com elementos épicos. Em relação à escrita dramática brechtiana, Hoisel lembra que a tessitura do texto assimila a face híbrida dos meios de comunicação de massa através de referências como o cinema e as notícias de jornal.

Dort (2010) admite o valor histórico de tais mutações, porém reivindica mudanças dramatúrgicas mais abrangentes, que, além da rejeição de formas literárias estabelecidas, invistam não só na elaboração de um repertório contemporâneo, mas também na reflexão sobre os meios possíveis de produzir essas obras, incluindo toda a criação teatral, a partir de um olhar mais dilatado. Apesar da provocação, ele reconhece que as reações ao modelo clássico contribuíram para romper com décadas de “intoxicação literária” (DORT, 2010, p. 263), ao apostar na teatralidade que une palavras, gestos e objetos. Conforme a análise do autor, ainda falta considerar de maneira genuína “o caráter eminentemente coletivo do teatro e de seu enraizamento em situações concretas: aquelas que lhes dão, em cada caso preciso, seu lugar e seu público”. (DORT, 2010, p. 278)

Ryngaert (1998) identifica o teatro contemporâneo na história situando-o sob a luz da vanguarda dos anos 1950, quando emergem formas diversas de categorização das práticas cênicas, do absurdo à arte da provocação, do político ao metafísico, sempre em oposição à escrita dramatúrgica do velho teatro burguês. Com os acontecimentos de maio e junho de 1968⁴, radicaliza-se o brado por um repertório teatral genuinamente marcado pelo traçado da contemporaneidade (DORT, 2010), capaz de se expressar pelas leituras do corpo, por pontos de vista estéticos transgressores, diálogos instigantes entrecruzados com outras linguagens, deslocamento do espaço para além da caixa cênica, abordagens não cotidianas, personagens não naturalistas, a comunicação através do indizível, enfim, por práticas artísticas que anulem qualquer resquício de convenção.

Vários teóricos agregam a essa discussão a ruptura de fronteiras entre a linguagem literária e a não literária. Na associação com os *mass media*, a quebra de barreiras tem muito a ver com a diluição da ideia de aura existente na arte tradicional, percebida por Benjamin (2000) em suas reflexões sobre a criação artística na era da reproduzibilidade técnica, quando a obra de arte sofre um choque de realidade e se emancipa. Hoje, na era das convergências midiáticas e da sociedade em rede (prevista por McLuhan na década de 1960, nas antecipações sinalizadas pelo seu conceito de aldeia global), evidencia-se como a dramaturgia contemporânea reafirma as conexões com narrativas jornalísticas e outras dinâmicas comunicacionais. Linguagens que, ao se cruzarem, mantêm a atualidade das discussões sobre a midiatização e a espetacularização da realidade.

Esse debate emerge depois do período da revolução industrial, ganha alicerces na Escola de Frankfurt (com a teoria crítica e o conceito de indústria cultural elaborado por Adorno e Horkheimer) e se fortalece nos anos 1960 com as provocações de Debord (1997, p. 13) ao pensar o contemporâneo sob o prisma de uma sociedade do espetáculo: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação”. Nas reflexões de Debord (1997, p. 25), o autêntico e o natural perderam espaço para a teatralidade, a ilusão, o simulacro: “Lá onde o mundo real se converte em

⁴ Movimento deflagrado na França por estudantes da Universidade de Paris, que exigiam reformas na educação. Com a cumplicidade dos alunos da Universidade de Sorbonne, eles ocupam as ruas numa grande passeata de protesto, ameaçada pela intolerância do governo francês. Sem sucumbir à repressão, os manifestantes ganham a adesão de operários, sindicalistas e representantes de movimentos sociais, o que leva quase dois terços dos trabalhadores do país a participar de uma greve em apoio aos estudantes. A reivindicação inicial passa a inspirar uma série de outras lutas anticapitalistas em outras países. Graças às barricadas montadas pelo movimento estudantil nas ruas de Paris, o mundo entra em efervescência. As pessoas se mostram dispostas a destruir velhas estruturas e inaugurar uma nova era.

simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”.

O papel de narrar um determinado acontecimento para uma massa de indivíduos, socialmente atribuído à figura do jornalista, existe desde os primórdios da dramaturgia universal. Na tragédia grega, embates sangrentos, homicídios e outras formas de externar a face cruel da existência humana chegam até o receptor através da figura do mensageiro, personagem-chave encarregado de anunciar um texto noticioso para outras pessoas. Por ser o porta-voz da informação, o mensageiro é reconhecido como o sujeito que imprime força e credibilidade à palavra. Ele é o transmissor da verdade. Um valor, aliás, que vai ser questionado e minimizado se dermos um salto histórico em direção às representações levadas à cena no pós-guerra pelas grandes referências do teatro do absurdo. Em Beckett, por exemplo, o sentido da comunicação pela lógica verbal se dilui diante de um mundo em que tudo parece estar perdido e sem solução.

Em outro referencial histórico, vamos encontrar no naturalismo a inspiração para um teatro mais representativo da realidade. Berrettini (1979, p. 84) arrisca a dizer que entra em cena “a verdade humana em toda a sua crueza, a observação exata dos costumes e do homem concreto, uma declamação natural, bem como uma encenação mais realista”. O vínculo com o real irá se dilatar de maneira muito mais ampla e diversa ao longo do século XX, quando se projeta uma série de nomenclaturas definidoras das associações entre a representação e o verídico (biodrama, teatro jornal, teatro do real, biografia cênica, teatro documentário, dentre outras), à procura do impacto dramático de algum fato social, sem necessariamente propor abordagens naturalistas. Expressa-se a vontade de dizer ao outro algo referente à sua situação no mundo (BORNHEIM, 1984). Essa realimentação da força viva e atualizada do teatro adentra o século XXI.

Podemos citar um exemplo que faz parte da memória recente das artes cênicas na Bahia: o espetáculo *Bença*, lançado em 2010 para celebrar os 20 anos do Bando de Teatro Olodum. O diretor da encenação, Marcio Meirelles, define o trabalho como um espetáculo documentário que se reveste de signos da cultura afro-brasileira com uma dramaturgia fragmentada sobre tempo, vida, morte e ancestralidade, reverenciando a experiência e a sabedoria das pessoas velhas. As formas simbólicas propostas pelo diretor abrem espaço para dar novos significados à construção de papéis interpretados pelo elenco, numa apostila na não personagem, ou seja, na ausência de perfis definidos formalmente, algo inédito no repertório do Bando. Optou-se por identidades reveladas no corpo e no rito. Uzel (2020) cita algumas características desse jogo entre o real e a teatralidade:

[...] um teatro DOC, sem a fábula e com discursos conduzidos por personalidades reais e não por papéis fictícios, da maneira como os conhecemos no plano da fantasia. Com suas abstrações, sensações e sentimentos, o conteúdo teatral de *Bença* tornou-se muito mais poético do que ficcional. Além de não contar uma história, agregou uma série de recursos verídicos (relatos, fotos, reproduções de imagens reais) que lhe conferiram um caráter documental. (UZEL, 2020, p. 112-113)

A quebra de fronteiras entre o gênero dramático, o lírico e o épico é perceptível em *A Última Sessão de Teatro*, caracterizada pela predominância da hibridização entre as linguagens. A obra utiliza elementos do gênero dramático, através da ação de narrar uma história por meio do diálogo entre as personagens, que vão evidenciando algumas facetas do lírico ao expressar os seus estados emocionais. Também contempla o épico ao recorrer, por exemplo, à presença do tempo como recurso preponderante na narrativa. São traçados que apontam a construção do texto dramático contemporâneo como paródia de diversas linguagens além da sua própria, conforme analisa Hoisel. Tudo isso reafirma a convicção da autora (já destacada no primeiro parágrafo deste capítulo) de que o conceito de drama não é estático:

As alterações na série literária promovem uma redefinição de linguagens, umas substituindo-se às outras e construindo o repertório de textos que formam a história da dramaturgia. Nesse processo de deslocamento de formas, ou redefinição de conceitos, observamos a permanência de procedimentos estruturadores, uma invariabilidade no que se refere à presença e pertinência desses recursos, alterando-se, todavia, a função que exercem em cada obra, ou seja, a invariabilidade de elementos estruturais é compensada pela variabilidade de sua função. A originalidade de cada texto resulta desse jogo de variantes e invariantes, de uma nova correlação estabelecida em cada texto particular. (HOISEL, 2014, p. 85-86)

Fernandes (2011) identifica o mesmo dinamismo em sua abordagem sobre o teatro contemporâneo. A autora mostra evidências de fluidez nas demarcações de território das experiências cênicas e de uma indefinição do estatuto epistemológico com possibilidades de mistura e do rompimento de fronteiras entre diversas expressões artísticas. É o que se percebe, por exemplo, na versão do encenador Marcio Meirelles para *Medeamaterial*, de Heiner Müller, um dos grandes espetáculos do teatro na Bahia nos anos 1990. Ao agregar tragédia grega e afro-baianidade num mesmo contexto, Meirelles cria uma poética focada no choque de culturas, partindo da leitura de Müller para a escrita milenar de Eurípedes sobre a história de Medeia, a sacerdotisa passional que trai o povo de sua pátria para fugir com o homem por quem se apaixona.

Nessa adaptação de *Medeamaterial*, um coro negro dá revestimento coreográfico e musical à encenação, embalado por uma trilha sonora culturalmente interativa que une a sonoridade pop do músico alemão Heiner Goebbels à percussão afro-baiana regida por Neguinho do Samba, o então diretor de bateria do Olodum. O esqueleto de uma baleia de 11 metros representa esteticamente no palco o discurso sobre matriarcado, ancestralidade e morte, faces da história de Medeia. Ela tem a pele branca da protagonista Vera Holtz e surge negra através da atriz Rejane Maia, cuja imagem refletida no espelho personifica a força mística da sacerdotisa. (UZEL, 2023) É, portanto, um espetáculo que torna evidente a pluralidade de experiências da cena teatral contemporânea, na qual se assiste à variedade de estilos sem compromisso com a unidade formal. (BORNHEIM, 1984)

A polissemia mostrada por Pavis (2007b) em sua definição de teatralidade – termo que, na sua percepção, acolhe a pluralidade – ajuda Fernandes (2011) a exemplificar as suas observações sobre outras dinâmicas muito próximas da mistura que caracteriza a versão de *Medeamaterial* na Bahia. A partir da assimilação das reflexões desse autor e levando em conta a recepção, Fernandes enfatiza que a abertura dos espectadores para a cena contemporânea pode fazer a teatralidade ser capaz de abrandar a realidade ao ponto de torná-la estética; sublinhá-la para que quem assiste reconheça o real e compreenda o político; ou promover um confronto de diferentes regimes ficcionais, o que impediria a encenação de se limitar a um só ponto de vista, proporcionando “múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo”. (Ibidem, p. 12)

Ainda no contexto do dinamismo do teatro contemporâneo, Hoisel (2014) volta a fazer citações de teóricos cujas observações identificam traços do texto dramático: Hegel (1980) chama atenção para a transferência do eixo da ação para o conflito; Staiger (1969) destaca a conceituação do drama a partir da tensão que se constroi com recursos como o da contenção, estratégia que consiste em economizar a tensão da superfície textual para exacerbá-la na camada mais profunda do texto; Jakobson (1969) atribui à forma dramática a função conativa, que organiza a linguagem para persuadir o destinatário; já Hamburger (1975) cita o potencial que o drama tem de ser encenável. Demarcações como essas fazem Hoisel constatar o quanto o gênero dramático serve de forma privilegiada à representação teatral, embora esta arte se relacione com toda a literatura.

Mas a quebra de paradigmas do teatro contemporâneo afeta de forma significativa o texto dramático. “As narrativas se estabelecem em diferentes níveis de informação e com subterfúgios muito contrastantes sem que se possam classificar automaticamente essas diferentes escritas em função de uma estética”, ressalta Ryngaert (1998, p. 12). Ou

seja, não há uma única solução norteadora das tessituras textuais. O que guia os autores é o desejo de se inscrever num teatro renovador e cheio de interrogações. As personagens e os artistas também são afetados, convergindo para o que Abreu (2001, p. 61) considera ser, talvez, a principal função do ator/atriz: “mergulhar no desconhecido do mundo, no caos das formas imprecisas – e de lá extrair uma configuração, uma nova geometria, um corpo orgânico, necessário, atraente ou assustador, e oferecê-lo à humanidade”. Ryngaert, porém, levanta uma questão:

A liberdade da cena, indispensável para o desenvolvimento do teatro, exerce uma influência ambígua sobre a escrita. Já que tudo é permitido, também os autores podem se permitir imaginar as formas mais originais e mais inovadoras, dado que as convenções do passado explodiram e não exercem mais sua ditadura. Mas, uma vez que tudo é permitido, eles não dispõem de nenhuma garantia sobre o devir cênico de seu texto se este não vai além do simples *status* de matéria da representação. (RYNGAERT, 1998, p. 65-66, grifo do autor)

A abertura para a confluência de diversas linguagens artísticas e as articulações para uma dramaturgia receptiva à imagem, ao movimento e à fala influenciam a produção dos autores contemporâneos. Estes “se sentem menos tolhidos por convenções cênicas que evoluem muito depressa e que recuam os limites do ‘representável’ no sentido de uma maior liberdade e abstração (...).” (RYNGAERT, 1998, p. 70) No caso específico da construção de personagens, Abreu não nega o valor de um passado histórico. Ele enaltece a forma, a riqueza de memória e a validade para os dias atuais das representações do ser humano contidas nas matrizes dos gregos, de Shakespeare, Molière e de outros expoentes que assinam obras eternizadas. Mas sublinha a necessidade de a arte romper a estagnação e se afinar com o mundo real. É o que Touchard (1970) chama de avidez do ser humano por sua própria realidade. Sobre essas matrizes, Abreu completa:

(...) se fossem por si só suficientes, ao artista restaria apenas debruçar-se sobre as obras dos mestres e daí construir suas próprias personagens. O inconveniente seria a arte desvincular-se cada vez mais do real, tornar-se apenas a repetição de um padrão geométrico e perder a proximidade com o mundo e o ser humano reais. O olhar sobre o mundo contemporâneo parece ser, então, de fundamental importância. (ABREU, 2001, p. 62)

O mesmo autor também aponta questionamentos sobre o que reconhece como contemporâneo e quais seriam os percursos capazes de conduzir o artista à descoberta de signos de contemporaneidade para a construção de suas personagens. Bornheim (1984)

dá boas pistas quando associa esses signos ao fim da era marcada pela estética da imitação e do apego à coerência, traços do teatro realista no final do século XIX. Fernandes (2011) mostra mais uma pista ao incluir o espectador nessa caminhada. Ela insere nessa análise as reflexões de Sarrazac (2000) sobre o fim da separação entre palco e plateia, a partir do momento em que o público passa a demonstrar interesse em compreender como o próprio fazer teatral se desenvolve no ato da representação.

Ao sublinhar a interferência das pessoas que assistem à encenação como parceiras ativas do processo criativo (SARRAZAC, 2000 apud FERNANDES, 2011), a autora traz à luz outra faceta característica do teatro contemporâneo: o interesse do artista em propor e gerar condições para a exteriorização das vivências comunitárias em contextos políticos, culturais e econômicos de determinada realidade. Ela cita o teatro épico de Brecht como um marco dessa mudança. Na cena brasileira, tais experiências geralmente “se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país”. (FERNANDES, 2011, p. 19) Nesse caso, além de uma não formalização cênica, valoriza-se também o processo, que seria uma ação mais emergencial, e não somente a definição das etapas até a finalização de um produto artístico:

Um bom exemplo dessas práticas são as intervenções em espaços públicos que os coletivos organizam por meio de exaustivas pesquisas de campo dedicadas à coleta de depoimentos dos mais diversos cidadãos, de viagens exploratórias a bairros de periferia das grandes metrópoles brasileiras, de convívio em zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, de ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, de oficinas, debates e ensaios públicos abertos à opinião dos espectadores e, principalmente, de processos colaborativos altamente socializados, que fazem questão de incluir interlocutores tradicionalmente alijados da criação teatral e buscam uma aproximação com o espectador não restrita ao momento de apresentação do espetáculo. (FERNANDES, 2011, p. 19)

A memória do teatro baiano guarda vários exemplos dessas práticas. Um dos mais expressivos é o espetáculo *Boca de Ouro*, um acontecimento peculiar na história das artes cênicas na Bahia. Lançado em Salvador, pouco antes da véspera do Natal de 2001, torna-se grande referência no repertório do diretor teatral Fernando Guerreiro, ao ser encenado dentro do vagão de um trem em movimento entre os trilhos que ligam a Estação da Leste, na Calçada, ao bairro de Escada, no Subúrbio Ferroviário da cidade. O ambiente cênico insólito imprime sustentação estética e dramática à versão itinerante de Guerreiro para a

tragédia carioca escrita por Nelson Rodrigues, no final da década de 1950, e conta com a adesão da comunidade da região suburbana. (UZEL, 2010)

Essa montagem de *Boca de Ouro* diversifica a cena baiana com características do *site specific* (sítio específico), tendência do teatro contemporâneo de ocupar ambientes alternativos que dão à obra uma identidade afetada de maneira intensa pelo espaço em que se insere. Nessa adaptação, o trem em movimento expõe tanto a particularidade física quanto os aspectos socioculturais da ambiência que a peça contextualiza e dimensiona. Resulta, assim, da escolha estética e técnica de um encenador, a partir de reflexões sobre como deseja que o público absorva a encenação. (ROUBINE, 1998) Com *Boca de Ouro*, Guerreiro reafirma um dos traçados característicos da cena contemporânea: a exigência de diretores capazes de se apresentar ao público como criadores/artistas com linguagem própria. (BORNHEIM, 1984)

O teatro brasileiro tem dado outras mostras expressivas de *site specific*, através das produções de companhias como Teatro da Vertigem (São Paulo), Teatro do Concreto (Brasília), Teatro Geográfico (Porto Alegre) e A Outra Companhia de Teatro (Salvador), que investigam novas formas de ocupação dissociadas dos sítios convencionais. Um dos resultados mais representativos dessa tendência é a encenação da peça *BR3*, do Teatro da Vertigem, lançada em 2006, em São Paulo. Para narrar a história das três gerações de uma família, situada entre os anos 1950 e 1990, o diretor de *BR3*, Antonio Araújo, conduz o elenco e o público a uma embarcação que se desloca pelas águas do rio Tietê, onde a peça ganha vida de forma itinerante.

Assim como *BR3*, *Boca de Ouro* atribui novos significados à relação entre o artista e a cidade, ao se distanciar de espaços tradicionais de atuação e oportunizar a imersão do público em novas sensações da experiência teatral, incluindo a vivência espacial. (PAVIS, 2008) A peça também ganha um caráter formativo, pois sua equipe propõe eventos que criam laços de aproximação entre elenco e moradores da região suburbana, ampliando os limites de aplicação do projeto e confirmando o que Cartaxo chama de relação dialógica e dialética com o espaço incorporado, ao considerar as dimensões e as condições físicas do ambiente em que a prática cênica se desenvolve: “O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu site de instalação”. (CARTAXO, 2009, p. 4)

Voltando à quebra de paradigmas, no caso específico do texto dramático na cena contemporânea, os escritos do autor alemão Heiner Müller são determinantes na ruptura que renuncia aos elementos-chave de uma dramaturgia convencional: conflito, diálogo,

personagem e ação. Para Fernandes (2001), o aspecto estrutural dos textos de Müller seria o correspondente literário de um modelo de encenação que marca a vanguarda teatral do começo da década de 1980, em que se destacam as criações de artistas como Bob Wilson, Richard Foreman e, no contexto brasileiro, o diretor Gerald Thomas. Nessa correlação, a autora afirma que passa a haver uma redefinição dos limites do texto dramático, afinado com as transformações do espetáculo contemporâneo.

Nas obras mais radicais do autor alemão, ela enfatiza que o leitor e/ou espectador se vê diante de uma desdramatização levada a extremos. “As peças de Müller seriam um dos exemplos do processo formativo texto/cena deflagrado em conjunto, cujo grande precursor foi Samuel Beckett, e que envolve outros criadores, como o Wooster Group e Sam Shepard, para mencionar apenas os casos exemplares”. (FERNANDES, 2001, p. 71) É a partir da análise das peças desse autor que Lehmann vai encontrar o material definidor para a sua compreensão, na década de 1990, do que seria a dramaturgia de um teatro pós-dramático na contemporaneidade, uma das respostas do século XXI à chamada crise do drama (que dá os primeiros sinais nos anos 1880 e se alastra pelo século XX).⁵

A partir dessa crise, o teatro passa a expressar o seu modo de perceber as novas relações entre as pessoas, o mundo e a realidade. Invalida-se a semântica do drama como um contexto no qual se projetam os acontecimentos interpessoais. Há uma pressão para que esse desenho dramático seja borrado por novos conteúdos, perceptíveis à quebra de vínculo entre os sujeitos e o universo que habitam, antes aparentemente solidificado nas práticas cênicas mais tradicionais. A dramaturgia deixa de abordar esse vínculo para se debruçar sobre as ligações desfeitas entre o mundo e o ser humano, agora massificado, perdido e dividido em pedaços, separado de si mesmo. (SARRAZAC, 2012) O teatro que se projeta nessa crise, interessado na ruptura da cena uniforme, na quebra de convenções, na fragmentação e no enfrentamento, está refletido no próximo tópico.

2.2 A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

No âmbito das discussões sobre o fazer teatral, uma questão vai se aprofundando no final do século XX: a crise da representação no teatro. Esse é um enfoque importante

⁵ A expressão surge em 1991, mas ganha maior repercussão a partir de 1999, quando a obra *Teatro pós-dramático*, de Lehmann, é publicada na Alemanha.

na peça escrita e encenada por Luiz Marfuz para homenagear Harildo Déda. Os caminhos que levam à dilatação dos debates sobre esse tema e ao seu fortalecimento na chegada do século XXI passam, antes, por discussões relacionadas à mimese, em que começam a ser expostos pensamentos críticos a respeito dos limites do teatro ao tentar produzir respostas para as transformações do mundo. São questionamentos que irão colocar em xeque a sua intenção de imitar o real, de representá-lo, recriá-lo, de adequar as suas subjetividades à pretensão de ser um espelho das ações do ser humano e da natureza.

Esses debates direcionados à análise da mimese, apontando dúvidas em relação à capacidade de uma reprodução artística da realidade no ato cênico, vão aflorar logo depois da revolução industrial, iniciada na Europa e estendida para os Estados Unidos, no século XIX. É o período de ascensão dos *mass media*, que projetam novos modos de o real poder ser representado, sobretudo no cinema, utilizado inicialmente como mero aparato técnico capaz de deslocar o teatro para a tela. Projeto por volta de 1900, o cinema torna-se, a princípio, um canal de expressão do drama com a função de reproduzir mecanicamente uma representação teatral (SZONDI, 2001), mas, à medida que suas particularidades vão sendo descobertas (o close, as mudanças de plano e a composição das imagens), essa arte passa a ter identidade própria. Guénoun estabelece uma comparação salutar:

O cinema dá ao imaginário uma existência efetiva, a existência das imagens. Tudo acontece como se o cinema tivesse tido condições de captar o imaginário engendrado pelo teatro ou, ao menos, formado na relação teatral numa fase de sua história, e tivesse podido conferir ao produto desta apreensão uma existência efetiva, material, real, a existência das imagens. O cinema *realiza* o imaginário em imagens. Imagens fundamentalmente diferentes, por seu estatuto, das que o teatro produzia: porque, no teatro, o que se mostra é a concretude cênica - são homens, madeira, pano, gestos e palavras reais, colocados como “imagens” analogicamente, por metáfora. (GUÉNOUN, 2004, p. 102 grifo do autor)

E assim o cinema vai se consolidando como um novo formato para a abordagem da realidade. Com as características que vai adquirindo com seu potencial de mobilidade, “deixa de ser teatro filmado e se transforma em narrativa imagética independente. Ele já não é mais a reprodução técnica de um drama, mas uma forma artística épica autônoma”. (SZONDI, 2001, p. 131) Nesse cenário pós-revolução industrial, evidencia-se a profusão de pensamentos ao longo de um processo evolutivo secular, fazendo emergir reflexões sobre o fenômeno teatral no trânsito entre o antigo e o contemporâneo. DIRECIONA-SE o foco para questionar os pressupostos tradicionalmente defendidos pelo cânone clássico

da filosofia aristotélica, cuja estética usa a mimese como sustentáculo dos fundamentos de uma prática teatral.

Em sua *Teoria do Drama Moderno*, Szondi (2001) se debruça conceitualmente sobre a chamada crise do drama, que, na sua percepção, atravessa um processo dialético no qual seria possível situá-la no tempo sob a lógica do começo, meio e fim. Ele também aponta o que reconhece como contrapontos entre sistemas dramáticos formais e mudanças históricas. Mas essas convicções vão ser questionadas por Sarrazac ao organizar o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, publicação composta por uma série de verbetes elaborados por pesquisadores. Sarrazac propõe que a análise de Szondi sobre os conflitos em torno do drama passem por uma revisão crítica. Ele defende a ideia de uma crise “sem fim” (SARRAZAC, 2012, p. 32), que, justamente por ser perene, realimenta a arte de uma maneira geral e os processos de criação.

Assim como Sarrazac aponta senões para a noção de crise do drama mostrada por Szondi, Lima (2000) nos convida a fazer uma revisão crítica do conceito de mimese, sem limitá-lo à ideia negativa da produção ou criação da semelhança. O autor enumera vários pontos através dos quais é possível repensar o que chama de *mímesis* clássica. Destaca, por exemplo, como é necessário superar a noção do sujeito como um elemento central, “unitário, fonte e comando de suas representações”. (LIMA, 2000, p. 23) Ele apresenta o sujeito como algo fraturado e, por isso mesmo, sem posição previamente definida, a não ser a que assume para se identificar “no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais”. (Ibidem, p. 23) Ao repensar a noção de mimese, Lima considera a ideia de representação sob outra perspectiva:

É preciso se pensar em um segundo sentido de representação, a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e que impede que se confunda *mímesis* e *imitatio*. Pela representação-efeito, o olhar se torna uma modalidade de tato. (Ibidem, p. 24, grifo do autor)

Ainda no que diz respeito às críticas relacionadas à noção de mimese sob a égide do modelo clássico associado à *Poética* aristotélica, Roubine (2003, p. 25) se contrapõe à rejeição ao afirmar, em sua *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, que Aristóteles não reivindica a representação da realidade de “aparência sensível e nem um mimetismo fotográfico”. Busca-se o contrário: ao invés do espelho do real, o que se quer é valorizar o inteligível. Para ele, essa percepção ultrapassa o sentido das aparências em sua meta de dar conta do objeto. De acordo com Roubine, não há dificuldades de idealizar, embelezar

ou enobrecer a natureza em tal contato, pois, “ao corrigir os ‘defeitos’, o poeta é infiel apenas a aparências superficiais. Em compensação, favorece, acredita-se, a percepção dos elementos que tornam inteligível esse objeto”. (*Ibidem*, p. 25)

A noção de crise do drama se dá no final do século XIX, quando passa a ser negada a fidelidade à rigidez da tradição estrutural, em defesa de um espaço mais amplo para que a encenação projete seu conjunto de signos. Roubine (1998, p. 50-51) aponta como fonte do conflito o empenho do encenador para tornar-se criador, deixando de ser “um artesão, um mero ilustrador”. Ryngaert (1998, p.6) cita a operacionalização de um “desregramento nas convenções da representação”. A apostila em temas mais intuitivos brota nas décadas seguintes, na transição do estilo puro para outro que se abre ao contraditório. Avança-se rumo a experimentos até então “interpretados apenas em si mesmos, e por isso se preferiuvê-los como futilidade, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística”. (SZONDI, 2001, p. 97)

Algumas dessas proposições críticas chegam a ser radicais, como demonstra Craig (apud KINAS, 2011) a partir dos meados do século XX. Ele subverte o sentido do jogo mimético aristotélico resistente à dialética entre forma e conteúdo, ao sugerir a retirada das personagens das práticas teatrais e, por extensão, das pessoas que as representam. A cena passaria a ser ocupada não por seres humanos realizando o ato da imitação do real, mas sim por sons, cores, formas, linhas e abstrações geométricas, tratados como recursos substitutivos. Ao destacar a radicalização dessa proposta de desconstrução, Kinas (2011) indaga se ainda haveria alguma pertinência em se falar sobre representação, imitação ou mimese nas ações desenvolvidas num formato sem personagens, já que sai de cena quem representa, imite ou mimetize.

Também no século XX, nomes como Bertolt Brecht, Samuel Beckett e Antonin Artaud (três referências que, de alguma forma, estão no embrião e/ou resultado da peça *A Última Sessão de Teatro*) reavaliaram vínculos entre o fenômeno teatral e a natureza do real. Em seu percurso de pesquisa e de criação, na Alemanha dos anos 1920, Brecht rompe com um modelo aristotélico de prática teatral e concebe os princípios do teatro épico, que redimensiona a função exercida pelo público diante de um espetáculo. Seus pressupostos não fingem ignorar a presença viva das pessoas numa plateia, deslocando-se da lógica ilusória do teatro naturalista. Os espectadores devem ser sujeitos críticos, capazes de se posicionar ao assistir às cenas épicas propostas pelo autor alemão. Já o espaço do palco

funciona como um abrigo de debates no qual entram na pauta reflexões sobre a sociedade e as relações de poder.

É nessa arena que vai ser aplicado o efeito do distanciamento, técnica elaborada por Brecht com o propósito de provocar na audiência de suas peças o impulso de cada um se tornar uma testemunha não letárgica daquilo que assiste. Isso, porém, não implica em se despir da emoção, e sim de negar a ilusão. Evita-se que o público vire refém da empatia com os papéis representados, que encubra as suas próprias emoções por confundi-las com as emoções das personagens. (BRECHT, 2005) Mas vale ressaltar que o distanciamento brechtiano proporciona também uma aproximação. O ator/atriz não deve atuar voltando-se para si, mas sim chegar perto da plateia. Faz-se necessário que o interprete apareça ao lado da personagem, para que ambos se tornem visíveis aos olhos do público.

Ao invés de agir como sujeito isento e invisível, quem assiste participa ativamente do jogo teatral. De acordo com as reflexões de Peixoto (1979), o distanciamento permite que o espectador reconheça uma verdade ou um processo histórico concreto por trás de cada personagem ou de cada situação, desde que o espetáculo lhe desperte algum tipo de envolvimento. A partir desse interesse, ele sai do estado de passividade, passa a enxergar o intérprete, a personagem e, após se envolver com a encenação da peça, distancia-se para ter condições de associar o que viu ao que costuma acontecer longe da ficção. Essa relação com o público está posicionada nos dois caminhos definidores da teatralidade de Brecht: a investigação e a renovação da linguagem cênica. (PEIXOTO, 2002)

Para Brecht (2005), o teatro deve deixar a audiência assombrada. A mimese seria um fator impeditivo, por relacionar a cena e o público pela lógica da identificação. Ao imitar o herói, o ator leva o espectador a se identificar e tomar para si a vivência desse herói, imitando o imitador. Nesse jogo repousa a estética dominante, que impede quem assiste de se distanciar para ver o que o herói não vê na cena. A reação do público estaria, assim, condicionada à ambigüidade reinante no palco, e não às situações que aguçam o senso crítico. (BRECHT, 1967) Nas análises de Szondi (2001), interessa ao modelo brechtiano ir além do sujeito que age para questionar o que está movendo a sua ação. Diferentemente das convenções do drama, Brecht faz do próprio processo um objeto da narrativa teatral. Szondi situa o lugar ocupado pelo público nessa estratégia:

(...) o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido ("iludido") nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração. Visto que a ação da obra não se constitui em domínio exclusivo, ela já não pode

mais metamorfosear o tempo da representação em uma sequência absoluta de presentes. O presente da representação é como que mais largo que o da ação; por isso, o olhar fica atento não apenas ao desfecho, mas também ao andamento e ao que passou. No lugar da direção dramática com objetivos definidos entra a liberdade épica de demorar-se e repensar. (SZONDI, 2011, p. 136)

Os questionamentos do sentido do fazer teatral como forma de expor e transformar vivências humanas encontram nas reflexões de Samuel Beckett uma busca instigante de fazer do palco “um lugar de contínuo enfrentamento das perplexidades do nosso tempo”. (MENDES, 2013)⁶ A investigação filosófica de Beckett sobre a crise da representação se baseia na ideia de inviabilidade do uso da linguagem como meio eficaz de expressar o pensamento humano, mas também na necessidade de se servir da própria linguagem para poder denunciar a sua insuficiência, enquanto não houver outra alternativa mais capaz de dar voz ao pensar. É assim que ele desconstroi pilares estruturadores do drama e subverte a fixação de significados, com o propósito de operar na cena o que Marfuz (2013) chama conceitualmente de poética da implosão.

Para explicar essa definição, o autor e diretor baiano parte da noção geral do ato de implodir, realizado na vida cotidiana pela combinação de um conjunto de pequenas explosões, cujos efeitos são direcionados para um único ponto que funciona como foco central da operação. Essa convergência provoca o colapso e o consequente desabamento de determinada estrutura, que deixa de ser um todo para se fragmentar e atingir o solo como pedaços em ruínas. Mas há de se considerar o planejamento desse tipo de operação, exemplificado por Marfuz numa analogia às etapas de demolição de um prédio. Antes de um edifício virar pó, existe uma articulação para que o desmoronamento de sua estrutura aconteça de maneira calculada, ordenada e monitorada. De forma simbólica, Marfuz faz uma associação perspicaz entre o ato de implodir e a poética beckettiana:

Ao transferir esse mecanismo para o teatro de Beckett, entende-se que a ação de implosão circunscreve-se em um campo de pleno controle do dramaturgo. Os procedimentos são combinados de maneira tal que implodem clássicas e consagradas convenções cênicas e dramatúrgicas, transformando em fragmentos os pilares que sustentam o edifício teatral: ação, espaço, tempo e personagem. Mais ainda: o alvo é o próprio teatro como linguagem, cujos destroços são reconhecidos em seu aspecto desordenado, mas justapostos em uma ordem que tenta se erguer em meio ao pó, à desordem, ao caos. É uma construção pelo

⁶ MENDES, Cleise. In: MARFUZ, Luiz: **Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação**. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013 [Texto da contracapa].

avesso, composição a partir da decomposição. (MARFUZ, 2013, p. XXIII e XXIV)

A fragmentação é um recurso provocativo que Beckett busca expressar para se posicionar com respostas para a crise da representação no século XX, e isso faz dele uma grande força-motriz da revolução literária na pós-modernidade. Mas essas respostas não implicam em soluções. O teatro beckettiano não se propõe a resolver nada, e sim a reagir ao desgaste de fórmulas cênicas seculares que se tornaram anacrônicas nas pretensões de ser um espaço de redenção das questões humanas, através das quais o público se curvava diante da possibilidade de estabelecer empatia com a realidade. Beckett rompe com tudo o que há de obsoleto nessas formatações, de maneira incisiva, radical e desestabilizadora, a começar pela desestruturação das convenções do enredo com suas habituais narrativas desenvolvidas sob a lógica evolutiva do início, meio e fim.

No contexto da cena baiana na primeira década do século XXI, Beckett se torna a grande referência mobilizadora das investigações teóricas e das realizações artísticas de Luiz Marfuz. Estimula estudos acadêmicos (o dramaturgo irlandês é objeto da sua tese de doutorado) e novas encenações erguidas pelo autor/diretor de *A Última Sessão de Teatro*, o que naturalmente aparece nas bases conceituais deste espetáculo. É outro impulso para uma produção criativa, após ele atravessar os anos 1990 demarcando um interesse mais evidente pela obra de Brecht, tanto no começo (com *O Casamento do Pequeno Burguês*) quanto no final da década (com *Mãe Coragem*). Instigado pelo pensamento beckettiano, Marfuz dá vazão às suas inquietações, o que se faz notar no desejo de abordar criticamente o fazer teatral na peça que escreve para Harildo Déda.

Na concepção textual e poética de *A Última Sessão de Teatro*, o tema principal é a crise da representação. Não se trata da utilização sob um ponto de vista mais filosófico ou linguístico. O que o autor do texto e diretor do espetáculo expõe na peça é o resultado da sua apropriação artística dessa crise. A chave principal para o acompanhamento dos dilemas de HD está focada no seguinte questionamento: qual a utilidade do teatro? São conflitos que emergem do ceticismo da personagem – consagrado artista da tradição das artes cênicas – em relação à importância ou necessidade de ainda se investir nessa prática e oferecê-la a um coletivo de espectadores. Esse não é um dilema de Déda, o que distancia ainda mais o projeto do enredo de conotação biográfica. É uma abordagem ficcional, mas que brota dos conflitos reais de Luiz Marfuz, o dono da ideia.

Ao se debruçar sobre esse dilema, o autor, imbuído da dramaturgia beckettiana, cria uma personagem fragmentada. Segundo Candeias (2012), a tendência à fragmentação se inicia ainda no século XIX, sobretudo através do realismo, e se mantém até os dias atuais. Na cena contemporânea, vamos encontrar características desses papéis nas figuras ficcionais desprovidas de caráter linear e sem a lógica projetada por modelos de conduta que expressam personalidade fixa. São tipos construídos a partir de justaposições ou então marcados pela incoerência. Atípicos, têm estrutura psicológica multifacetada e complexa. (CANDEIAS, 2012) Em HD, a personagem de *A Última Sessão de Teatro*, reconhecemos esses fragmentos de ser que, conforme enfatiza essa mesma autora:

(...) nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser mas essa noção é oscilante, aproximativa, *descontínua*. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. (CANDEIAS, 2012, p. 35, grifo da autora)

Retomando as associações entre a problemática da representação e a realidade do mundo, também vamos encontrar ecos da crise no teatro do absurdo, que ganha dimensão no pós-guerra, depois do horror vivido, quando a arte teatral parece pairar no ar, perdida, sem que se saiba o que deve ser feito para lhe dar alguma razão de ser após a experiência do caos. Essas problematizações se refletem num teatro voltado para o abismo, o vazio, a incomunicabilidade, a absurdez. Conforme Candeias (2012, p. 78), são expressões nas quais “não há interesse em apresentar um traçado psicológico coerente e, muitas vezes, há a abolição de qualquer psicologia, sobrando apenas o fluxo da consciência”. A mesma autora também faz associações entre o absurdo e a fragmentação:

(...) ainda que boa parte das pessoas acredite em Deus e na capacidade da ciência de nos salvar (com a psicanálise, as ciências ditas exatas e outras soluções) a maioria considera a vida sem sentido e o mundo como sendo absurdo. Tais crenças, ainda mais depois da carnificina da Segunda Guerra Mundial que culminou com o Holocausto e o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, com a consequente contestação seja de Deus, seja do homem, levaram e continuam levando a uma arte fragmentada, ainda que às vezes se fragmente o contexto e não a personagem. (CANDEIAS, 2012, p. 91)

A profusão de novos conceitos e poéticas vão se entrecruzar com as tecnologias surgidas nas últimas décadas do século XX, quando a crise da representação, ampliada e

aprofundada, expressa-se na busca por definições focadas na insuficiência do fazer teatral de reproduzir e resolver as questões da realidade. (GUÉNOUN, 2005 apud KINAS, 2011) Nesse contexto, emerge nos anos 1990 a ideia de um teatro pós-dramático (TPD), que se distancia do formato articulado pelo drama para trilhar nova etapa, num prolongamento da estética teatral pós-moderna da década de 1960. Investe-se numa linguagem instável e aberta ao ambíguo, paradoxal, distorcido, caótico; em conteúdos justapostos, simultâneos, plurivalentes, desagregadores; na desestruturação do modelo de mediação ficcional entre a realidade e a representação; enfim, em propostas que lancem perguntas sem ter respostas prontas. Formulador do conceito, Lehmann enfatiza:

A função compensatória do drama, de complementar a confusão da realidade com uma ordem, se encontra aqui invertida, de modo que se nega ao espectador o desejo de orientação. Se falta o princípio da ação única, isso se dá em nome da tentativa de criar acontecimentos em que reste ao espectador uma esfera de sua própria escolha quanto a manter-se receptivo a um ou outro dos acontecimentos representados, o que se faz acompanhar pela frustração de *perceber o caráter excludente e limitado dessa liberdade*. (LEHMANN, 2007, p. 146-147, grifo do autor)

São caminhos novos para o fenômeno teatral que vão além da recusa à supremacia do texto para dilatar as possibilidades de percepção e se opor à uniformização da cena. Esse novo teatro não perde de vista a reflexão sobre sociedade e política, mas se reinventa em novos universos estéticos, nas experimentações (as diversas musicalidades e a dança-teatro, por exemplo). A narração se redimensiona, ofusca o espaço da estrutura dramática e faz o tempo e o espaço da diegese ocuparem de forma progressiva o lugar da mimese. Deve ser acrescentado aqui outro dado importante: o retorno da palavra. Mas é preciso ficar claro que isto não quer dizer, de maneira alguma, que o teatro pós-dramático resgata a dramatização convencional e retorna ao texto. Lehmann explica:

É a realidade física e mental do ato de falar, ou da performance como fala e da performance da fala, que estão no centro desse teatro. Trata-se do ato físico e real da fala, da situação do performer e do espectador em um confronto íntimo; trata-se da performance – e não de uma preocupação exclusiva ou predominante com o texto, – que pode ou não ser dramático (...). (LEHMANN, 2013, p. 870)

Ao dissolver a noção de sujeito, como fazem as vanguardas históricas no momento em que propõem formatos teatrais dissociados da tradição do “eu”, o TPD tende a trocar a aposta na ideia de indivíduo pela coletivização do trabalho cênico. (LEHMANN, 2007)

Proliferam-se os grupos que dominam, cooperativamente, a feitura das encenações. “Até 1990, a personalidade do diretor foi determinante. Daí em diante, o trabalho cooperativo impera no processo criativo dos espetáculos. O diretor assina a criação, mas o processo é coletivo”. (MARFUZ, 2021) Como forma de reagir criticamente às práticas tradicionais que privilegiam o sujeito individual, o TPD apostava, por exemplo, numa massa de artistas interpretando a mesma personagem (torna-se possível montar *Fausto*, de Goethe, com 12 pessoas se alternando no papel principal).

Diferentemente dos clássicos procedimentos miméticos pré-determinados, há uma abertura para virar pelo avesso a abordagem ficcional, dando mais importância à prática teatral como atitude socializadora do que à espetacularização cênica, na perspectiva de alcançar aquilo que Guénoun (2005) chama de democratização dos prazeres do jogo. Nas comparações estabelecidas por Kinas (2011), baseadas nas convicções de Lehmann, o TPD agrega outros significados, em que prevalece “mais presença do que representação; mais experiência compartilhada do que transmitida; mais processo do que resultado; mais manifestação do que significação”.⁷ A articulação dessas características é consequência de uma questão central que está diretamente relacionada ao conceito de drama:

O drama pressupõe que o que acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, ou a relação estabelecida entre as pessoas, é essencial para o entendimento da realidade. A partir do momento em que eu não acredito mais que essa relação entre as pessoas seja essencial para entender a realidade, fica muito difícil escrever um drama, porque todas as coisas que você poderia escrever a partir dessa relação tornam-se supérfluas. (LEHMANN, 2003, p. 10)

Ao abordar esse conceito, Lehmann (2007) reconhece que o TPD é herdeiro da articulação de ideias, de conflitos e dos conflitos de ideias do drama. O que se modifica completamente é a maneira como se dá toda essa articulação. Eis aqui uma palavra-chave dessas reflexões: a forma. Para ele, mais decisiva no teatro do que o conteúdo, e isso não significa limitar-se a nenhuma especificidade, e sim encontrar modos de mudar uma visão cristalizada por fórmulas postas como cartilhas, ir muito além da revisão do que já está posto. Pode-se renovar pela contundência e radicalização da forma, apostar criticamente no desconforto sem negociar com o que vinha sendo conservado, para que a identificação se projete numa acepção contemporânea e escape dos resquícios de conveniência diante do já estabelecido. Guénoun aponta mudanças:

⁷ Citação de texto em publicação virtual, página não numerada.

Nós não vamos mais ao teatro ver personagens, nem mesmo um drama: nós vamos ver *um espetáculo*. Assim se organiza nossa experiência teatral. Ainda se produzem, claro, efeitos de identificação, passageiros, fugidios, como uma espécie de espuma da representação. Formam-se *identificações menores*⁸, por fragmentos: fios, franjas, vestígios de uma experiência antiga que retorna aqui e ali. E também, maciçamente e em outros pontos, outras identificações, mais nodais, que atravessam o teatro e todo o resto. Mas o teatro não pode mais se pensar tendo a categoria da *identificação com a personagem* como ponto determinante da análise. (GUÉNOUN, 2004, p. 98, grifo do autor)

O pós-dramático seria, portanto, uma espécie de máquina trituradora da mimese. Ou o algoz, palavra escolhida por Kinas (2011) para ilustrar o agravamento da crise da ficção dentro do teatro contemporâneo. Para respaldar sua hipótese, ele cita o argumento de Lehmann de que o fenômeno teatral passa a viver um novo paradigma, e isso inclui a “desficcionalização”, a recusa dos alicerces do textocentrismo, a narrativa inacabada e a ideia de “interrupção”, cuja interferência nos modelos fixos convencionais “destrona uma espécie de totalização autoritária, pilar do teatro dramático”. (KINAS, 2011)⁹ Essa noção de interrupção é apontada por Lehmann (2003) como um desafio, se levarmos em conta que vivemos no contexto de uma sociedade de massa fascinada e cada vez mais enredada pelas influências midiáticas.

Dentre as características estilísticas do TPD estão o rompimento da hierarquia dos recursos cênicos, dando peso similar a cada elemento. A compreensão da ideia de texto é mais dilatada (a cenografia, por exemplo, se impõe como componente textual), ou seja, busca-se uma dramaturgia não subordinada à palavra. Isto implica numa dimensão mais autônoma para a imagem e na valorização da substância física do corpo, que fala por si, através da sua gestualidade. Pode-se saturar o espaço, cobrindo-o de signos e imagens em profusão, para tornar a opção pelo excesso contraditoriamente esvaziada, ou recorrer ao mínimo arsenal imagético, ao palco nu. Outra característica é a quebra da quarta parede para que o espectador, afastado do ilusório, perceba a sua própria presença, a das outras pessoas da plateia e o entorno do ambiente cênico. Lehmann enfatiza:

No teatro pós-dramático torna-se regra a infração da regra convencional e da norma mais ou menos estabelecida da *densidade do signo*. Há um exagero para mais ou para menos. Em relação ao tempo ou ao espaço ou à importância da fala, o observador percebe uma superabundância

⁸ Nota da fonte citada (2004, p. 98): “Tomo de empréstimo o uso de “menor” a Deleuze e Guattari, claro, e também a Daniel Payot. Deste último, cf. *L'Objet-fibule*, L'Harmattan, 1977”.

⁹ Citação de texto em publicação virtual, página não numerada.

ou uma notável diluição dos signos. Aqui se reconhece a intenção estética de dar espaço a uma *dialética de pletora e privação*, de cheio e vazio. (LEHMANN, 2007, p. 147, grifos do autor)

Podemos citar como exemplos de um teatro com características do pós-dramático os espetáculos *Einstein on the Beach* (de Bob Wilson, 1976) e *Eletra Com Creta* (Gerald Thomas, 1986), levados ao palco antes de a conceituação desse termo se projetar nos anos 1990. A peça *Os Sete Afluentes do Rio Ota* (texto de Robert Lepage e direção de Monique Gardenberg, 2002) é outro exemplo que reúne elementos similares em sua estrutura. São encenações representativas de um teatro de imagens, dotadas de um modo particular de expor o tempo na cena e que ainda têm em comum a inserção da musicalidade (o trabalho feito pelo norte-americano Philip Glass em *Einstein on the Beach* é considerado um marco artístico do século XX), a relação com a dança-teatro e a desdramatização.

Doze anos após o lançamento do livro deflagrador do TPD, Lehmann escreve um artigo no qual analisa o impacto da aplicação desse conceito nas realizações artísticas da segunda década do século XXI. Para ele, o termo não denota mais “práticas desviantes, de oposição ou radicais. Os elementos da prática pós-dramática tornaram-se geralmente aceitos e definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal – não sem muitas vezes perder vantagens nesse processo”. (LEHMANN, 2013, p. 861). O autor (2013, p. 865) também afirma que as estratégias do TPD, pelos menos aparentemente, continuam sendo vistas por muitos artistas como “as mais adequadas para se discutir questões sociais (desemprego, violência, isolamento social, terrorismo, questões raciais ou de gênero) do que o modelo tradicional de drama socialmente engajado”.

O teatro pós-dramático representa uma abertura de portas para Luiz Marfuz. No momento em que passa a ser movido e influenciado por esses estudos, ele se depara com uma chave nova para o seu fazer teatral. Adere a práticas artísticas nas quais tudo o que dava conta de uma totalidade vai se desmontando, sejam as narrativas ou as ideologias totalizantes. Marfuz começa a questionar a hegemonia de qualquer forma de pensamento numa sociedade desestruturada, que não se reconhece mais no seu todo. Quer se permitir a experimentar aberturas maiores, rompendo com a leitura fechada de uma cena ou de um pensamento. É nesse contexto que ele investe na fragmentação a que se refere Candeias (2012), inclusive na dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro*, aprofundando a ruptura com a linearidade para apostar em personagens inacabadas.

Voltando na linha do tempo, é fundamental destacar também os experimentos e posturas críticas disseminadas na primeira metade do século XX pelo escritor e encenador

francês Antonin Artaud, que se opõe radicalmente à tradição europeia da representação e tem uma conduta avaliada por Lehmann (2003, p. 13) como “uma espécie de genealogia de teatro pós-dramático”. Numa existência curta de 52 anos, Artaud é uma voz a favor da liberdade ilimitada do corpo e da saúde do espírito. Para ele, ambos precisam se dissociar da prisão das formas institucionalizadas do viver. Sua defesa libertária antecipa um ponto de identificação com o teatro pós-dramático justamente por dar essa importância ao corpo expressivo e livre, diferentemente do drama conservador, que, do ponto de vista literário, se importa muito mais com o conflito mental. (LEHMANN, 2003)

O fazer teatral espelha a inconformada visão de mundo de Artaud. É dele o feroz posicionamento no qual pede um basta às práticas que prostituem a ideia de teatro, além de propor caminhos que subvertam o império do autor, contrapondo-se às representações fiéis ao modelo psicológico e ao domínio do texto na cena. (ARTAUD, 1999) Chega a associar o que chama de ideia petrificada sobre a criação teatral a uma cultura que esvazia o espírito, a força da vida. Através de sua arte, ele também parece expor o desespero de tentar se reconstruir, ao mesmo tempo em que diz sofrer de uma terrível doença espiritual, demonstrando forte atração pelo precipício. Incomoda-se profundamente com os efeitos nocivos das contaminações culturais e se contrapõe com virulência ao comportamento da sociedade burguesa. Dessas inquietações nasce o teatro da crueldade.

Referência para grandes expoentes da cena contemporânea universal, como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, Artaud parte de uma experimentação que vai muito além do textual e lança luz em corpos cênicos dotados de autonomia, nutrindo-os de uma força explosiva capaz de derrubar qualquer forma de clausura. Através do teatro da crueldade, ele passa a valorizar o gesto vigoroso e o poder dos sons (gritos, entonações, onomatopeias...). Isto não significa castrar a palavra, impor um silenciamento, mas sim propor uma abertura para retirá-la da bolha fechada do autor, inserindo-a na experiência do corpo e transformando simbolicamente o verbo em carne. As contribuições de Artaud servem de fonte para estudos que vão da filosofia à linguística, influenciando nomes como Derrida, que enfatiza:

(...) Não se trata, portanto, de construir uma cena muda, mas uma cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra. A palavra é o cadáver da palavra psíquica e é preciso reencontrar, com a linguagem da própria vida, “a Palavra anterior às palavras”. O gesto e a palavra ainda não estão separados pela lógica da representação. (DERRIDA, 2002, p. 161)

Com a *performance art*, prática emergente no século XX, o corpo cênico que já era tão valorizado por Artaud rompe com a ilusão estabelecida pela representação teatral, buscando tornar presente o real no instante em que acontece o ato performativo. (FÉRAL, 2015) Nessa perspectiva, avançamos até o teatro performativo atuante no século XXI, em que o corpo não é mais ferramenta imagética e representativa da tradição teatral, e sim o elemento deflagrador e imprescindível da relação entre o artista, a obra e o público, no espaço e no tempo imediato em que esse encontro se realiza. “A performance presentifica a verdade do corpo naquilo mesmo que este tem de abissal e contraditório, hieróglifo não-redutível a uma representação unívoca”. (DIAS, 2020, p. 11)

O processo evolutivo destacado neste tópico da tese (composto por uma série de reações político-criativas e pelas experimentações, teorias e condutas críticas de figuras em conflito com as convenções de práticas cênicas uniformizadoras) é determinante para aprofundar o debate sobre o fazer teatral e a crise da representação no final do século XX. Estamos atravessando a terceira década do século XXI e cabe perguntar: o que pode ser agregado a essas discussões, em meio às atitudes que se redimensionaram por imposição da pandemia da Covid-19? Será necessário revisar a crise e considerar novos elementos que reinventaram as práticas cênicas devido ao distanciamento social imposto ao público e aos artistas? Que lições podem ser aprendidas?

Em *A Última Sessão de Teatro*, a personagem HD diz à sua plateia que há coisas bem mais interessantes a se fazer do que se deslocar até um espaço cênico para ver e ouvir um velho ator. Com a pandemia, a presença física sai de cena, enquanto o teatro entra na casa das pessoas por uma tela de computador ou de um aparelho celular. Na aproximação com o audiovisual, linguagens se cruzam, a tecnologia ocupa um lugar de protagonismo e novas ferramentas se deslocam para o centro de outra configuração estética, necessária ao êxito dessa adaptação teatral a um formato com novo potencial poético. Na leitura de Dillon (2020 apud DUBATTI, 2021, p. 266), “a abstinência teatral forçada inaugurou um espaço grupal virtual que – através de mensagens e videoconferências – recuperou saberes e formas de criar próprios.

Textos recentes assinados por estudiosos já definem nomenclaturas que começam a construir uma semântica para esse momento. Dubatti (2021) tem utilizado a expressão “teatro neotecnológico”, que representa outro tipo de emoção e de contato com o público para além das plateias presenciais. São características que levam o fazer teatral a passar por um processo de redefinição espacial, relacional e de linguagem, diante da urgência de sobrevivência artística numa pandemia. Nesse contexto, amplia-se o acesso às produções

cênicas para “grandes audiências através dos vínculos desterritorializados” (DUBATTI, 2021, p. 267), reafirmando a importância da forma na cena contemporânea, já citada por Lehmann (2003) como elemento determinante do teatro pós-dramático. Dubatti faz uma síntese dessa ocupação alicerçada pela tecnologia virtual:

O teatro neotecnológico, na sua proposta liminar (cruzamento, ponte, zona compartilhada entre experiência convivial e tecnovivial), não pretende substituir nem superar o teatro de presença física; mas, em tempos de necessidade, canaliza a expressão dos artistas e garante uma oportunidade laboral. (DUBATTI, 2021, p. 264)

Mesmo incorporando outras possibilidades de contato, esse artefato tecnológico gerador de novas poéticas e diálogos para a cena não traz consigo nenhuma certeza sobre o destino do teatro presencial. Eis aqui um recorte a ser estudado por pesquisadores em outros trabalhos: a pandemia sinaliza que caminho para o fazer teatral? As respostas ficam muito associadas ao que o tempo dirá. O teatro virtual traz maior alcance de territórios e, consequentemente, mais visibilidade para uma obra, porém arrisco dizer que esse modelo exacerbado durante a pandemia não se solidificou. Agrega-se como um novo recurso de linguagem e projeção, mas não como ferramenta substitutiva que tenha o poder de mudar radicalmente a face do teatro contemporâneo.

Pode até ter contribuído com elementos capazes de fazer os sujeitos envolvidos nos mecanismos da edificação de um espetáculo pensarem e repensarem o teatro que está sendo realizado no presente ou o que virá a acontecer num futuro breve. É importante que se investigue de que maneira as conquistas do teatro virtual em meio à tragédia de uma pandemia podem ser incorporadas. Mas há uma pergunta que precisa ser feita no campo da recepção: o público quer que o teatro on-line se torne dominante? Ou essa adesão só se deu pela ausência de alternativas num contexto em que foi urgente e imprescindível o distanciamento social? Felizmente, numa situação de crise mundial, o teatro foi capaz de se colocar numa outra vitrine.

E se teve audiência é porque estava fazendo falta. O público quis revê-lo impondo, no tempo e no espaço compartilhados, o que Guénoun (2004, p. 14) sintetiza como sendo “a articulação do ato de produzir e do ato de olhar”, tornando-se possível somente através da orquestração destas duas ações simultâneas e indissociáveis. A despeito de qualquer crise, a ausência desse existir como uma arte da presença, que se faz viva no aqui e agora, foi sentida pelas pessoas nos últimos anos. Nesse sentido, a própria realidade se incumbiu de atualizar uma das reflexões apresentadas por Guénoun em *O Teatro É Necessário?*,

obra publicada na França, em 1997, portanto muito antes de o novo coronavírus assumir um trágico lugar de protagonismo (ou melhor, de antagonismo) na cena mundial. O trecho a seguir parece até que foi escrito pelo autor francês nos dias de pandemia:

De repente, ei-lo submetido a uma questão de tempo. Quanto tempo se pode esperar pelo teatro quando ele falta? Questão importante hoje em dia: pode ser que se tenha necessidade de teatro e que ele não esteja à disposição. Ou, pelo menos, não o teatro de que se necessita. O teatro disponível não é necessariamente aquele que a vida pede - certas necessidades permanecem insatisfeitas. Inquietude de vida e de morte. Em caso de necessidade, se o teatro falta, nos falta, e se a carência persiste, algo corre o risco de morrer. "Nós" não morreremos, claro que não. Encontram-se substitutos. Mas algo em nós pode morrer: O quê? (GUÉNON, 2004, p. 16)

Com o teatro virtual, os artistas aprendem a dominar ferramentas que possibilitam a expressão da criatividade num outro ambiente de interação com as pessoas, driblando a inércia para tentar se adaptar a uma nova realidade. É uma vitória para se orgulhar. Luiz Marfuz faz parte desse coletivo em posição de enfrentamento. Harildo Déda, também. O que Dubatti (2021) chama de “teatro neotecnológico” é um modelo que, graças à coragem e ao empenho desses artistas, está agora à disposição de uma cena presencial ou de algum momento futuro no qual seja novamente necessária a virtualização completa. A despeito de qualquer crise da representação ao longo da história, o fato é que a pandemia, ao invés de matar o teatro, faz justamente o contrário: reinventa uma potência.

2.3 OS BASTIDORES ENTRAM EM CARTAZ

São seculares os enredos inspirados no fazer teatral, nos bastidores do teatro e no ser ator/atriz. No século XVI, Shakespeare faz referências ao processo de criação teatral como suporte para o tema principal de algumas obras do seu repertório. Em *Sonho de uma Noite de Verão*, artesãos envolvidos com o teatro amador ensaiam a encenação do conto mitológico de *Píramo e Tisbe*, a fim de entreter os convidados do casamento do duque Teseu com a rainha Hipólita. Signos também estão presentes no enredo de *Hamlet*, a trágica história do príncipe da Dinamarca que quer vingar o assassinato do pai. Como parte do plano, ele orienta uma companhia teatral a montar uma peça, cujo conteúdo irá servir de armadilha contra o principal suspeito do crime. Ao fornecer instruções ao elenco, Hamlet assume papel semelhante ao de um diretor de teatro. (LIONEL, 1968)

No último ato da tragédia shakespeariana *Macbeth*, escrita nos primeiros anos do século XVII, a personagem principal faz um desabafo metafórico: “A vida é apenas uma sombra errante, um mau ator. A se pavonear e afligir no seu momento sobre o palco. E do qual nada mais se ouve. É uma história. Contada por um idiota, cheia de som e fúria. Significando nada”. (SHAKESPEARE, 2016, p. 211) Ao encarar o sentido da existência como uma representação descartável e mal sucedida do ser, estabelecendo poeticamente essa associação simbólica tão dura e desesperançada entre o fazer teatral e a vida humana, Macbeth nos leva ao pensamento de Goffman a respeito das relações sociais construídas por sistemas de interpretação:

Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para o outro. Quando, porém, nos revestimos de caráter de personagens em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. (GOFFMAN, 1985, p. 58)

A dramaturgia da peça *Macbeth* não chega a ser um pretexto para o autor da obra pensar sobre o teatro e os seus signos, mas o desabafo da personagem, ao ser alinhado às análises de Goffman, ressalta, pelo menos, dois aspectos: primeiro, as relações sociais no cotidiano parecem se estruturar como se fossem cenas teatrais; segundo, a própria vida pode ser lida como uma encenação dramática. Num mundo transformado em palco social, estamos sujeitos a interpretar papéis de protagonistas ou de coadjuvantes, alterar texto e elenco, adentrar ou escapar de enredos. Para pertencermos ao seu contexto, nos tornamos duplo de nós mesmos, como se fôssemos indivíduo-personagem num mesmo corpo, ou, segundo Goffman (1985, p. 231), “um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação”.

No século XIX, o universo do teatro e o ofício de ser ator/atriz inspiram duas obras do dramaturgo russo Anton Tchékhov: *A Gaivota* e *O Canto do Cisne*. Ambas colocam a linguagem teatral no centro do debate. A chave deflagradora dos conflitos de *A Gaivota* é a convivência difícil entre dois artistas de teatro de diferentes gerações e membros da mesma família. Mãe e filho estão em lados opostos. Divergem no comportamento e nas escolhas em relação ao que desejam fazer num palco. Trepliov (o filho escritor, aspirante a dramaturgo) é a voz interessada na experimentação cênica, nas novidades, na ruptura. Arkádina (a mãe) representa a grande dama, renomada e intolerante, que atua na linha de frente de um teatro estruturado nos moldes tradicionais.

Para a atriz Fernanda Montenegro, vocação é uma palavra essencial nessa obra de Tchékhov. Em 1998, ela faz o papel de Arkádina no espetáculo com título adaptado para *Da Gaivota*, sob a direção de Daniela Thomas. No mesmo ano, em entrevista para a *Folha de S. Paulo*¹⁰, Fernanda afirma que a peça fala de teatro, atores e escritores, mas “o tema central é o rigor da vocação. Cada pessoa da plateia, tenha o ofício que tiver, levará um chamamento sobre a sua vocação criativa”. Também diz não ter nenhuma identificação com o “vício do divinismo”, um traço da personalidade de Arkádina citado pela própria atriz. É uma faceta que se contrapõe à sua conduta artística: “Não posso ser diva. Tenho verdadeiro horror do preconceito cênico. Quero me exercitar diante de qualquer proposta. No exercício de minha vocação, quero me permitir tudo”.

A partir da conturbada relação familiar, o autor de *A Gaivota* abre caminhos para outros conflitos. Fracassos pessoais, paixões e desilusões amorosas sustentam a história, mas prevalece em primeiro plano a discussão sobre arte e talento, sem que o texto defenda um modelo de teatro ideal: “Cada vez mais me convenço de que a questão não consiste em formas novas e formas velhas, mas sim em que a pessoa escreva sem pensar em formas, sejam quais forem, que ela escreva porque isso flui da sua alma”. (TCHÉKHOV, 2010, p. 102) Nesta trama metateatral, as peças experimentais de Trepliov têm estrutura bem diferente dos textos realistas encenados por sua mãe. Outra personagem, o médico Dorn, elogia o resultado: “(...) Há alguma coisa, ali. Quando aquela mocinha falou sobre solidão e depois, quando surgiram os olhos vermelhos do diabo, minhas mãos tremeram de emoção. Há um frescor, uma inocência.” (TCHÉKHOV, 2010, p.32)

Já Arkádina, a mãe atriz, rejeita de forma contundente o trabalho apresentado pelo filho: “Pois, então, agora ficamos sabendo que ele escreveu uma obra genial! Era só o que faltava! Quer dizer que ele montou esse espetáculo e soltou essa fumaceira com cheiro de enxofre não por brincadeira, mas como um protesto... No fim, tudo isso me dá tédio”. (TCHÉKHOV, 2020, p. 26) O embate entre a atriz tradicional e o jovem escritor nos remete à discordância de HD ao dialogar com Luiz Fernando em *A Última Sessão de Teatro*. Diante dos arroubos do ator iniciante, por vezes imaturo e até preconceituoso, o velho Mestre reage com má vontade e de forma conservadora em suas generalizações. É o que sintetiza a sequência a seguir:

HD – E de que teatro você gosta?

¹⁰ Matéria da sucursal do Rio de Janeiro, não assinada, para o caderno *Ilustrada* do jornal paulista (formato digital).

LUIZ FERNANDO – Contemporâneo. O pessoal de minha geração... mais *fast*.

HD – *Fast?*

LUIZ FERNANDO – É. O mundo mudou, as ideias são outras. Os antigos não entendem o tempo da gente. (*Corrigindo*) Só Shakespeare!

HD – Vocês não acreditam em mais nada. Desprezam a história, desrespeitam o texto, fazem o que querem no palco... (MARFUZ, 2009, p. 14 e 15)

Em *O Canto do Cisne*, Tchékhov reafirma a sua predileção pelas reflexões sobre o tempo para remeter o leitor/espectador ao passado teatral de Vassili, um velho ator de comédias repassando a sua história no camarim de um teatro de província. Com quase 70 anos, a personagem encena uma peça benficiente que celebra a sua carreira longeva. No fim da apresentação, o artista adormece dentro do camarim, sem que ninguém lembre de acordá-lo. O elenco e os público já haviam ido embora, quando Vassili desperta no teatro quase vazio. Apenas um velho conhecido ainda permanece por lá: Nikita, o Ponto, com quem o consagrado ator terá um encontro com a memória naquela noite em que ambos relembram momentos marcantes de suas vidas.

O título da peça remete à lenda do cisne branco, que atravessa toda a sua existência sem emitir sons, mas entoa uma bela música na hora da morte. Esse canto está associado à Vassili. A princípio, ele resiste a aceitar que é um homem solitário e esquecido dentro do teatro, mas, na companhia do Ponto, acaba se permitindo reviver fragmentos de textos e espetáculos. Com isso, repassa o ofício, o papel social da arte e o sentido da vida no alto dos seus 68 anos, 45 dedicados ao teatro. No começo, Nikita está distante da emoção do velho ator, esforçando-se somente para tirá-lo do camarim e levá-lo para casa, mas vai se envolvendo pelo inusitado encontro no qual Vassili, mergulhado em devaneios, irá morrer e transcender. Essa obra de Tchékhov também faz parte do repertório de Harildo Déda. Em 1985, ele interpreta o Ponto numa montagem dirigida por Wilson Mello.¹¹

Nas primeiras décadas do século XX, o italiano Luigi Pirandello apresenta *Seis Personagens à Procura de um Autor*, cujo conteúdo ficcional traz as personagens-chave da peça em crise com o autor de suas histórias. Elas não estão em cena representando um papel, pois o curso de suas tramas foi anulado por quem as criou no mundo do teatro. Mas se articulam para reverter a crise, pois querem continuar a ter o que dizer ao público. Por

¹¹ Déda contracena com Roberto Serra (no papel de Vassili).

isso agem. O sexteto composto pela Mãe, Pai, Enteada, Filho, Rapaz e Menina interrompe o ensaio de um espetáculo e tenta convencer o diretor a dar continuidade à construção do enredo de suas vidas, pois o dramaturgo que as inventou resolveu lhes negar a existência, recusando-se a prosseguir com a escrita.

O encenador tenta expulsar os intrusos do ensaio, mas ao ouvir o relato dramático do grupo muda de ideia e aceita o convite para assumir a narrativa e livrá-los do abandono. As personagens, porém, não se reconhecem nas elaborações apresentadas pelo encenador, sobretudo o Pai e a Enteada, e começam a interferir a tal ponto que ele não sabe mais o que é real e fictício. Surgem, nesses conflitos, as provocações de Pirandello em torno da crise da criação ou da ideia de impossibilidade para a construção dramática (SZONDI, 2001), dentro de uma obra que coloca o teatro na posição de olhar para dentro de si sob um emaranhado de questionamentos, suscitados num período da história das artes cênicas em que as práticas tradicionais passam por um processo de transição já enfocado no tópico anterior deste capítulo.

A obra *Seis Personagens à Procura de um Autor* subverte as convenções do drama nas escritas tradicionais, pois descortina as relações tantas vezes conflitantes entre o texto e a encenação, numa época em que a projeção do diretor com autonomia criativa era muito recente. Pirandello reage com ousadia ao engessamento do teatro de seu tempo. O enredo metateatral desta peça empodera o encenador, pois amplia a sua capacidade colaborativa e autoral como um homem de teatro (ele é o diretor que escreve). E ainda dá voz à criatura (a personagem), para que ela tenha vida própria ao ponto de chegar ao privilégio de poder escolher o seu próprio criador. Um bom exemplo dessa autonomia é o posicionamento do Pai numa conversa com o Diretor:

Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtude dos quais é sempre “alguém”. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém. (PIRANDELLO, 1978, p.444)

Avançando no tempo, chegamos à Europa dos anos 1960. O encontro tenso de uma figura monárquica que se vê confrontada por um grupo de artistas nos bastidores do processo de construção de um espetáculo é o tema de *O Preço da Revolta no Mercado Negro* (1965), peça inaugural do poeta e dramaturgo grego Dimítris Dimitriadis, montada pela primeira vez pelo cineasta e ator francês Patrice Chéreau. A personagem principal é

uma rainha às vésperas de ser destituída do trono por uma legião de plebeus furiosos com seu autoritarismo. Para tentar escapar da revolta do povo, a rainha se esconde dentro de um teatro onde um grupo ensaia uma peça sobre os jogos de poder. Incomodada com o texto, ela interfere na condução do diretor para reclamar do tom do discurso trabalhado, pois se sente atingida pelo teor crítico da obra. Os questionamentos da espectadora intrusa deflagram uma situação de confronto.

Na segunda década do século XXI, episódios dramáticos da curta história de vida do astro americano Montgomery Clift (1920-1966), galã da era de ouro de Hollywood, inspiram o monólogo *Cliff* (precipício, em inglês), do espanhol Alberto Conejero López. Escrita em 2011, a peça de 12 quadros expõe as angústias do célebre ator que, no auge da carreira, tem seu rosto desfigurado num acidente de carro. A tragédia deixa outras marcas. Ele passa a se auto digladiar, atormentado por carências, frustrações e pela obsessão de voltar a ser aceito no reino das celebridades. Embora se diferenciem nos conflitos, *Cliff* e *A Última Sessão de Teatro* convergem na abordagem reflexiva sobre o ser artista, através da livre criação ficcional entrecruzada com contornos biográficos (os dados factuais são ainda mais evidentes no texto do autor espanhol). Em ambas as peças, um ator em conflito está no centro das atenções, repensando o seu ofício.

No enredo de Marfuz, Olga é a atriz com quem HD divide bastidores artísticos e confidências. Na trama de López (e na vida de Clift), esse papel cabe à estrela Elizabeth Taylor. O ator almejava contracenar com a amiga na peça *A Gaivota*, de Tchêkhov, que marcaria seu retorno ao palco, onde inicia carreira antes de se consagrar no cinema. Numa mesa-redonda sobre a arte de interpretar, realizada em Salvador no Congresso UFBA 75 anos, o professor Paulo Henrique Alcântara analisa o texto de López: “O dramaturgo se propõe a dar uma voz imaginária, fictícia, a uma personagem real que coloca a sua vida pelo avesso, traz confissões muito duras e doídas, e ao mesmo tempo nos deixa entrever os bastidores da mente de um ator”. (ALCÂNTARA, 2021)

Há um trecho de *Cliff* em que a personagem principal, conversando com Elizabeth Taylor sobre o projeto de montar *A Gaivota* com a amiga, dá ênfase ao termo “vocação”. Pode-se estabelecer aqui uma conexão com o depoimento da atriz Fernando Montenegro (citado na página 51 desta tese), no qual ela chama a atenção para a mesma palavra, por considerá-la um elemento-chave dessa peça de Tchêkhov. São pensamentos convergentes em torno de uma mesma questão envolvendo a prática cênica. Essa reflexão é importante para reafirmar como *Cliff* é uma obra sobre o ser ator em várias dimensões. “Não acredito em nada e perdi o amor à minha vocação. Não, não sei qual é a minha vocação. Faz anos

que flutuo em um caos de sonhos”, desnuda-se Montgomery Clift entre as suas vontades e os seus dilemas, (LÓPEZ, 2015, p. 26)

Aristides Alves



Figura 02: HD com sua confidente Olga, a companheira de trabalho e amiga fiel.

No Brasil dos anos 1980, a peça *Lobo de Ray-Ban* (1986) ganha a assinatura do ator e dramaturgo Renato Borghi, figura exponencial na história do Teatro Oficina.¹² No texto, o autor se volta para a sua farta vivência nos bastidores dos ambientes cênicos e escreve sobre a crise da personagem Paulo Prado, consagrado ator bissexual que se vê abandonado ao mesmo tempo pelos dois artistas com quem se relacionava: a atriz Júlia Ferraz (sua esposa por 10 anos) e o jovem ator Fernando Porto (o namorado com quem começa um romance extraconjugal). Numa noite de surto, o atordoado Paulo Prado, dono de uma companhia teatral, interrompe a atuação como protagonista do espetáculo *Ricardo III*, de Shakespeare, para ter um embate afetivo e sexual com esses dois grandes amores de sua vida. (XEXÉO, 2010)

Aqui temos uma aproximação entre as peças de Renato Borghi e Luiz Marfuz pelo viés do metateatro. As motivações são diferentes, mas tanto Paulo Porto quanto HD são figuras angustiadas atuando numa peça dentro de outra, ambos submersos numa situação de conflito existencial em meio à interpretação de uma personagem em cima de um palco,

¹² Companhia paulista liderada pela figura emblemática de José Celso Martinez Corrêa, da qual Renato Borghi se torna sócio em 1961, quando o Teatro Oficina começa a atuar, sempre na vanguarda artística.

o lugar do exercício da paixão que os dois sentem pelo teatro. Porto é abandonado. HD quer abandonar. Todas as noites, cabe a eles repetir uma crise de autoestima, cada um à sua maneira. Cruzam-se na solidão. São artistas que consolidaram uma carreira de força, e agora se revelam frágeis, expostos em suas vulnerabilidades e desnudando as suas dores de frente para uma plateia.

O espetáculo *Ricardo III* chega ao fim, mas Porto permanece no teatro para cobrar uma prestação de contas aos amores que lhe rejeitaram, enquanto HD se vê mergulhado em incertezas, refém das aflições no seu transitar entre o tablado e o camarim. Num dos diálogos de *Lobo de Ray-Ban*, a personagem Júlia Ferraz insiste para que Paulo Prado dê um tempo nos textos clássicos, desista da ideia de montar *Hamlet*, guarde na gaveta as adaptações estrangeiras de sempre e tenha a coragem de se abrir para uma dramaturgia nacional, permita-se se aproximar dos autores jovens, “da moçada” (BORGHI, 2000, p. 134). Mas o ator resiste. Sua atitude refratária diante do novo é mais uma conexão com o desconfiado e também resistente HD. Eis um trecho do diálogo:

JÚLIA (*Carinhosa.*) – Chega pra perto da moçada...

PAULO – Quem?

JÚLIA – Os autores, Paulo!

PAULO – Pra que? Dizer o que?

JÚLIA – Tudo! Você tem tudo a dizer e tem uma das únicas companhias permanentes do País! E um teatro...

PAULO – E daí?

JÚLIA (*Beija Paulo carinhosa.*) É uma responsabilidade, meu amor!

PAULO – E o que é que você quer? Que eu monte uma pecinha medíocre, só pra “ficar de bem com a ‘moçada’”?

JÚLIA – Não é verdade que seja tudo medíocre. Tem gente muito boa vindo aí. Chama a moçada, põe todo mundo em volta da mesa, discute, quebra o pau! Diz porque você não tem montado textos nacionais!

PAULO – Eu não sou pai deles! Era só o que faltava! (Ibidem, p. 134)

Há um dado histórico interessante na relação de Renato Borghi com esse texto. Poucos meses depois de escrevê-lo, o dramaturgo pede a uma grande amiga que faça uma apreciação crítica do conteúdo. A pessoa solicitada é a atriz Dina Sfat. Após ter acesso ao material, ela lhe dá uma sugestão insólita: escrever um segundo texto, desta vez tendo

coma personagem principal uma atriz. Oito meses depois, está concluída *Loba de Ray-Ban*, a nova versão da obra, contando a história da prestigiada Júlia Ferraz, que vive um triângulo amoroso bissexual envolvendo o ator Paulo Prado (o marido) e a jovem atriz Fernanda Porto (a namorada), mas os dois abandonam Júlia no período em que ela está em cartaz protagonizando uma montagem produzida pela sua companhia teatral. Dina Sfat se sente estimulada a fazer o papel principal, mas um câncer tira a vida da atriz, em 1989, sem dar tempo de ela concretizar o projeto.

Enquanto o original dirigido por José Possi Neto estreia no final de 1987 com Raul Cortez vivendo o atormentado protagonista, a versão feminina só chega ao palco mais de 20 anos depois, tendo Christiane Torloni à frente do elenco. Em texto publicado no jornal *O Globo* (on-line), o jornalista Arthur Xexéo (2010) define a releitura de Borghi como uma “bela história de teatro” bem diferente da primeira montagem, numa reconfiguração que se constitui numa “experiência provavelmente inédita no teatro brasileiro”.¹³ Em *Loba de Ray-Ban*, os signos são alterados. A citação ao clássico *Ricardo III*, por exemplo, é substituída pela referência à tragédia *Medeia*, de Eurípedes. Modifica-se, sobretudo, o ponto de vista da peça de Borghi, agora sob o olhar de uma mulher.

Repetir, repetir... Nos anos 1990, o dramaturgo, diretor e ator paulista Flávio de Souza foca na prática do ensaio como matéria-prima da comédia dramática *Répétition*, que estreia em São Paulo, em 1994, e ganha outras montagens no país a partir da década de 2000. O próprio título reforça a ideia de dramatizar essa ferramenta fundamental no processo preparatório e de experimentação criativa de qualquer ator/atriz, por ser uma palavra em francês com duplo significado: repetição e ensaio. A peça faz uma aposta na metalinguagem para mostrar a criação teatral em seu nascedouro, ponto de partida para que o outro (a personagem) saia aos poucos de dentro do ator em seu ritual de invenção, descobertas, improvisação, aprimoramento e doação permanente.

Encenada originalmente por Flávio de Souza e pela diretora paulista Mariana Suzá, *Répétition* apresenta um enredo que embaralha realidade e ficção, fundindo duas tramas para contar a história de dois atores (Marcelo e Fernando), uma atriz (Silvia) e das personagens do espetáculo que o trio está ensaiando. A obra não chega a colocar em primeiro plano a abordagem de processos de criação teatral para discutir o teatro. O que o autor privilegia é o relacionamento entre todas as figuras dessa ciranda, as de fora e as de dentro das páginas da peça ensaiada, fundindo amor, romance, vida conjugal, desejo,

¹³ A protagonista de *Loba de Ray-Ban* também participa da versão anterior, na pele da esposa da personagem de Raul Cortez.

ciúme, traição e arte, numa trama que bebe na fonte dos filmes da *nouvelle vague* dos anos 1960. Mas tudo isso dentro de uma sala de ensaios. Em matéria digital publicada na *Folha de S. Paulo*, o repórter Marco Chiaretti descreve:

À normalidade da fala, ao coloquialismo dos diálogos, soma-se o despojamento do palco, preparado ‘como se fosse um ensaio’. A peça começa com os atores já em cena, os músicos afinando seus instrumentos, a luz acesa. Como se fosse a vida real. Um ensaio de verdade, o elenco se preparando. (CHIARETTI, 1994)

Quatro textos escritos pelo autor argentino Rafael Spregelburg são reunidos pelo diretor carioca Felipe Hirsch na peça *Fim*, adaptada ao contexto brasileiro e lançada nos palcos em 2019, na capital paulista, poucos meses após a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2018. Hirsch ergue o espetáculo para que o seu conteúdo seja apreciado pelo público como o olhar de um grupo de artistas, o coletivo Ultralíricos, em meio a esse trágico momento político do país. O trabalho nasce do desejo de enxergar o Brasil por outra perspectiva, da qual fazem parte o ser artista e o ofício da representação. Cada sequência escrita por Spregelburg destaca um momento crítico, cuja denominação se refere a uma situação derradeira: *Fim das Fronteiras*, *Fim da Arte*, *Fim da Nobreza* e *Fim da História*.¹⁴

O texto *Fim da Nobreza*, por exemplo, questiona que valor pode ser dado à arte num universo em que a idealização dos artistas como seres mágicos se choca com a vida real de quem precisa liquidar suas dívidas e ter dinheiro para se alimentar todos os dias. Em cena, uma condessa alienada, anfitriã de uma festa desfrutada por outros milionários, paga para consumir as exibições particulares de pessoas que fazem arte, dentre elas, um casal circense e um ator transformista que dubla mulheres para poder pagar os estudos. Já em o *Fim da História*, uma companhia de teatro busca por em prática a ambição de encenar um clássico impregnado de ousadias cênicas difíceis de concretizar. Não se sabe ao certo se as pessoas que estão no palco são seres vivos ou espectros de artistas, mas elas resistem ao abismo. A partir da metáfora do fim, a peça evidencia que a arte não se cansa de buscar saídas para se salvar.

Em 2020, durante o caos provocado pela pandemia de covid-19, a Companhia da Memória, de São Paulo, lança a temporada virtual do espetáculo *A Semente de Romã*, de Luís Alberto de Abreu. O ator Sérgio Mamberti (Guilherme) e a atriz Walderez de Barros

¹⁴ Vale destacar a presença do ator Renato Borghi no elenco, aos 82 anos.

(Ariela) participam como convidados especiais que representam a voz da experiência, num elenco formado por três gerações de artistas, todos à frente de um debate focado nos prazeres e frustrações do fazer teatral. A peça, dirigida por Marina Tenório e Ruy Cortez, se passa nos bastidores da encenação de outra peça, *As Três Irmãs*, clássico de Tchêkhov. Seis personagens coadjuvantes travam diálogos por vezes bem-humorados, noutras tensos e conflitantes, enquanto aguardam no camarim o momento de entrar em cena no último dia de apresentações.

Nessa conversa vão sendo expostos os medos e frustrações da velha atriz cansada de ser resiliente; a chama acesa do ator octogenário, apesar da falta de memória e das limitações do corpo físico; o ofício como exercício de paixão, ideologia e liberdade; a queda de braços entre cultura e políticas públicas; as incertezas na luta pela sobrevivência do artista; as visões antagônicas entre quem representa no elenco a tradição e as vozes da experimentação, dentre outros aspectos. As crises colocam o público em contato com as convicções, o ceticismo, as necessidades, as delícias, os percalços e o sentido de quem abraça essa profissão. *A Semente de Romã* é um espetáculo sobre a vida das pessoas que fazem teatro, além de mostrar o que a arte significa, inclusive politicamente, na realidade atual da sociedade brasileira.

Aborda os sonhos não realizados por artistas envelhecidos, na fala comovente de Sérgio Mamberti: “Todo ator maduro sonhava em montar o seu *Rei Lear*. Mas, na maioria deles, o tempo foi mais rápido do que o desejo (risos). É por isso que todo dia eu ensaio pelo menos um trechinho. Se não der pra ser nessa encarnação, na outra eu já vou estar preparado”. (ABREU, 2020)¹⁵ Tem ainda o desabafo de Ariela, atriz da velha guarda, que dorme e acorda respirando teatro. Operária de doação extremada, ela acredita que, com o tempo, o palco parece se agigantar e ficar do tamanho do universo. Na visão apaixonada da personagem, pessoas como ela só falam e elaboram planos relacionados ao seu ofício. Mas a sua capacidade de doação se choca, na velhice, com a desilusão e a revolta, como ela deixa transparecer num diálogo contundente com Tônia, atriz mais jovem e fascinada pelo palco: (ABREU, 2020)

ARIELA – Sempre fui a primeira a chegar ao teatro. A última a sair... Ariela faz isso! Ariela faz aquilo! Faço, faço... Ariela, vou ter que dar o seu papel pra outra atriz... Ah, não tem importância! O importante é o

¹⁵ Trecho do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WheIrT-KoxMem>. Acesso em 23 de fevereiro de 2022.

grupo, o conjunto, o teatro... Quantas oportunidades eu perdi na vida por acreditar nisso! Ah, merda! E eu continuo acreditando!

TÔNIA – Mas é verdade! Teatro é coletivo!

ARIELA – A vida, não! Viver, não! Viver é cada um por si!

TÔNIA – Vem cá, vamos dar um abraço...

ARIELA – Não, não. Obrigada, Tônia. Eu não estou precisando de abraço. Eu não estou triste, eu não estou sofrendo. Eu estou puta da vida! Eu estou com raiva, muita raiva! Meus amigos se foram! Minha época passou! Dela, só restamos nós dois. Eu e o Guilherme. E essa é a última peça que nós vamos fazer. O Guilherme não tem mais a memória. Eu não tenho mais quem me convide pra fazer teatro! Eu estou fora! Estou fora do teatro! E logo vou estar fora da quitinete alugada, que eu não vou conseguir pagar. Merda!

Sob os pontos de vista existencial, político, social e ideológico, é perceptível o quanto os autores de *A Semente de Romã* e *A Última Sessão de Teatro* guardam, em suas respectivas obras, preocupações similares ao abordar o tema da velhice dos artistas. Numa conversa conflituosa no camarim, um HD em crise desabafa com a amiga Olga: “Eles, os personagens, é que tiraram o melhor de mim. E o que ganhei? Algumas palmas, míseros cruzeiros e o esquecimento que logo, logo virá”. (MARFUZ, 2009, p. 5) A expressividade cênica e a honestidade de Harildo Déda, Walderez de Barros e Sérgio Mamberti (os dois últimos atuando com interferência direta de uma câmera, interlocutora nas apresentações virtuais) se traduz em riqueza de significados, não apenas pelo talento de três gigantes do teatro, mas também pelos seus corpos idosos que falam por si.

Em 2021, o dramaturgo e diretor fluminense Rodrigo Portella escreve e encena a montagem digital (*RE*)Play, uma ficção focada na sua própria trajetória. Cenas gravadas com smartphones em cidades europeias, sobretudo em Barcelona, mostram o protagonista Portella numa atuação performática nessa construção audiovisual em quatro atos, na qual ele interpreta a si mesmo, com participação de atores convidados. Do outro lado da tela, o público é convocado a pensar se o ofício teatral ainda faz sentido. A intenção é levá-lo a se questionar sobre o que busca numa experiência cênica e porque assisti-la lhe atrai, o que nos remete às indagações de Guénoun (2004). Nessa produção on-line, as perguntas são bem diretas: “O que não é teatro? A que necessidade o teatro responde? Necessidade de que e de quem? Se necessário é aquilo que precisa um ser vivo que deseja viver, então o teatro é necessário?”. (PORTELLA, 2022)

O próximo exemplo nos leva de volta ao final da década de 1970. Precursora do chamado teatro besteiro, a peça *Quem Tem Medo de Itália Fausta?* (1979), de Ricardo de Almeida e Miguel Magno, brinca com o fazer teatral num esquete que coloca em cena o Ponto, figura de grande utilidade para os artistas das companhias do século XIX e das primeiras décadas do século XX.¹⁶ Escondido na boca de cena, ele ajudava o intérprete a lembrar o texto durante o espetáculo. O Ponto é um dos verbetes do *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006 apud WASILEWSKI, 2019, p. 79): “Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do proscênio, fechada para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto”.

O Monólogo para Atriz e Ponto: a evolução do drama é um dos quadros da peça. Apesar de o título parecer sugerir uma palestra acadêmica, o texto traz um tom de paródia, sendo composto por vários esquetes que brincam com o estilo de interpretação de atrizes significativas da história do teatro brasileiro, da prosódia à dicção: a francesa Henriette Morineau (*Mary I, A Rainha Boba*); Eva Todor (*Camila Vai ao Baile*); as irmãs Cacilda Becker e Cleyde Yáconis (*Helena Fechou a Porta*); Myriam Muniz (*Anita Enfrenta o Fórum*); Célia Helena e Ítala Nandi (*Dona Valderez, a Professora de Inglês*) e Marilena Ansaldi (*Aracy Caiu na Poça*).¹⁷ No esquete da Rainha, por exemplo, a personagem não consegue se expressar (ou mesmo tossir) sem ser socorrida pelo Ponto.

A peça vai para a cena com homens interpretando os papéis femininos, conforme enfatiza o autor e diretor Flávio Marinho em um livro sobre a história do besteiro na cena carioca¹⁸: “(...) uma dupla de atores, frequentemente vestidos de mulher, defendendo esquetes sobre teatro”. (MARINHO, 2004, p. 35) Nesse mesmo período, o trio de autores Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira escreve *Pedra, a Tragédia* (1986), cujo título faz paródia com a tragédia *Fedra*, do francês Jean Racine, encenada no mesmo ano, no Rio de Janeiro, por Fernanda Montenegro. Na época em que o besteiro vira fenômeno de popularidade no Rio, essa amostra exitosa do gênero investe num conflito clássico no

¹⁶ O título, em tom de paródia, faz alusão à peça *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf* (1962), drama contemporâneo escrito pelo americano Edward Albee, adaptado para o cinema, em 1966, no filme homônimo do diretor Mike Nichols. Traz, ainda, referência à Itália Fausta, uma das atrizes mais expressivas do teatro brasileiro na primeira metade do século XX.

¹⁷ WASILEWSKI, Luís Francisco. *Quem tem medo de Itália Fausta? Irreverência e iconoclastia na cena teatral brasileira da década de 1980*. Iluminuras, Porto Alegre, v. 20, n. 48, fev. 2019, p. 78-86.

¹⁸ O espetáculo estreia em São Paulo, no final dos anos 1970, e segue para o Rio, na década de 1980, quando se transforma num fenômeno de bilheteria, abrindo as cortinas para o enorme sucesso do teatro besteiro na cidade.

universo das artes cênicas: o embate entre uma crítica teatral (a exigente Vânia Leão) e uma atriz sem talento (Eleonora Cazarré).

Quem Tem Medo de Itália Fausta e Pedra, a Tragédia são determinantes para a criação de *A Bofetada* (1988), a peça mais popular da história do teatro baiano, montada pela Cia Baiana de Patifaria e dirigida por Fernando Guerreiro. Sua estrutura textual traz um conjunto de quadros cômicos fiéis ao besteiro, do qual fazem parte as adaptações dos quadros *O Monólogo para Atriz e Ponto* e *Ifigênia em Sodoma* (o do embate entre a crítica e a estrela canastrona), este último tendo o título trocado para *O Calcanhar de Aquiles*.¹⁹ As mudanças nos conteúdos originais, devidamente autorizadas, buscam se aproximar de situações do cotidiano da cidade do Salvador, como descrevem Matos e Santos, autoras da biografia da Cia Baiana de Patifaria:

(...) Os espectadores tinham que encontrar nas personagens características pessoais ou de conhecidos. Era necessário que houvesse identificação: uma risada escandalosa, uma voz estridente, um vocabulário inteiro de gírias ou um gosto duvidoso para o vestuário. Faltava conectar fantasia e realidade. (MATOS; SANTOS, 2017, p. 49)

No contexto da capital baiana, vale destacar também o conjunto de peças no qual o fazer teatral vira argumento para uma celebração. Exalta-se a história das artes cênicas; os artistas que envelhecem trabalhando e, ao sair de cena, repassam o legado para novas gerações; o palco como espaço da expressão de poéticas, da luta política, das subversões, da liberdade, das transgressões, da criatividade, das abordagens reflexivas sobre o ser humano e o mundo que ele habita. Em *A Última Sessão de Teatro*, o experiente HD deixa transparecer que pisar no tablado é para aqueles que têm a coragem de se desnudar, por isso considera tão importante respeitar quem chegou antes. Artistas como Harildo Déda, por exemplo. Com a palavra, HD:

Você sabe o que é ser ator, menino? O que significa escolher esta profissão? É abrir mão da vida. Desnudar-se. Quem entra no teatro ou se acha ou se perde de vez. É o risco. É trabalhar três a seis meses e ao final da décima noite – por vezes, a última da temporada – recolher da bilheteria alguns trocados para pegar o ônibus. E, ainda assim, respeitarse, respeitar o público, respeitar os homens que fizeram o teatro resistir até hoje. Teatro revolucionário... Não existe teatro revolucionário sem aqueles que construíram a história. Revolução é giro, volta! *Revolutio!* Trazer pra cima o que está embaixo, percebeu? (MARFUZ, 2009, p. 15)

¹⁹ A *Bofetada* conta com mais outro quadro de *Quem Tem Medo de Itália Fausta?* O texto escolhido é *A Conferência das Professoras Fanta Maria e Pandora*, que conquista o público e se transforma no momento ápice da encenação.

Essa memória está em todas as linhas de *A Casa de Eros* (1996), biografia onírica escrita por Cleise Mendes para celebrar a história da Escola de Teatro da UFBA. Quem dirige a peça comemorativa é José Possi Neto, que vinte anos antes havia sido diretor da instituição. No numeroso elenco, Déda se destaca no papel do Velho Ator, personificação de Cronos (o tempo). Ao revisitar a casa de Eros, ele realimenta a paixão pela experiência vivida no exercício de sua arte, por tudo o que conseguiu levar para a cena em quase meio século de ofício. Tanto que deseja recordar o repertório, as luzes, o sonho e as emoções vividas nos tablados. Depois de rememorar vivências artísticas, o veterano solitário, já com aparência abatida, tem a constatação de que o teatro lhe proporcionou o período mais rico de sua existência no mundo. Antes, faz uma prestação de contas com o tempo, num nostálgico e afetuoso caminho de retorno ao passado:

VELHO ATOR – Outro dia, eu tive vontade de rever a Rua... Cheguei lá, e fiquei meio perdido, até que me disseram: ‘não tem mais’. ‘Ah é? E a praça...?’ ‘Também não. Não está vendo o viaduto?’ Ah! Sei...’ E nem perguntei ‘cadê a casa de Tia Cota?’ Tinham levado, eu sabia. Ah, é? Tá bom. Então o tempo, não contente de me levar os cabelos, resolveu levar os meus espaços. Levou minha praça, minha rua, levou Tia Cota. ‘Pois muito bem’, pensei, ‘mais essa agora.’ Então, fui até o Canela. E ela estava lá. Ah! Ela estava lá. Como num milagre, ela estava lá, a Casa. Ela estava lá, maltratada, mas ainda orgulhosa, imponente. E os jardins... ai! Os jardins... os meus ricos jardins... Já pouco ou nada mais restava deles. Mas a Casa estava lá! E sua presença, e sua realidade, me dava a felicidade de um sonho. Ela estava lá, e nada mais importava. Então, eu pude respirar, aliviado. Por alguns momentos, eu cheguei a pensar que eu sequer tivesse existido [...] (MENDES, 1996 apud MENDES, 2018, p.33)

A trama de *A Casa de Eros* traz personagens clássicos da dramaturgia universal (do Mac Navalha da ópera de Brecht ao Calígula da obra de Camus) montados por diretores que passam pela Escola de Teatro na gestão pioneira de Martim Gonçalves (1956 a 1961). Compila também fragmentos de obras encenadas na casa universitária na década de 1970, produções dos anos 1980 (quando surge a Companhia de Teatro da UFBA) e insere nessa linha do tempo referências a peças encenadas nos palcos brasileiros, à crítica teatral e aos cortes da censura durante a ditadura no Brasil. Ou seja, coloca em cena o próprio teatro. Além de ser o ambiente físico que guarda fatos históricos, a Escola é também o espaço de projeção da subjetividade, da fantasia, como enfatiza a autora do texto:

(...) lugar de produção de bens simbólicos, referência cultural para o público de Salvador, naquelas quatro décadas, espaço de criação teatral que compreendia também a projeção de um mundo imaginário, povoado por seres fictícios que conhecem apenas a realidade da cena. Assim, na evocação desse passado, fundem-se atos e palavras de pessoas reais e citações de personagens que transitaram pela casa, dos jardins ao palco do teatro. (MENDES, 2018, p. 33)

Dois anos após a estreia de *A Casa de Eros*, a mesma autora volta a se debruçar sobre o fazer teatral para celebrar dramaturgicamente a reconstrução do Teatro Vila Velha (TVV), patrimônio cultural da Bahia, fundado em 1964. Depois de passar por um período de decadência e ostracismo até ser revitalizado, o TVV é reinaugurado, em 1998, com a encenação de mais um texto de Cleise Mendes: a peça *Um Tal de Dom Quixote*, dirigida por Marcio Meirelles, tendo à frente do elenco Carlos Petrovich, outro pioneiro das artes na cultura baiana e um dos fundadores da casa homenageada. Autora e encenador fundem a saga de Dom Quixote (o cavaleiro sonhador da obra do espanhol Miguel de Cervantes) com mazelas do Brasil (crimes ecológicos, violência contra a mulher, opressão policial, drama dos sem-terra e outras injustiças sociais).²⁰

A estrutura dramática da obra se diferencia do conteúdo de *A Casa de Eros*, mas também se aproxima ao reunir elementos afetivos (uma personagem carrega a bandeira do Teatro Vila Velha); passear por semelhante atmosfera de celebração e, mais uma vez, contemplar a longevidade e a importância histórica de uma casa de teatro, dando ênfase aos signos ritualísticos que povoam os ambientes de expressão das artes. São rituais que fazem a poesia se juntar à proposta ideológica do espaço baiano situado na região central de Salvador. Ao longo de décadas, o TVV tem se comprometido com a associação entre a linguagem popular, as denúncias sociais e a insistência política em dar visibilidade às minorias e às suas produções criativas.

É assim que o sonho de Dom Quixote se faz metáfora do sonho dos artistas. No desfecho, a peça é carnavaлизada por um samba-enredo de Tom Zé, um dos nomes que fizeram história no tablado do Vila Velha. A mesma casa onde Harildo Déda firma, nos anos 1960 e 1970, uma frutífera parceria artística com João Augusto e fica fascinado pelo diretor e seu “pensar-fazer teatro emoldurado pelo ideário nacional-popular revestido de elementos humanistas e universalizantes, o que torna seu trabalho menos monolítico”.

²⁰ Na coletânea *Poéticas de Marcio Meirelles* (EDUFBA, 2020), organizada por mim e pelo professor Paulo Henrique Alcântara (meu orientador na escrita desta tese), Cleise Mendes assina o capítulo *Quixote e o Sonho do Teatro*, em que reflete sobre o espetáculo *Um Tal de Dom Quixote* do ponto de vista da construção dramatúrgica.

(LEÃO, 2009a, p. 308) Com a estreia do espetáculo, o sentimento de vazio, que imperava em razão das condições precárias do espaço antes da reforma, é substituído pela sensação de transbordamento. (MENDES, 2020) A autora destaca como a encenação associa a saga de Dom Quixote à atuação tenaz dos trabalhadores da cena:

Conhecedor, em sua própria pele, das muitas batalhas necessárias à manutenção da saga teatral em meio às intempéries do nosso tempo, o diretor Marcio Meirelles apostou, por sua vez, nessa ponte simbólica, materializada a cada dia, a cada ensaio, que a narrativa de Cervantes permitia construir entre o teatro físico, concreto, que se reconstruía e se reinventava, e o inabalável cavaleiro que fez da ficção o seu cotidiano e o seu destino. Essa conexão esteve presente ao longo de toda a construção dramatúrgica, como um motivo recorrente, desde a abertura, com um grupo de narradoras, até a despedida cênica de nosso herói. (MENDES, 2020, p. 232)

E a festa continua... Entra em cartaz, em 2004, o *Autorretrato aos 40*, no mesmo ano em que o Teatro Vila Velha completa quatro décadas de existência. Nessa nova peça homenagem, a poesia-celebração também se transforma num grito político para defender os artistas independentes. O texto, organizado por cinco pessoas,²¹ apresenta o TVV como o patrimônio baiano por onde transitam grandes personagens. Conta com a adesão de um elenco de mais de 70 vozes (a turma do teatro, da música e da dança), que representam as companhias residentes do Vila²². O farto material de arquivo (cartas, telegramas, críticas teatrais e outros dados da memória do TVV) é costurado pelos autores nesse autorretrato documental e poético, no qual o teatro é o sujeito da trama. É uma peça que “evita o ponto final, deixando reticências no desfecho”. (UZEL, 2004b, p. 2)

O próximo exemplo é o da experiência cênica que celebra os 30 anos de carreira de Frank Menezes, um dos atores mais representativos do teatro baiano. Para homenageá-lo, Luiz Marfuz escreve e encena, em 2013, *A Capivara Selvagem ou O que Aconteceu Naquela Noite de Estreia?*, peça inspirada no filme *O que Teria Acontecido a Baby Jane?* (1962), dirigido pelo cineasta americano Robert Aldrich, com as estrelas Bette Davis e Joan Crawford interpretando irmãs rivais. No passado, elas trabalhavam como atrizes mirins até serem surpreendidas por uma tragédia que tirou as duas de cena. Numa mansão de Hollywood, Jane Hudson (Davis) cuida de Blanche (Crawford), que fica paraplégica após sofrer um acidente de carro. Enquanto a primeira tenta encontrar uma forma de se

²¹ Cacilda Povoas, Fábio Espírito Santo, Gil Vicente Tavares, Gordo Neto e Marcio Meirelles.

²² O espetáculo é dirigido por seis artistas, que preferem não especificar suas respectivas funções na ficha técnica para reforçar a ideia de comunhão. O coletivo de diretoras e diretores é formado por Chica Carelli, Cristina Castro, Débora Landim, Gordo Neto, Jarbas Bittencourt e Marcio Meirelles.

livrar da irmã para poder voltar ao estrelato, a outra quer se vingar da sua cuidadora pelo desastre que a deixou paralítica²³.

Marfuz elabora a trama central de sua peça partindo desse conflito. Agrega outras situações, convida atores para os papéis femininos e cria um clima de suspense em torno do acidente ocorrido na noite de estreia de um espetáculo, que resulta na imobilização de uma das irmãs numa cadeira de rodas. O mistério, as tensões e a comicidade se misturam no convívio de duas atrizes em conflito dentro de uma casa. O autor acaba formando elos entre *A Capivara Selvagem* e *A Última Sessão de Teatro*: além de ter o universo cênico e o ofício do ator como focos temáticos, os textos versam sobre o abandono. Enquanto HD quer deixar o palco por vontade própria, as duas irmãs precisam se afastar do teatro. Uma é impedida de atuar por uma dificuldade locomotora. E a outra porque é obrigada a ficar em casa tomando conta da irmã.

Quatro monólogos a seguir (*Umbiguidades*, *Ulteridades*, *A Casa da Minha Alma* e *Eu*), lançados em Salvador, têm como tema o ser ator/atriz. Em *Umbiguidades* (2000), a protagonista Iami Rebouças mostra a versatilidade dos seus recursos vocais encenando trechos de peças como resultado prático de uma pesquisa de mestrado²⁴. A poesia da sua voz define “sensações, peculiaridades existenciais e comportamentos sociais, seja no uso da palavra, que passeia entre o humor irônico e a tragicidade, ou na sua ausência – um dos momentos mais sensíveis e dramáticos da peça é reservado a uma personagem muda”. (UZEL, 2000b, p. 6)²⁵. No doutorado, ela aponta para o próprio útero e cria *Ulteridades* (2014), a partir dos seus conflitos no trânsito entre o universo acadêmico e o mundo das artes. A simbologia do útero tem a ver com o lugar das possibilidades de se parir potências criativas, o habitat onde o outro é gerado, pensado e representado.

No solo itinerante *A Casa da Minha Alma* (2003), a personagem de Rita Assemany questiona o sentido da fantasia de poder viver outras vidas no palco e de querer dizer algo para uma plateia. Ela quer saber quem são as figuras que estão ali paravê-la tão exposta. Chega a perguntar isso ao público²⁶. Em *A Última Sessão de Teatro*, HD faz algo similar. Vê as pessoas e se questiona: “O que eles querem de mim?”. (MARFUZ, 2009, p. 4) Logo no início de *A Casa da Minha Alma*, antes de a protagonista adentrar um casarão anexo ao Theatro XVIII, onde a peça será encenada, ela diz à sua audiência, no meio da rua, que

²³ O filme de Robert Aldrich é uma adaptação do romance homônimo de Henry Farell.

²⁴ A direção e o roteiro são assinados pela própria atriz.

²⁵ A personagem se chama Catarina, interpretada pela atriz na peça *Mãe Coragem* (1998), de Bertolt Brecht, dirigida por Luiz Marfuz.

²⁶ Texto de Aninha Franco e direção de Marcio Meirelles.

não vai ter mais espetáculo. Já HD, na primeira sequência, faz certo suspense ao receber e encarar o público: “Eu os espero todas as noites. Aqui, parado, como porteiro de hotel. (...) Sei. Vieram ver um espetáculo... De teatro, prefiro dizer assim. Então vocês sabem, espera-se que ele comece quando eu disser algo”.

Já Marcelo Prado adapta e interpreta o solo *Eu*, (2004), a partir do original *Eu, Feuerbach*, do alemão Tankred Dorst²⁷, abordando a expectativa de um ator à espera da audição com um encenador consagrado. Enquanto o encontro não se realiza, o candidato e um diretor assistente travam um diálogo no qual questões como ostracismo, exclusão e sobrevivência vão formando a espinha dorsal da peça. A urgência do trabalho representa a tentativa do artista de se sobrepor à carência, à insegurança, à sensação de vazio, de invisibilidade. Esse persistir tem muito a ver com o sentido de renascimento pensado por Luiz Marfuz em *A Última Sessão de Teatro*. Ele propõe o recomeçar, o não sucumbir à tristeza, à desesperança. Dédá é obrigado a se aposentar na universidade, mas permanece – acima de tudo – sendo um ator.

No período da divulgação de *Eu*, Marcelo Prado faz uma síntese do seu papel, numa entrevista para o jornal *Correio da Bahia*, que se assemelha aos dilemas de HD: “A humanidade da peça tem a ver com o bastidor da pessoa, com o mergulho dentro dela. Esse personagem transita por muitas emoções, por cavernas”. (PRADDO apud UZEL, 2004, p.6) Bastidor que parece refrear o acesso às regiões mais íntimas do artista. HD se identifica com isso, pois tem dificuldade de sair do esconderijo e se revelar ao outro. “Se ele me conhecer de verdade, vai desistir do teatro”, confessa a Olga, referindo-se ao jovem Luiz Fernando, que o admira artisticamente, mas nada sabe sobre o homem conflituoso que está por trás de um Mestre das artes cênicas.

Em 2014, o diretor Paulo Cunha encena com a Companhia de Teatro da UFBA a peça *As Confrarias*, do dramaturgo paulista Jorge Andrade, escrita no final dos anos 1960 e com ação dramática ambientada na segunda metade do século XVIII em Vila Rica (hoje, Ouro Preto), no interior de Minas Gerais. Com forte teor poético e político, a trama mostra o drama da personagem Marta²⁸, mãe de José, seu filho único, um ator assassinado com um tiro no momento em que está no palco. Engajado na luta em defesa da inconfidência mineira organizada na capitania do estado, a mais rica do Brasil, José usava o teatro como espaço de expressão da sua militância. Marta foi a grande incentivadora do engajamento

²⁷ Direção de Vadinho Moura.

²⁸ Papel revezado pelas atrizes Jacyan Castilho, Marta Saback e Vivianne Laert.

político do filho, o segundo membro da família a perder a vida na luta contra os opressores do sistema colonial da província mineira.

Ao percorrer várias confrarias da cidade para tentar enterrar o ator, a mãe esbarra na rejeição da Igreja Católica e das irmandades ao ofício de José. A peça é dividida em quatro partes, cada uma apresentando a peregrinação da protagonista por essas confrarias. Resta-lhe a única opção de sepultar o filho como indigente, longe das fronteiras de Vila Rica. No desenrolar do drama, o espectador vai percebendo que os propósitos de Marta nessa peregrinação têm um grau de complexidade que vai além do luto maternal. Isso se torna perceptível tanto na narrativa em *flashback*, em que a própria personagem desvenda aspectos da sua história familiar, quanto nas conversas entre ela e os membros à frente do poder das confrarias visitadas. (CUNHA, 2014) Nessa construção textual, são enfocados aspectos como o papel social do artista.

A peça *As Confrarias* inaugura uma tetralogia de conteúdo metalinguístico que se insere no repertório do dramaturgo paulista Jorge Andrade e da qual também fazem parte os textos *A Escada*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*. Em paralelo a esse conjunto, a editora Perspectiva publica, em 1970, a coleção *Marta, a Árvore e o Relógio*, antologia composta por dez peças de Andrade (escritas entre os anos 1950 e 1960) e que compõe o chamado “ciclo de Marta”, no qual o autor funde signos de sua obra (incluindo a árvore genealógica de suas personagens) com elementos da história do Brasil. Ao situar *As Confrarias* nesse conteúdo metalinguístico, a professora e pesquisadora Catarina Sant’anna chama atenção para a metáfora *theatrum mundi* (mundo como teatro), misto de desvelamento e de ruptura que envolve tanto o passado pessoal/familiar do mesmo autor quanto a contextualização de um passado histórico/cultural:

Processo estampado justamente no ator José, de *As Confrarias*, “um homem sem rosto com o rosto de cada um”, numa busca angustiada e difícil de ser verbalizada, muito própria a um ser sem tempo e sem espaço, um estrangeiro em sua casa, um exilado, entre o real e o irreal, num continente estranho, continente do sonho, enfim, uma espécie de “monstro dividido em mil pedaços”, sem idade, homem e mulher, tudo e nada, como consta nas belas falas da peça. Na corda bamba entre teatro e vida, nessa dilaceração do eu facilmente plasmável em outrem, José se perde nas personagens que interpreta diante de um público que ele deveria, ao contrário, incitar à rebelião (contra a “Derrama”, na Minas Gerais do século XVIII). (SANT’ANNA, 2014, p.71)

A celebração cênica dos 50 anos de carreira de Yumara Rodrigues é outro exemplo a ser destacado. Em 2010, ela protagoniza *Monstro*, sob a direção de Paulo Dourado, cuja

narrativa se desenrola a partir da figura de Aracne, uma personagem mitológica, espécie de fandeira do universo. Aborda-se o tempo e o ocaso na perspectiva do ofício da atriz, dando voz às memórias artísticas de Yumara, que revive sua história artística tendo em cena a companhia de um camareiro (papel do ator Caio Rodrigo). O fiel escudeiro também assume a função de impulsionar a veterana a seguir adiante. O título traz a simbologia do “monstro sagrado” em torno da imagem pública da protagonista. Autor do texto, Marcos Barbosa enfatiza o sentido metafórico do título da peça. Neste belo depoimento registrado no programa do espetáculo, ele dimensiona a configuração mítica da “monstruosidade” e, por extensão, a importância histórica dessa grande atriz:

É corrente sentirmos amor e admiração pelos maiores que nós. Os muito maiores que nós, entretanto, escapam à medida de nosso afeto. Não podemos, por insuportáveis, amá-los ou admirá-los; resta-nos antes atacá-los, odiá-los, temê-los... E, façamos o que fizermos, o mais certo é que os muito maiores que nós não serão nunca vencidos e, como nunca os venceremos, nunca os perdoaremos e nunca o esqueceremos. É só quando um artista ultrapassa assim a própria medida, que passamos a chamá-lo de monstro. E não poderia ser outro o título de uma peça dedicada a Yumara Rodrigues e não poderia ser outra minha vontade diante desse monstro do teatro: aniquilá-lo, suprimi-lo em sacrifício para que não possa mais me mostrar o quanto sou pequeno.
Monstro foi escrito como um poema de renovação pela morte. Matar o monstro, aqui, é reconhecer que sua existência é eterna. E, sobretudo, é falhar na missão de matar. Yumara Rodrigues é muito maior que nós: amá-la é impraticável, vencê-la é impensável, ignorá-la é simplesmente impossível. (BARBOSA, 2010)

Tomando como referências, em especial, os exemplos de encenações situadas na linha do tempo do teatro na Bahia, é possível perceber nas montagens protagonizadas por Iami Reboças, Rita Assemany, Marcelo Prado e Yumara Rodrigues o quanto cada um desses espetáculos revela a inquietude de quatro artistas com o seu lugar e o seu realizar. Harildo Déda tem conduta semelhante em *A Última Sessão de Teatro*. São atores e atrizes encarando a si mesmos. Nessas experiências em que a poética teatral se faz espelho, Iami, Rita, Marcelo, Yumara e Harildo convocam o público a testemunhar os fazedores da cena em diálogo com a sua arte, tendo a cumplicidade de quem os assiste. Passos criativos de dois Mestres desta mesma cena estão registrados no próximo capítulo.

3 – DOIS MESTRES CAMINHANDO PELO TEMPO

3.1 A CASA DE HARILDO

No fatídico ano de 1964, um jovem comunista nordestino de raízes sertanejas é aprovado no vestibular para o curso de artes cênicas da Universidade Federal da Bahia. Chama-se Harildo Déda. Nascido no agreste sergipano e radicado em Salvador²⁹, ele tenta unir a aptidão artística a um propósito político: adquirir conhecimento técnico na Escola de Teatro para aperfeiçoar as peças engajadas que encena no Centro Popular de Cultura (CPC), fundado no Rio de Janeiro com filiais em outras praças brasileiras. Os integrantes propõem agregar manifestações culturais populares com ações capazes de impulsionar as reformas necessárias ao Brasil. Anti-imperialismo, ideologia contra a alienação e gritos por transformações através da arte são chaves do movimento, aderido em Salvador por vários jovens que faziam política estudantil em colégios secundaristas.

A filial do CPC se instala na capital baiana após a passagem da caravana da União Nacional dos Estudantes (a UNE-Volante) pela cidade, em 1962, num evento que lota a Concha Acústica do TCA. “Na bagagem, documentários sobre problemas econômicos e sociais do país e autos teatrais de criação coletiva”. (SANTANA, 2009, p. 81) Também em 1962, Déda estreia nos palcos, aos 22 anos, no espetáculo *Arroz, Feijão e Simpatia* (texto de Geraldo Sarno e direção de Johnson Santos), uma abordagem política sobre um problema crucial do ambiente acadêmico: a situação do restaurante universitário. O artista de formação cristã vai se tornando íntimo do teatro de militância. Em 1963, uma alegria: o prêmio revelação dado por jornalistas do *Estado da Bahia* por sua atuação na peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, encenada por Álvaro Guimarães.

Como outros jovens do CPC, Déda se expressa como um ser politizado, idealista e apaixonado, traços característica do período, “quando tudo girava em torno da política, do incentivo às lutas camponesas pela terra, da denúncia da pobreza nas favelas, do migrante tangido pela seca e, sobretudo, da ação contra o imperialismo norte-americano”. (LEÃO, 2011, p. 26-27) Antes de se envolver com o teatro, ele se encanta pelo cinema (o americano, em especial). O que assiste nas telas amplia a sua visão de mundo e aguça o fascínio que sente, desde menino, pelo trabalho de atores e atrizes. As vivências culturais

²⁹ Em 2003, a Câmara Municipal de Salvador lhe confere o título de Cidadão Soteropolitano.

na infância ajudam a aflorar uma vocação. Na própria rua, a criança do interior sergipano já começa a ter uma percepção sensível do que seria uma imagem cênica:

Nasci no início da Segunda Grande Guerra. Aos 6 anos, eu soube que o conflito acabara quando a cidade de Simão Dias festejou o fim da barbárie conduzindo pela rua principal um caixão de Hitler. O cortejo de forte teatralidade ficou gravado na memória. A minha cidade era lugar de forte teatralização e espaço para acolher artistas como Luiz Gonzaga, que vi cantar e tocar sanfona. E eu no meio de tudo isso recitando, recitando poesia no meio dessa efervescência. Toma-lhe a recitar poesia! (DÉDA, 2010 apud LEÃO, 2011, p. 18)

Observa-se, nesse relato, que a conexão entre o teatral e o político lhe desperta interesse desde muito cedo. Oriundo do protestantismo, o ator se vê movido na juventude por essas articulações contestadoras que ampliam sua percepção da vida. Isso lhe estimula a tentar estudar na então Universidade da Bahia. A aprovação no vestibular abriria janelas e portas para solidificar o seu pretendido entrelaçamento entre a militância e a arte. Mas o ingresso do jovem artista do CPC na Escola de Teatro é bruscamente interrompido. A decisão oficial de expulsar os estudantes comunistas matriculados na casa universitária, um dos efeitos arbitrários da violência que atingia o Brasil, lhe impede de pisar na sala de aula. É um começo impactante e conturbado.

A tentativa de se aproximar da instituição se choca com a realidade opressora da ditadura civil-militar. Deda passa a fazer parte da lista dos alunos e alunas forçados a abandonar o curso durante a gestão da diretora Nilda Spencer, que ocupa a cadeira deixada para trás por Martim Gonçalves, fundador da Escola. Ao rememorar o episódio, o cineasta e diretor teatral Orlando Senna (apud UZEL, 2021), discente da segunda turma da Escola e figura articuladora ligada ao Centro Popular de Cultura, acredita que Nilda tenha sofrido muita pressão dos militares ao ponto de ter que escolher entre expulsar os comunistas ou correr o risco de a instituição ser fechada. Enquanto estudantes são expulsos, a sede do CPC em Salvador é totalmente destruída, alvo da perseguição dos repressores, mais um dos muitos abalos sequenciados do golpe de 1964.

Tudo isso atinge os passos da caminhada artística desse ator e futuro diretor teatral na primeira fase da sua carreira. Diante do caos que assola o país, a alternativa é fugir de Salvador. A história de Harildo Deda dentro da universidade se reconfigura somente a partir de 1966, ainda sob os chumbos da ditadura. De volta à capital baiana, após sair de cena por dois anos para tentar se proteger da perseguição dos militares, ele finalmente consegue assumir o seu lugar de direito como estudante do curso de artes cênicas. Forma-

se, em 1970, com a montagem de *A Última Gravação de Krapp*, de Beckett, no palco do antigo Teatro Santo Antônio (nome posteriormente trocado para Martim Gonçalves). Um espaço, aliás, do seu mais profundo afeto e intimidade.

Acervo Harildo Déda

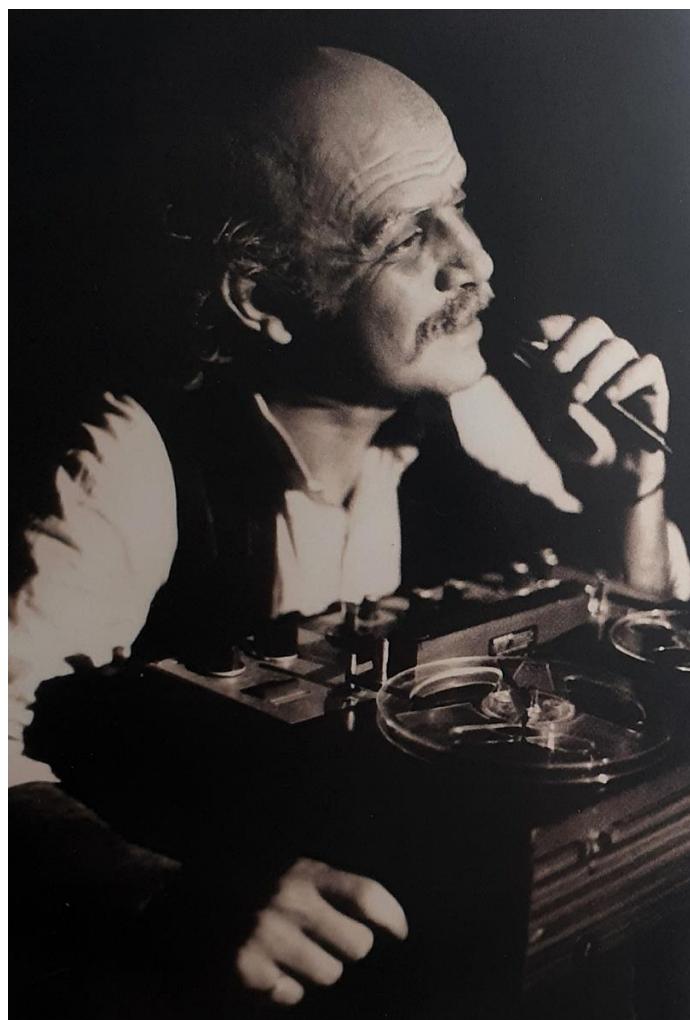


Figura 03: Na peça de formatura *A Última Gravação de Krapp*.

Antes de Déda ingressar na universidade, as escolas de arte inauguradas em 1956 no ambiente acadêmico (teatro, música e dança) viram referências da vanguarda cultural emergente na província da Bahia na gestão do reitor Edgard Santos, o grande articulador de uma modernidade baiana na época. Além do pernambucano Martim Gonçalves, atuam nesse cenário expoentes como o maestro alemão Hans Koellreuter, os músicos suíços Ernst Widmer e Walter Smetak, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi e a coreógrafa polonesa Janka Rudzka. Entre 1956 e 1963, a cidade de Salvador vivencia sua experiência mais moderna no contexto das produções artísticas, assimilando influências renovadoras em níveis nacional e internacional. A Universidade da Bahia torna-se um dos alicerces para

o surgimento do Cinema Novo e do Tropicalismo, emblemas da cultura contemporânea no Brasil dos anos 1960. (UZEL, 2021)

Nesse período, a Escola de Teatro se destaca como um espaço de excelência na formação do seu corpo discente. Graças ao projeto artístico-pedagógico da instituição na era Martim, estudantes têm acesso ao conteúdo de grandes obras dramatúrgicas, adquire capacitação técnica e uma sólida base teórica cultural e humanística, através de currículos bem estruturados para os cursos de Interpretação e Direção. Havia um público receptivo que prestigiava as estreias teatrais no ambiente universitário, mas isso não significava que toda a sociedade provinciana levava aquela arte a sério e acolhia sem preconceitos os seus promotores. Compreender o teatro como uma profissão era um tabu. Até mesmo dentro da universidade aconteciam reações de desprezo e conservadorismo:

Trotos patrocinados por estudantes de outras unidades acadêmicas ilustram o preconceito contra os docentes e discentes de artes cênicas: rapazes com galhas de veado na cabeça pedem a extinção do “zoológico” do reitor. Invadem a Escola de Teatro para humilhar as pessoas. Faixas estampam desenhos com representações de prostitutas rodando bolsinhas ao redor do lago da unidade de ensino, associando as imagens ao perfil das mulheres matriculadas no curso. (UZEL, 2021, p. 108)

Graças a um convênio entre a Escola de Teatro e a Fundação Rockefeller, assinado em 1958, são viabilizadas ações como a aquisição de um sistema elétrico de iluminação para o Teatro Santo Antônio, nas dependências da instituição, e um intercâmbio cultural que proporciona a docentes e estudantes a oportunidade de se aprimorar fora do país, além de dar a chance de professores estrangeiros visitarem a unidade acadêmica em Salvador. O investimento também torna mais viável o contato com o Actor's Studio de Nova York, a respeitável escola norte-americana, e a implantação do acervo de documentação e do programa para tradução de peças, dentre outros benefícios. São conquistas que fazem o projeto pioneiro de Martim Gonçalves reverberar internacionalmente.

O diretor, porém, se desgasta ao sofrer uma série de críticas e acusações por parte da imprensa local durante sua gestão. Após ser alvo de perseguições e difamações, afasta-se da universidade e vai embora para o Rio de Janeiro.³⁰ Martim já está longe da Bahia quando Harildo Déda se aproxima e começa a aprofundar laços criativos e afetuosos com

³⁰ Para melhor compreensão do episódio, recomendo a leitura da tese *Martim Gonçalves, uma Escola de Teatro Contra a Província*, de Jussilene Santana (Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011) e da obra *Abertura para Outra Cena: o moderno teatro na Bahia*, de Raimundo Matos de Leão (Salvador, Fundação Gregório de Mattos, Edufba, 2006).

a Escola de Teatro até se consolidar como personalidade ímpar na história da instituição. Esse espaço artístico-acadêmico tem papel fundamental na construção da sua trajetória. É o lugar que organiza, forma, profissionaliza, aponta caminhos e aprimora aquilo que o ator aprendiz já intuía sobre o ofício. Também faz ele chegar perto de figuras importantes em sua carreira, a exemplo do professor e diretor teatral João Augusto, que lhe apresenta a veia social e política dos cordéis e a vitalidade criativa das produções de outro ambiente fascinante: o Teatro Vila Velha, inaugurado em 1964.

O período acadêmico entre o reingresso no curso de artes cênicas, em 1966, e a formatura quatro anos depois é o mesmo em que ele se engaja em produções do Teatro de Arena da Bahia, comprometido com uma arte de protesto aliada às causas políticas da esquerda brasileira. Uma dessas peças é a inaugural *Arena Conta Zumbi* (1966), dirigida por Álvaro Guimarães, na qual reencontra amigos remanescentes do CPC.³¹ Seu primeiro trabalho de interpretação na Escola de Teatro acontece em 1967, no espetáculo *Esta Noite Improvisamos*, de Pirandello, sob a direção do italiano Alberto D'Aversa, que se torna uma de suas principais referências artísticas. Nessa fase, o discente une o aprendizado na universidade com outras experiências culturais fora da instituição. Em 1968, faz uma viagem de dois meses à Europa, passando pela Finlândia, França, Inglaterra, Dinamarca e Tchecoslováquia, países que aguçam seu olhar sensível e observador.

No retorno, abraça novamente a militância política. Adere à greve de estudantes da UFBA, que mobiliza alunos e alunas de artes cênicas mesmo com ameaças de invasão policial. Devido à paralisação, docentes da Escola de Teatro são afastados. Com o fim da greve, substitutos ocupam as vagas. Radicado no Brasil, Alberto D'Aversa é um deles. Em 1968, cinco dias após a decretação do AI-5, ele monta com uma turma de discentes o espetáculo de final de ano *Biederman e os Incendiários*, do suíço Max Frisch, e convida o estudante Harildo Déda para ser um dos protagonistas ao lado da veterana atriz Sônia dos Humildes, uma das professoras afastadas. A censura obriga o encenador a cortar a sequência em que um coro de soldados do Corpo de Bombeiros confronta o público numa explicitação do protesto contra a vigília e a repressão:

Apesar do corte da cena, a montagem guarda nas entrelinhas seu caráter de subversão, fazendo com que outras mensagens passem

³¹ O Teatro de Arena da Bahia se inspira no modelo do Teatro de Arena fundado em São Paulo, em 1953. O grupo paulista se empenha para dar visibilidade à dramaturgia nacional, através de peças como *Arena Conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarneri, sobre a saga dos quilombolas no Brasil Colônia. O enredo de forte conotação política discute a possibilidade de construção de uma realidade com mais justiça social e menos desigualdade. (UZEL, 2016)

despercebidas pelos censores, enquanto os espectadores acompanham a história de um casal pequeno-burguês, os Biedermann, que acolhe um desconhecido em sua residência, sem esboçar nenhuma reação à atitude do forasteiro de estocar latas de gasolina na casa. Político na essência, o texto de Frisch parte desse argumento para satirizar os covardes. (UZEL, 2016, p. 168-169)

Era o que o engajado estudante Harildo Déda precisava para tornar mais profunda a conexão artística com D’Aversa, seu primeiro Mestre na arte de interpretar personagens, aquele que lhe ensina a saber expressar as palavras no palco. O espetáculo coloca a Escola de Teatro em sintonia com o espírito de contestação da época. Comprometido mais uma vez em se opor à ditadura, ele faz o papel de Amadeu Biedermann, representante de uma turma de medrosos que espelham covardes reais: podem ser os que não quiseram enxergar as atrocidades de Hitler, fechando os olhos para sua promoção da guerra e do extermínio, ou a elite conservadora do Brasil que se sente ameaçada pelos “incendiários” da esquerda. Déda (2021) agradece a oportunidade: “D’Aversa me dizia: ‘Desce do cavalo, você não é estátua’! Eu não sabia criticar uma personagem. Com ele, comecei a descobrir o que era ser cômico, o que significava o ridículo”.

A partir desse encontro, o ator fica mais exigente em suas escolhas artísticas. Quer ter mais consciência dos motivos que o conduzem ao elenco de um espetáculo. Estar no palco precisaria fazer sentido. Isso o leva a ter dificuldade de se adaptar às subjetividades estéticas de Jesus Chediak em sua breve e controvertida gestão como diretor da Escola de Teatro, entre 1969 e 1970. Déda participa de dois projetos com o encenador: as peças *A Bicicleta do Condenado* e *Onde Há uma Cruz* (ambas em 1969)³², porém não se identifica com as metáforas cênicas propostas e se nega a atuar em outras montagens da Escola de Teatro no fim da década de 1970, afastando-se da instituição. Prefere as inquietações de Deolindo Checcucci, jovem artista que o dirige em produções como *O Futuro Está nos Ovos* (1970) e a revista musical de verve tropicalista *Nosso Céu Tem Mais Estrelas* (1971, espetáculo que o leva a cantar em cena *I Love Paris*, de Cole Porter).

A chegada da nova década, aliás, sopra bons ventos na carreira do ator, que passa a contar com o conforto de um trabalho mais seguro financeiramente. Por iniciativa das professoras Lia Robatto e Lia Mara, ele tem a chance de fazer parte do quadro de artistas contratados da Escola de Teatro na gestão do reitor Roberto Santos (com o avançar dos anos, Déda também se torna um grande conhecedor da obra de Shakespeare, e vira uma

³² *Onde Há uma Cruz* é dirigida pelo então estudante Raimundo Melo, sob a supervisão de Chediak.

referência para as gerações interessadas nos estudos sobre o autor inglês). Mas continua desestimulado pelas montagens de Jesus Chediak. Prefere se exercitar artisticamente no palco do Teatro Vila Velha, fase das parcerias com João Augusto em espetáculos como *Cordel II* (1971), *Quincas Berro D'Água* (1972) e *Gracias a La Vida* (1976).

Na mesma década, dá um salto na carreira acadêmica. Faz mestrado na University of Iowa, Estados Unidos. Antes, a convite do estudante de direção Theodomiro Queiroz, atua na peça de formatura *A História do Zoológico* (1972), de Edward Albee, no intervalo entre assinar o contrato para lecionar na Escola de Teatro e fazer a viagem internacional rumo à pós-graduação. Volta ao Brasil em 1980, quando reassume o lugar na academia com o título de Mestre e revela o seu talento como encenador, consolidado num farto repertório construído ao longo de décadas, que inclui as direções de *Macbeth* (1994), *Hedda Gabler* (1996), *Baal* (1999), *Vereda da Salvação* (2000), *O Tempo e os Conways* (2001), *Pequenos Burgueses* (2003), *8 Mulheres* (2004), *Hamlet* (2005) e *Quando as Máquinas Param* (2009), dentre tantas outras.

No ano em que ele retorna à UFBA, Nilda Spencer está no segundo mandato como diretora da Escola de Teatro. O episódio da expulsão dos alunos comunistas havia ficado no passado. O afeto se impõe no reencontro entre os dois, que já haviam trabalhado juntos em montagens como *Quincas Berro D'Água* (adaptação da obra literária de Jorge Amado com Wilson Melo no papel principal, em 1972) e *A Companhia das Índias* (levada ao palco pelo diretor Orlando Senna em 1968, ano da promulgação do AI-5, sob os olhares dos censores, que vetam a exibição do espetáculo dez dias após a estreia). Ao retomar o contato com Nilda, Déda fica sabendo que a Escola enfrenta uma crise financeira. O momento coincide com uma data especial: os 25 anos de fundação da casa universitária. A celebração esbarra na falta de verbas para contratar um diretor que assuma o projeto.

Corajosamente, o ator se coloca à disposição para dirigir a peça comemorativa dessas bodas de prata, assumindo sua primeira experiência oficial como diretor de teatro. O texto escolhido pelo encenador iniciante é o clássico *Seis Personagens à Procura de um Autor*, pondo em prática o interesse pela linguagem metateatral com “um humor quase farseco”. (LOPES, 2018, p. 21) Para ele, seria a forma ideal de pensar cenicamente essa obra de Pirandello. Ao cumprir temporada festiva em 1981, a montagem marca a estreia da Companhia de Teatro da UFBA. Torna-se, portanto, um marco na memória das artes cênicas da Bahia, reunindo um elenco de nomes como Nilda Spencer, Yumara Rodrigues, Carlos Petrovich, Mário Gadelha e Cleise Mendes.

Aristides Alves

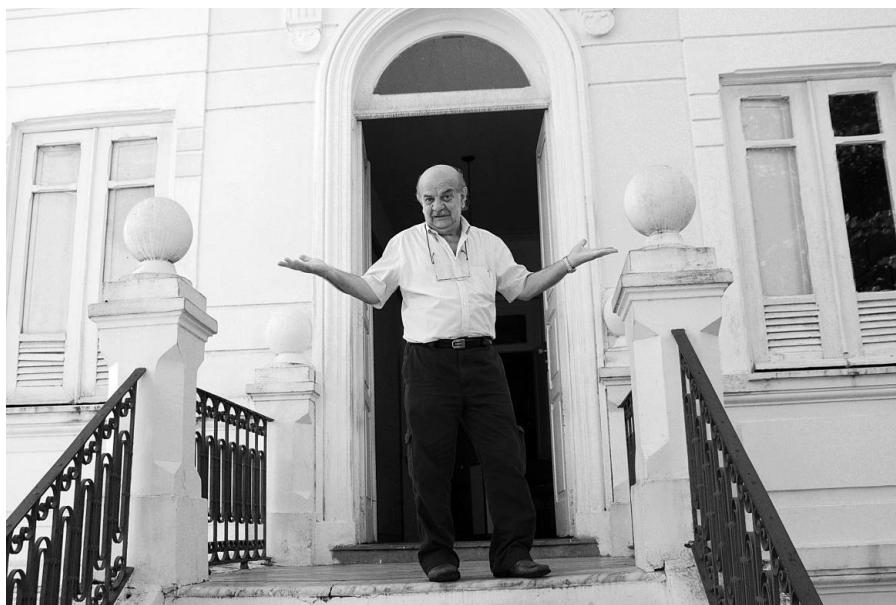


Figura 04: Primeiro diretor da Companhia de Teatro da UFBA, numa peça de Pirandello.

O êxito do espetáculo conduz Harildo a uma segunda experiência como diretor da mesma companhia: entra em cena *Caixa de Sombras* (1982), do norte-americano Michael Christopher, focada na temática da finitude. Grande parte do elenco de *Seis Personagens à Procura de um Autor* é escalada para o projeto, que também conta com uma veterana da época, a atriz Dulce Schwabacher, destacando-se no seu último trabalho nos palcos. Já idosa, ela vive uma mulher em estado de demência numa cadeira de rodas, entrando e saindo da realidade. Ora a personagem parece viajar para perto das fadas, ora retorna à tristeza de sua lucidez. *Caixa de Sombras* é agraciada com o título de melhor montagem baiana de 1982 pelos jurados do Troféu Martim Gonçalves.

Fechando o ciclo dos trabalhos de direção nos anos 1980, Déda encena *O Jardim das Cerejeiras* (1988), de Tchékhov, seu primeiro espetáculo com os formandos do curso de graduação da Escola de Teatro. Década que o consagra como diretor teatral através de um repertório que inclui as peças *Pobre Assassino* (1983), *A Noite das Tríbades* (1985) e *Vida de Eduardo II* (1986), montadas pela Companhia de Teatro da UFBA, um grande farol da sua carreira. A face do ator também continua latente. O artista passa a ser dirigido por outro nome que vira referência em seu percurso: o encenador alemão Ewald Hackler, com quem firma, como intérprete, parceria frutífera em novas produções da companhia da UFBA, além de dividir com ele a direção de *Ciranda* (1984).

O início desse contato acontece em 1972, quando Déda atua em *O Criado Mudo*, de Harold Pinter, projeto patrocinado pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA),

um oásis cultural vanguardista em meio à ditadura. Mas é na Escola de Teatro que os dois artistas aprofundam no palco as afinidades que resultam em grandes momentos da cena baiana. Dois deles são lançados na temporada consagradora de 1985, ano em que Déda recebe o Troféu Martim Gonçalves de melhor ator pelo desempenho na peça *Em Alto Mar*, de Slawomir Mrozek. A outra estreia é *Dias Felizes*, mais um marco da história do teatro na Bahia. Num encontro de alta voltagem dramática, os protagonistas Harildo Déda e Yumara Rodrigues vivem duas personagens engaioladas dentro de suas próprias vidas e que parecem coagular o tempo, o espaço e os próprios corpos no contexto de uma das peças mais políticas de Beckett.

O conjunto de parcerias entre ator e diretor na década de 1980 se fecha com *Tango* (1987), outro texto de Mrozek montado pela Companhia de Teatro da UFBA. Mas logo a cumplicidade se renova em quatro trabalhos nos anos 1990: a tragicomédia *Quase um Hamlet* (1991), de Klaus Mazohl; *A Donzela Casadoira* (1993), transitando pelo teatro do absurdo de Eugène Ionesco; *Horário de Visita* (1994), composto por quatro peças de um ato escritas por Felix Mitterer; e *Noite Encantada* (Troféu Bahia Aplause de melhor espetáculo adulto de 1996), mais uma obra de Mrozeck. Em depoimento para o professor Raimundo Matos de Leão (um dos autores de sua biografia), Déda reafirma como Ewald Hackler ocupa um lugar importante na sua caminhada:

Hackler é um dos meus Mestres, me ensina também a lapidar a palavra, a dizer o texto. Era estranho para o resto do elenco, ele ficar meia página num ensaio de quatro horas... Era uma continuidade do aprendizado com D'Aversa, mas não na forma italiana da fala. Hackler, com sua formação alemã, trabalhava o texto de maneira oposta, não era muito stanislavskiano, essa coisa de descobrir a personagem. Mais tarde vou descobrir, lendo David Mamet, que não existe personagem, e sim texto. (DÉDA, 2010 apud LEÃO, 2011, p. 60)

A alternância dos papéis de intérprete e encenador torna-se frequente na trajetória de Harildo. Em 1993, ele dirige *O Zoológico de Vidro*, de Tennessee Williams, uma peça introspectiva, impregnada de lembranças e melancolias. O vínculo cada vez mais sólido com a Escola de Teatro (e sua companhia teatral) ganha novo impulso no aniversário de 40 anos da instituição. Se nas bodas de prata da casa universitária, em 1981, o artista se revela como diretor, na celebração das quatro décadas é a sua vez de voltar a brilhar como ator ao integrar o elenco de *A Casa de Eros* (1996), a arrojada montagem encenada pelo paulista José Possi Neto. O diretor convidado retorna ao mesmo espaço acadêmico onde realizou grandes produções cênicas nos anos 1970.

Isabel Gouvêa

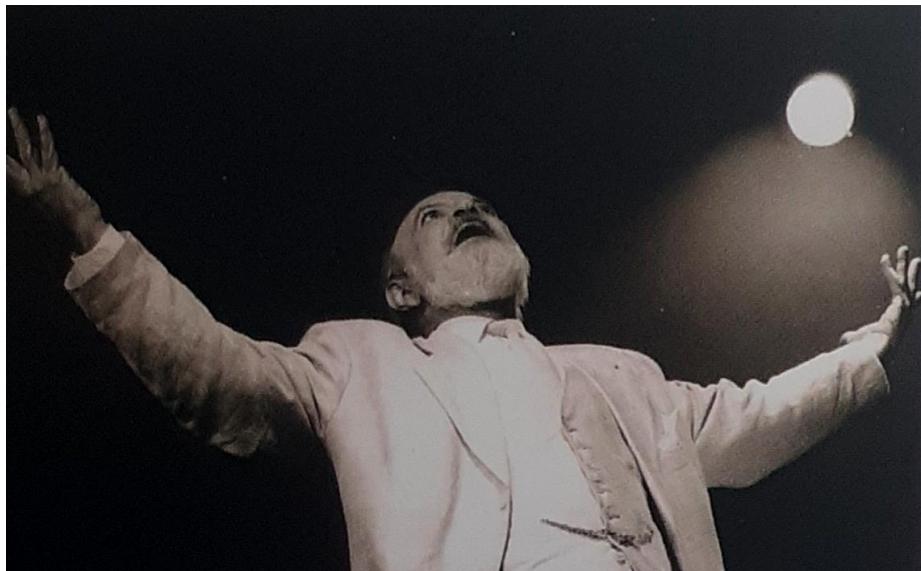


Figura 05: Na peça *A Casa de Eros*, celebrando 30 anos na Escola de Teatro.

É muito extensa a lista de trabalhos do artista dentro e fora da academia. Déda está no elenco de montagens dirigidas por Álvaro Guimarães (*O Fidalgo Aprendiz*, 1968); Fernando Guerreiro (*O Beijo no Asfalto*, 1992, e *Equus*, 1998); Marcio Meirelles (*A Prostituta Respeitosa*, 2004); Hans Ulrich-Becker (*Medeia*, 1997); Celso Jr. (*O Cego e o Louco*, 2000); Gil Vicente Tavares (*Quartett*, 1999, e *Antes da Reforma*, 2002) e Elisa Mendes (*A Vida de Galileu*, 2001), dentre outros nomes do período anterior ao projeto *A Última Sessão de Teatro* (os destaques cênicos da fase pós-peça estão no capítulo final desta tese). Até essa celebração dos seus 70 anos acontecer no palco, ele vai deixando a sua marca de diretor em vários espetáculos. No cinema, é dirigido por cineastas como Nelson Pereira dos Santos (*Tenda dos Milagres*, 1977), Cacá Diegues (*Tieta do Agreste*, 1996), Walter Salles (*Central do Brasil*, 1998) e Sérgio Machado (*Cidade Baixa*, 2005).

Mas é nas montagens de Ewald Hackler para a Companhia de Teatro da UFBA que Déda acumula o maior número de trabalhos, doando-se ao exercício criativo dentro da universidade. Em plena maturidade artística, protagoniza o espetáculo *A Mulher Sem Pecado* (2000), de Nelson Rodrigues, numa encenação que valoriza a sutileza, a qualidade dos diálogos e a utilização de elementos distanciados do melodrama, marca de Hackler. Sentado numa cadeira de rodas, o intérprete principal supera muito bem as limitações de movimentos no papel de Olegário, sujeito manipulador, obsessivo, atormentado por sentir um ciúme doentio de sua esposa fiel. Com esse desempenho primoroso, Déda faz a última participação oficial como ator da companhia teatral da UFBA, antes de ser obrigado a se

aposentar em 2009, o ano em que estreia *A Última Sessão de Teatro* e recebe pela primeira vez o Prêmio Braskem de melhor ator.



Figura 06: Em *A Mulher Sem Pecado* (2000) e com Yumara Rodrigues (Prêmio Braskem, 2009)

Mesmo sem ter mais o elo formal com a universidade, ele permanece afetivamente ligado à Escola de Teatro. É assim que reencontra a Companhia de Teatro da UFBA para atuar em *Fim de Partida* (2011), de Beckett, outra parceria com Hackler. Na sequência desses passos, dirige a companhia universitária em *Longa Jornada Noite Adentro* (2013), de Eugene O'Neill, e *Romeu e Julieta* (2016), de William Shakespeare. Nesse retorno ao coletivo cênico da UFBA, o Mestre já acumula a admirável marca de mais de 70 peças no currículo. Grande parte dessa longa jornada é vivida dentro de uma universidade, de uma escola de teatro, de uma casa: a casa de Harildo.

3.2 SABERES E INSTINTOS DO LOUCO DIONISÍACO

A relação entre sujeito (Harildo Déda) e espaço (Escola de Teatro da UFBA), ao se instalar numa linha do tempo, visibiliza e consolida a potência da atuação desse artista e professor em estado de permanência no palco ao longo de décadas. Mais ainda, espelha o quanto essa relação entre o veterano da cena e o lugar onde ele atua por tantos anos se torna decisiva para compor a sua representatividade, no imaginário de gerações, como a da figura icônica que alcança o papel do grande Mestre.

Como sublinha Marfuz (2011, p. 136), Déda talvez seja “o único artista vivo do teatro baiano a quem todos chamam de Mestre, no sentido mais profundo do termo. Harildo é *Master of Fine Arts* em Interpretação pela University of Iowa, mas o sentido da palavra ultrapassa o viés acadêmico”. Dilata-se para além da sala de aula, porque realça aspectos simbólicos do pertencimento cultural desse artista numa realidade vivida: o detentor do prestígio, testemunha de um passado memorável, autoridade que compartilha experiências, enfim, uma gama de significados. Na medida em que traduzem a riqueza de uma memória, sem se limitar ao endeusamento idealizado, essas características fazem o pretérito não se anular e passam a escapar do fenômeno do presenteísmo tão vigente nos dias atuais. (SOUZA, 2002)

A construção da simbologia do Mestre na sua imagem pública e longeva se associa a outras nomenclaturas superlativas dadas a referências das artes cênicas na Bahia, criadas sem ter autoria específica para exaltar grandes nomes da tradição artística: Nilda Spencer é a “dama do teatro baiano”; Yumara Rodrigues é o “monstro sagrado” (por isso, a peça que marca os seus 50 anos de carreira, em 2010, tem o título de *Monstro*). Assim como elas, outros artistas da velha guarda da cena baiana também se tornaram memoráveis e fazem parte da história do teatro brasileiro. Nomes como Mário Gusmão, Jurema Penna, Carlos Petrovich, Othon Bastos, Haydil Linhares, Helena Ignez, Wilson Mello, Antonio Pitanga, Geraldo Del Rey, Sonia dos Humildes, Carmem Bittencourt, Tereza Sá, Lia Mara, Mário Gadelha, Sonia Robatto e Dulce Schwabacher,

São expoentes cujas trajetórias, ao serem celebradas, resultam em registros (livros, documentários, peças, exposições etc) que homenageiam a própria memória do teatro. É como afirma o diretor Marcio Meirelles (2009 apud MARFUZ, 2011, p. 137): “[...] Harildo Déda é único. É como a Igreja de São Francisco, a festa de Santa Bárbara, não há nada com que se possa comparar”. Envolto nesse imaginário, surge no ambiente cultural de Salvador, em 2009, o projeto Mestres da Cena, idealizado por Meirelles durante o seu mandato como secretário de cultura do estado da Bahia³³.

Harildo é o primeiro nome dessa tradição a ser homenageado com uma publicação de teor biográfico. A estreia do espetáculo *A Última Sessão de Teatro* marca o lançamento oficial do conjunto de ações culturais do projeto, criado com o propósito de enaltecer e

³³ Após viabilizar a publicação de apenas dois livros (homenagens a Harildo Déda e à atriz Yumara Rodrigues), o projeto, lamentavelmente, deixa de existir por mais de uma década. Com o fim do mandato do secretário Marcio Meirelles, sai de cena essa iniciativa tão importante para documentar a história de grandes nomes da tradição do teatro na Bahia. O projeto só é retomado em 2024 com o título *Mestras e Mestres da Cena*, na gestão do secretário Bruno Monteiro.

aproximar das novas gerações o trabalho de personalidades vivas das artes no cenário baiano. É uma reverência aos detentores e às detentoras da sabedoria. No caso de Déda, remete-o à figura do cavalheiro, um título dado pelos ingleses em reconhecimento aos atores respeitáveis. A figura do Mestre é um papel que se estabelece pela representação. Personifica-se numa coletividade, onde o artista tem autoridade e respaldo social para assumir posições e lugares de fala.

Como parte das ações do projeto de Marcio Meirelles, é lançado, em 2011, o livro *Harildo Déda – A matéria dos sonhos*, relato histórico de conteúdo artístico-pedagógico que aborda quase cinco décadas de atuação do homenageado. A obra é dividida em duas partes assinadas, respectivamente, pelos autores Raimundo Matos de Leão e Luiz Marfuz. Na publicação, Déda fala do prazer de poder compartilhar com o outro o que acumulou de aprendizado em tantos anos de ofício nos palcos.³⁴ A vocação específica para o ensino aflora quando ele retorna à Bahia, após cursar o mestrado nos Estados Unidos.

Sem querer se colocar como Mestre, ele apresenta um ponto de vista sobre o lugar que ocupa diante da sua legião de aprendizes: “Eu não ensino esse povo, eu dou confiança a eles, o que é diferente! É diferente de ensinar. É passar experiência, eu gosto de contar minha vida para eles, inclusive!”. (DÉDA, 2010 apud LEÃO, 2011, p. 64) Harildo sente prazer de estar com o outro. Tanto que acaba por assumir o uso do verbo ensinar ao falar sobre o seu processo criativo. É o que evidencia nesse trecho de um relato para Marfuz (2011, p. 136): “(...) quando você está dirigindo, está ensinando também. E quando você está como ator, de certa forma, está aprendendo e está ensinando, porque há uma troca muito grande com quem está trabalhando”.

Referência em estudos e *masterclasses* na Bahia sobre Shakespeare, Déda traz no seu repertório como diretor as encenações de *Macbeth* (1994), *Hamlet* (com o Núcleo de Teatro do TCA, em 2005) e a já citada *Romeu e Julieta* (em 2016, com a Companhia de Teatro da UFBA). Mas, como ator, não interpretou nenhuma personagem shakespeariana. Sua identificação é tão profunda que não poderia deixar de ser um foco da dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro*, na qual o autor inglês é citado como uma das inspirações de HD. Numa das sequências em que dá aula de teatro para o aprendiz Luiz Fernando, o Mestre usa um trecho de *Hamlet* como exercício. E enfatiza pedagogicamente: “Percebeu as intenções corretas, a curva do texto? Shakespeare falava para todas as línguas. É o maior poeta popular de todos os tempos”. (MARFUZ, 2009, p. 19)

³⁴ Em 2024, a edição revista e ampliada dessa obra entra em fase de execução com conteúdo assinado pelos autores Luiz Marfuz, Marcos Uzel e Raimundo Matos de Leão.

Por agregar uma fartura de dados que servem de fonte atemporal de aprendizado, a obra desse autor inglês secular é sempre revisitada por Déda como material de trabalho artístico e didático. Uma listagem feita por Marfuz (2011, p. 170) enaltece a profusão de êxitos de Shakespeare: “beleza dos versos, grandiosidade e simplicidade da dramaturgia, profundidade e humanismo dos temas, estímulo à imaginação, trato perfeito de palavras e imagens, mas, principalmente, a arte de ensinar a atuar”. Para Harildo, as possibilidades instrutivas e a carga de humanidade desse dramaturgo ajudam na composição de qualquer papel, inclusive nas ações físicas de uma personagem, independentemente de ser ou não pertencente à galeria shakespeariana.

Ricardo Prado

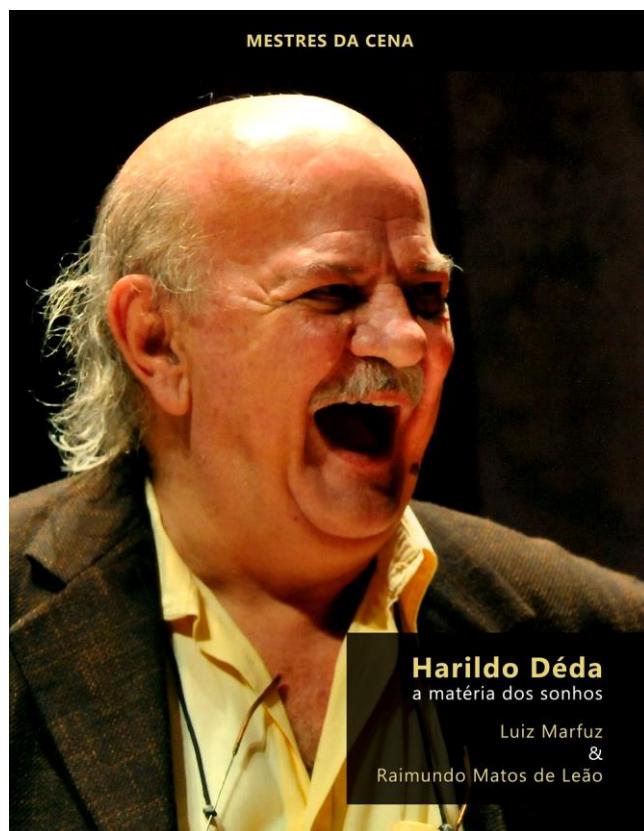


Figura 07: Livro registra quase 50 anos de história do artista.

Modesto ao se manifestar sobre o título que lhe identifica como um ícone do teatro baiano, ele insiste em se distanciar da imagem do Mestre. Em sua biografia, busca uma justificativa para tal reverência sem maximizar juízos de valor: “E para mim a explicação não tem complicaçāo. É essa coisa de “o mais velho”, o sobrevivente mais antigo de nossa comunidade. É nesse sentido, do que eu vivi, do que eu carreguei”. (DÉDA, 2011 apud MARFUZ, 2011, p. 136) Mas o biógrafo faz questão de realçar a representação icônica

do biografado na abertura de um dos capítulos do livro. Quer mostrar o patamar alcançado pelo homenageado no imaginário baiano, embora ele resista a validar a reverência. Eis o título do capítulo: “O Mestre que não quer ser Mestre, mas é”.

Quando o sujeito alcança tal identificação social, essa marca consagradora passa a comportar parte da sua expressão no mundo. A admiração emerge da comunhão de uma série de elementos, da qual faz parte o afetivo e o interativo, a história artística, o sentido ideológico de tal representação, incluindo o valor atribuído à memória. O Mestre carrega consigo aquilo que Goffman (1985) chama de “eu socializado”. É alguém que traz em si a experiência repassada ao outro. Ao extrapor o caráter acadêmico, a semântica atribuída aos Mestres e Mestras se conecta com a diversidade dos transmissores de artes e vivências ancestrais, de saberes e fazeres.

É o que acontece, por exemplo, com a autoridade de ialorixás e babalorixás do candomblé, expoentes da doutrina espírita, papas, arcebispos e outras lideranças da igreja católica, pretos velhos da umbanda, pajés da cultura indígena, senhoras sambadeiras e trovadores da velha guarda, dentre tantos outros herdeiros da ancestralidade. As vozes do conhecimento ocupam esferas que vão do contexto científico ao universo transcendental. Vejamos o depoimento a seguir da Monja Coen, missionária oficial da tradição Soto Shu, no Japão. Zen budista brasileira de ascendência portuguesa, ela fala sobre o significado dessas figuras simbólicas no episódio *Mestres e Aprendizes* (2017) da websérie *Entre o Céu e A Terra*, coprodução da Realejo Filmes com a TV Brasil:

A minha superiora no mosteiro dizia assim: leva-se 10 anos pra se fazer uma monja, 20 pra se fazer uma professora e 30 pra se fazer uma mestra. É alguém que está há muito tempo nesta arte, seja qual for a arte, e que já pode observar com mais tranquilidade e orientar com mais precisão. Eu acho que isto é o que seria o Mestre. Alguém que já esteve nesse caminho por mais tempo e que já sabe mais ou menos quais são as armadilhas do caminho. E pode orientar, não mais do que isso. (MONJA COEN, 2017)

No contexto das artes, é preciso considerar, também, o traço da rebeldia de quem realimenta o prazer de manter acesa dentro de si a chama dionisíaca do seu ofício. Aqui entra em cena o arquétipo da loucura. Não os estigmas que a palavra carrega socialmente ao ser associada às doenças mentais. Deve-se associar a loucura à ideia de subversão, de transgressão do artista. Nesse caso, do Louco que persiste e se multiplica em personagens, não importa qual seja a adversidade que venha a atravessar o seu caminho. Ele é teimoso por natureza. No Tarô, o arquétipo do Louco remete a muitos significados da loucura de

Déda, o artista sempre em contato com o seu lado instintivo, que usa a sabedoria intuitiva em lugar da acomodação convencional.

Se pensarmos na interdependência recíproca que se instala entre o consciente e o inconsciente, acharemos pistas que poderão nos conduzir ao estado de loucura dionisíaca desse artista capaz de se renovar, se reinventar, se fazer presente no hoje. Harildo em si já é “um ato de coragem, uma teimosia necessária”. (ALCÂNTARA, 2019)³⁵ Revela-se inteiro e intenso em sua existência profana e desalinhada. Por isso mesmo, é dionisíaco e delirante. Enquanto o Louco nos desarruma, Dioniso nos convida à desordem, nutrindo-se da festa e da orgia como formas de oposição a uma moral pré-estabelecida e autoritária. (MAFFESOLI, 1985) Ao fundi-los, nosso Mestre entra em cena, encara o público, ouve o aplauso e sempre retorna ao tablado, pois gosta de ser plural:

Harildo é o vício do palco. A mania de não caber em si. De conter sempre as demais almas e de transbordar a existência. Harildo é ator porque duvida da unidade do ser. Quer mais é repartir-se. Não basta ser Harildo. Precisa ser muitos. O que não sabe só um ser. (ALCÂNTARA, 2019)

Numa breve assimilação de princípios da psicologia jungiana, identificamos em Jung (NICHOLS, 2007) a compreensão de que a consciência não seria apenas um simples estado intelectual e racional da mente, aquela máxima filosófica do “penso, logo existo”, de Descartes. Para se aproximar da personificação da figura artística de Harildo Déda, é necessário se despir das reações da racionalidade dominante. As teorias de Jung chamam atenção para as formas não racionais de percepção, de comunicação e de conhecimento. Apontam para as subjetividades, o mistério, o invisível, a intuição, o não compreendido... Déda habita dentro de si o artista detentor da criatividade. Atua em conexão com a luz, a energia. Permite-se enlouquecer. E também assim se faz Mestre.

Nichols (2007, p. 37) diz que nosso Louco interior “nos empurra para a vida, onde a mente reflexiva pode ser super cautelosa. O que se afigura um precipício visto de longe pode revelar-se um simples bueirozinho quando enfocado com a volúpia do Louco”. Déda guarda isso em sua arte. Traz em si a loucura que lhe impulsiona a se energizar e ir buscar o que verdadeiramente quer, sem refrear a paixão em nome da prudência de uma rotina segura, por mais desafiador que isso possa parecer. É assim que ele, septuagenário, chega

³⁵ Fragmento do texto *Harildo Déda, 80 anos!*, escrito pelo dramaturgo e professor Paulo Henrique Alcântara, em 2019, e exposto na Sala Harildo Déda, Salvador, Fundação Gregório de Mattos.

ao palco para protagonizar *A Última Sessão de Teatro* e celebrar o seu lugar de Mestre, sem se fixar metodicamente numa estrada em linha reta, regrada e previsível. Por isso, é identificado aqui com a carta do Tarô destacada por Nichols:

De modo geral, o Louco é um bom personagem para consultar todas as vezes que descobrimos que os nossos planos mais bem arquitetados foram para o vinagre, deixando-nos desesperadamente desorientados. Nessas ocasiões, se prestarmos atenção, ouvi-lo-emos dizer com um encolher de ombros: "Quem não tem meta fixa nunca perde o caminho." (NICHOLS, 2007, p. 43-44)

A peça-homenagem de Luiz Marfuz nasce de um episódio de vida pautado pela ausência. O motivo da sensação de abandono experimentada pelo protagonista é fruto de uma realidade bem objetiva: ele ainda está no pleno vigor da sua produtividade, mas se vê forçado à aposentadoria compulsória, após vários anos de dedicação à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Afasta-se num momento poderoso de vida, em que, no alto da sabedoria dilatada e aprofundada durante tantos anos de ofício, daria imensa contribuição para as novas gerações, socializando o conhecimento e tudo o que domina sobre a prática teatral. Se pudesse escolher, não teria se retirado. Ao aceitar o convite para encenar *A Última Sessão de Teatro*, o velho ator renasce metaforicamente. Mas, se há um renascimento, então existe, antes, uma morte simbólica.

Essa sensação anterior de fêneamento se projeta no sentimento de exclusão que desbota a vitalidade, provocado pela imposição da saída de cena de um lugar onde toda uma história foi construída através da comunhão profunda entre a arte e o existir. Quando esse corpo cênico renasce, ergue-se novamente por ser também místico e ter a capacidade de subverter as relações materiais e as regras sociais, de valorizar a união com o espírito, o impalpável, o desconhecido. (MAFFESOLI, 1985) Em depoimento para esta tese, Déda recorre à simbologia da Fênix (o pássaro forte e lendário da mitologia grega que, após morrer, ressurge das próprias cinzas) para refletir sobre o seu reflorescimento simbólico em cima de um palco:

Teatro é uma fênix. De 10 em 10 anos, morre e renasce. Aqui na Bahia, então, isso é bem claro pra mim. Após esse espetáculo, as pessoas começaram a notar de novo que Harildo existia. Tem um período mesmo. E aí tem uma queda pra depois renascer. É por isso que estou sempre esperando a próxima. Eu sempre recebi essas coisas, que poderiam ser uma baixada de bola, como uma levantada de bola mesmo. É aposentadoria? Então eu vou ter mais tempo pra fazer o que eu faço. (DEDA, 2022)

A afirmação “as pessoas começaram a notar de novo que Harildo existia” tem a ver com os cinco anos consecutivos em que ele deixa de atuar em peças da cena teatral baiana. Seu último trabalho nos palcos, como ator, antes de *A Última Sessão de Teatro*, é no espetáculo *A Prostituta Respeitosa* (2004), dirigido por Marcio Meirelles. São quase dez anos sem participar de elencos na universidade, desde *A Mulher Sem Pecado* (2000), da Companhia de Teatro da UFBA, para a qual retorna 11 anos depois, quando participa de *Fim de Partida* (2011). Na primeira década do século XXI, seu desempenho artístico está mais voltado para as experiências como encenador dentro da Escola de Teatro, em produções com elencos de estudantes e convidados.

Déda prefere minimizar os abalos emocionais gerados pela aposentadoria forçada, como demonstra na afirmação “vou ter mais tempo pra fazer o que eu faço”. Mas a própria simbologia da Fênix, destacada por ele no relato, demonstra que a vivência desse episódio não foi tão simples assim. A autonomia do ator cidadão precisou se reestruturar por causa da realidade (e também do caráter simbólico) de tal rompimento. Por motivos óbvios, a fase da aposentadoria é necessária para quem, por livre e espontânea vontade, deseja se afastar do emprego formal, depois de décadas de contribuição através do trabalho. Mas é também o momento em que o sujeito, muitas vezes, é socialmente anulado como alguém que merece descansar por não ter mais futuro. Por isso, se faz importante tentar responder a essa indagação de Barcellos (2012, p. 13): “Estar sem trabalho é estar verdadeiramente livre (ou pronto) para o quê?”.

Para quem não tem o privilégio de viver de uma vocação, a realidade da luta pelo emprego, muitas vezes, faz o trabalho parecer um aprisionamento. A brincadeira, o jogo imaginativo, o prazer, o canto da Cigarra são interditados justamente porque trabalhar é uma condição para sobreviver e, portanto, existir. E nas sociedades capitalistas, marcadas por tanta desigualdade de oportunidades para os trabalhadores, existir significa ter alguma renda para pagar as contas. Quando finalmente se alcança a aposentadoria e a Cigarra se torna livre para poder cantar, essa mesma sociedade avisa que também chegou a hora da saída de cena. A prisão deixa de se refletir na labuta do trabalho suado para se instalar no estigma do ser improdutivo. Simone de Beauvoir nos mostra como as construções sociais em torno da velhice empurram indivíduos para a invisibilidade, associando-os à perda de produtividade e exigindo que sucumbam ao repouso:

A sociedade pré-fabrica a mísera e mutilada condição que lhes há de caber na idade final. É por sua culpa que a decadência senil começa prematuramente, que é rápida, fisicamente dolorosa e moralmente hedionda, pois chegam a ela de mãos vazias (...). A velhice denuncia o fracasso de toda a nossa civilização. O homem todo terá de ser refeito e recriadas todas as relações entre os indivíduos se pretendermos tornar aceitável a condição do velho. (...) Se a cultura não fosse um saber inerte, adquirido de uma vez por todas para ser, logo em seguida, esquecido, se fosse, pelo contrário, prática e viva, e se o indivíduo com seu auxílio pudesse agir sobre seu ambiente, de uma maneira que se iria realizando e renovando no decorrer dos anos, ele poderia ser em todas as idades, um cidadão ativo e útil. (BEAUVOIR, 1970, p. 301-302)

É muito interessante como a interação de Harildo Déda com a juventude do teatro na Bahia vai se renovando no palco. Curiosamente, o encontro entre o velho HD e o jovem Luiz Fernando em *A Última Sessão de Teatro* lembra um dos momentos mais bonitos da carreira do veterano artista: o espetáculo *A Casa de Eros* (1996). Como já foi citado no primeiro capítulo, sua personagem nessa peça é o Velho Ator (ou Cronos, figura da mitologia grega que representa a personificação do tempo). Ele deixa transparecer o forte apego à arte nos diálogos com o Jovem Ator, papel alternado na época pelos então iniciantes Wagner Moura e Vladimir Brichta. Sedento para trilhar o próprio percurso, o jovem aprendiz lhe pede: “Me ensine a malícia das estradas percorridas. Me mostre o lado de lá. Da cara ridícula do medo!”. Mas o Velho Ator quer uma recompensa: “Me dê a ilusão de ver-me num espelho. Jovem e belo e nu. Face lavada da maquiagem do tempo”. (MENDES apud UZEL, 1996, p. 1)

No epílogo lírico da encenação, esse mesmo Mestre (representando Cronos, o pai do tempo) se despede do casarão mágico (a Casa de Eros), o habitat das lembranças e da pulsação criativa, onde exercitou o ofício teatral por décadas, acumulando, no desenrolar de sua história, o tesouro de uma tradição. É o momento em que se incumbe de transmitir o legado para o ator em início de carreira, na sequência em que “a invocação da memória vai além das origens da casa para exaltar o início mítico do próprio teatro”. (MENDES, 2018, p. 36) No desfecho ritualístico, Cronos entrega ao jovem a capa de folhas de Téspis. Depois lhe assopra forte os olhos e a boca, para impulsionar a circulação do sangue no corpo daquele que agora é Téspis, o Ator.

Apesar de se diferenciarem nos contextos e nas situações dramáticas, *A Casa de Eros* e *A Última Sessão de Teatro* se assemelham no ponto de encontro entre o antigo e o novo, o ensinar e o aprender, referências inerentes à própria história de Déda, um Mestre da cena e também da vida, educador de valores e de princípios. Serve-se da vitalidade dos

jovens, pois quer viver de forma irreprimível, abraçando o sentido não do dever-ser, mas sim do ser-junto-com. (MAFFESOLI, 1985) São estímulos que passam, principalmente, pela via das sensações, despertando em nós o interesse de se relacionar com o outro. É o que Maffesoli (1985) chama de socialidade ética, através da qual a circulação de afetos e paixões sustenta alicerces sólidos de estruturação social. Dialogar, ensinar e aprender com artistas das gerações posteriores à sua são traços do sentimento de renovação latente em Déda, como ele expressa num depoimento para o *Correio da Bahia*:

Eu sou vampiro da juventude. Sou mesmo. Depois de certo tempo de vida, é preciso ganhar esse sangue novo, senão a gente morre. É verdade! A expressão é essa mesmo (risos). Tenho insegurança, sim. Eles oferecem aquilo que eu não tenho mais, que é uma juventude natural. Mas, assim como eles, eu me jogo de cabeça. E esse é o princípio básico da juventude. (DÉDA apud UZEL, 2000, p. 8)

O “vampiro da juventude” desmitifica o seu lugar de autoridade absoluta dentro da relação mestre-aprendiz. Conforme enfatiza Marfuz (2011, p. 138), a visão de mundo de Harildo e o seu contato com novas gerações contraria a lógica de que “o ensinamento se dá por uma só via, como se o conhecimento estivesse guardado em cofres por um sábio e que vai sendo revelado aos poucos ao iniciado, que nada sabe”. Déda defende o processo de troca no trabalho com artistas ou estudantes de artes cênicas: quem ensina se mostra para que o outro possa ver e adequar para si o que foi executado, caso constate que vale a pena: “É como fazer uma peça de teatro, uma historinha na qual você capta o que pode transportar para sua vida (...). (DÉDA apud MARFUZ, 2011, p. 138)

Discorrer sobre o Mestre não significa reproduzir clichês nem a mera idealização da figura de um sujeito consagrado, divinizado, reverenciado como se fosse um semideus. Harildo não coloca disfarces nas emoções. Tem rompantes, oscilações de humor, mostra-se impaciente, irado, vaidoso, desbocado, carrancudo, irritadiço, explosivo, rabugento. É falível. Humaniza-se de forma transparente, porque tem consciência de que o trabalho é o mais importante. Com labuta e inspiração, produz intensamente o seu próprio material criativo e segue em frente repassando adiante tudo o que sabe para os herdeiros de sua arte. Isso faz dele um Mestre, mesmo que prefira se despir do mito, assumir a mortalidade e exacerbar defeitos. Aos risos, em conversa com Marfuz (2011, p. 139), brinca com as idealizações e as contradições, citando uma personagem de Shakespeare: “Sou maldoso também (...). O bem e o mal, é tudo igual, já dizia Macbeth”.

O ator Wagner Moura guarda uma recordação sensorial da experiência com Déda em *A Casa de Eros*: “(...) o cheiro de Marlboro vermelho que saía quando ele soprava em mim, numa cena linda em que um velho ator passava sua arte e seu espírito para um ator jovem só com sopro”. (MOURA, 2009 apud MARFUZ, 2011, p. 137); Vladimir Brichta (Ibidem, p. 137) diz ter aprendido com o veterano artista a “procurar o amor e o humor de cada personagem”; Marcelo Flores (Ibidem, p. 139) se insere na lista dos discípulos do professor, “a quem amamos chamar de Mestre”; e Andréa Elia, ao contracenar com ele em *A Prostituta Respeitosa* (2004)³⁶, testemunha o imaginário do ícone: “Era clara a reverência à presença de Harildo entre nós, e a cada momento era lembrado aos atores o valor e a força da sua presença no elenco”. (ELIA, 2020, p. 210)

Aristides Alves

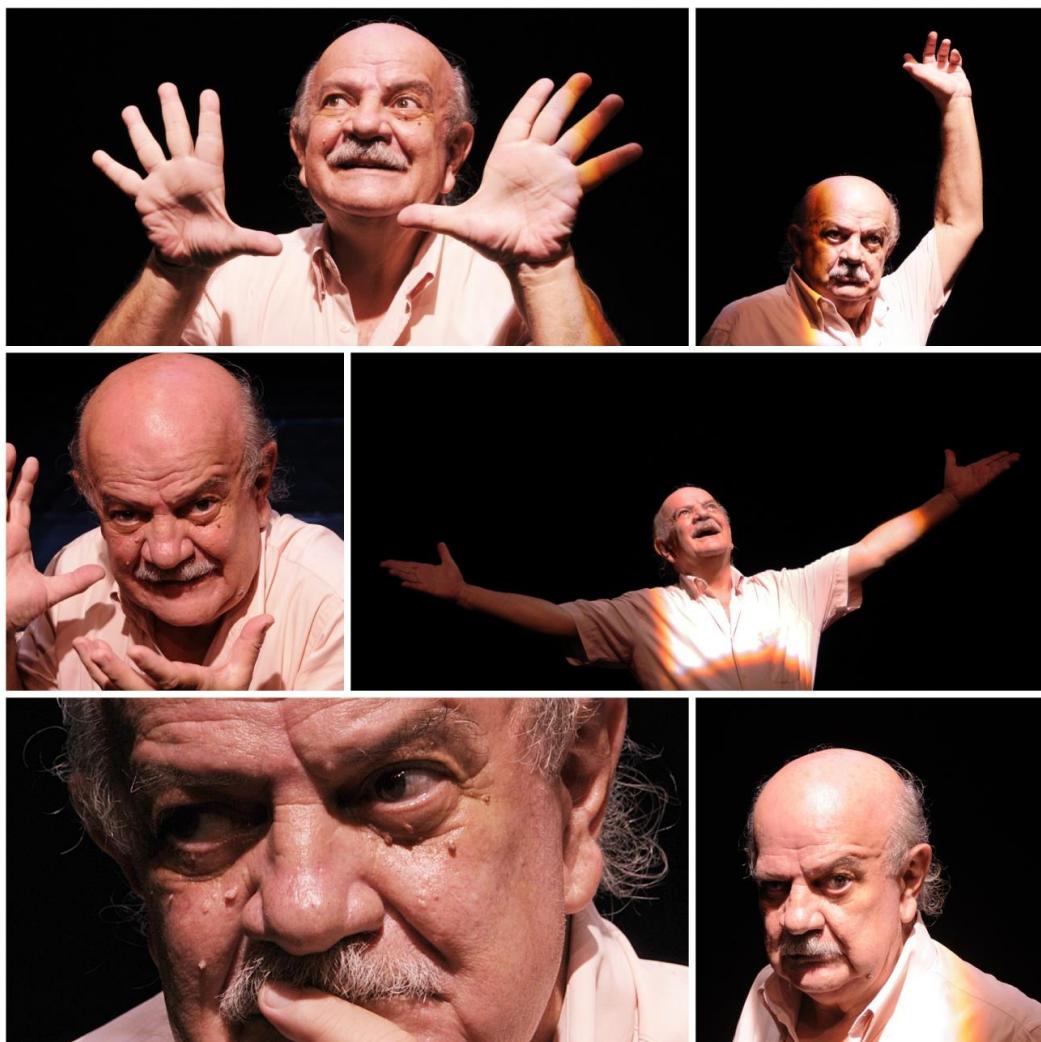


Figura 08: O Louco dionisíaco e a sua adesão libertária à força criativa para se sentir vivo.

³⁶ Direção de Marcio Meirelles.

A linha do tempo entre os primeiros passos do ator iniciante que milita no Centro Popular de Cultura (CPC) e a consagração do Mestre se constroi e se sustenta pela adesão libertária do artista à força criativa, impulsionada pelo despudor de se deixar contaminar pela loucura. O Louco não teme a morte, pois sabe que o medo de morrer paralisa o querer viver. (NICHOLS, 2007) Envelhecer de mãos dadas com a loucura é uma escolha sábia e saudável.

Essa convicção está eternizada na escrita de Erasmo de Rotterdam, desde a transição da Idade Média para a Idade Moderna. Através do seu alterego feminino – a Deusa da Loucura, filha do prazer –, o autor manda um recado para os que vivem aprisionados no culto às rigorosas regras de conduta, sempre tão “sensatos e prudentes” em seus pensamentos racionais: “O Louco, pelo contrário, tomando a iniciativa de todas as coisas, enfrentando todos os perigos, quer-me parecer que atinge a verdadeira prudência”. (ROTTERDAM, 2003, p. 55)

Déda envelheceu vivendo esses riscos. Sabia que criar é acionar campos múltiplos que passam pelo inconsciente, por delírios prazerosos e devaneios poéticos. Isso aguça a energia da criação. No palco, assumindo o verbo na cena, ele compreendeu que “a palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos”. (BACHELARD, 2008, p. 17) Usou o ofício para revelar e tentar mudar realidades, mas não cedeu às amarras que estão sempre nos empurrando para processos de adaptação à lógica do real. Por ser um Louco, deixou o mundo real dialogar com o mundo imaginário, pois entendeu que a comunhão entre o devaneio e a poesia ajuda a consciência a crescer, permitindo que os sentidos se harmonizem. É o que Bachelard (2008) chama de consciência imaginante, aquela que cria e vive a imagem poética, por isso foi tão útil para Déda como ser criativo.

Dentro dele, o Louco pulsou, dançou e devaneou no compasso de Dioniso. Toda a sua persistência esteve em sintonia com uma convicção secular da Deusa da Loucura: “Considerai, senhores, que, quanto mais se distancia de mim, tanto menos vem a gozar dos bens da existência”. (ROTTERDAM, 2003, p 29) Déda quis se sentir vivo. Por isso, se alimentou do palco como fonte vital.

Persistiu até onde pode, sempre se contrapondo às diretrizes autoritárias da “moral do dever-ser”. (MAFFESOLI, 1985, p. 16) Em sua loucura dionisíaca, ele renasce em *A Última Sessão de Teatro* e supera a sensação de abandono ao ser obrigado a se aposentar. Esse renascimento também celebra um encontro muito especial entre dois Mestres. Aos 70 anos, Déda é dirigido por um dos encenadores mais importantes do teatro na Bahia, protagonista do tópico a seguir.

3.3 TRILHAS CONTEMPORÂNEAS DE LUIZ MARFUZ

Pela primeira vez, Luiz Marfuz dirige uma montagem teatral com Harildo Déda no elenco. Eles se conhecem em 1979, no Teatro Vila Velha, na fase em que Déda atuava nos projetos do diretor João Augusto. Curiosamente, a primeira parceria numa peça (já trabalharam juntos em eventos) só se dá 30 anos depois. Nenhum dos dois Mestres explica o porquê desse encontro só ter acontecido em *A Última Sessão....*, já que a dupla se admira mutuamente há tempos. Marfuz assume que nutria um sentimento interno de intimidação pela representatividade do ator para as artes cênicas na Bahia. Revela que, nos primeiros anos da Companhia de Teatro da UFBA, decide se candidatar como assistente de direção de Harildo. Surpreso, o diretor da companhia faz uma contraproposta: chama o colega pra ser codiretor num trabalho, mas ambos não conseguem conciliar os horários disponíveis nos dias de ensaio. Isso inviabiliza a ideia.

Ao longo dessas três décadas de paquera artística, Marfuz chega a convidar Déda a aderir, como ator, à sua proposta de encenação da peça *Torre de Babel*, de Fernando Arrabal. Ele aceita, os dois fazem a primeira leitura do texto, porém o projeto não segue adiante por imprevistos pessoais do articulador da ideia. A alavanca para que a vontade de concretizar a parceria se transforme em realidade só acontece, de fato, no momento em que o artista aposentado desfaz o vínculo formal com a Escola de Teatro da UFBA. Na opinião dos dois, o encontro inédito se dá na hora certa, quando Déda subverte um quadro de melancolia e faz o movimento de acolher a proposta de Marfuz, tornando-se o protagonista de *A Última Sessão de Teatro*.

O que impulsiona esse convite é o sentimento experimentado pelo autor e diretor da peça ao ver de perto o estado emocional do ator septuagenário, após ser formalmente desligado da universidade. O flagrante lhe deixa comovido: “A gente costuma ver Harildo zangado, às vezes rabugento, mas nunca triste. A tristeza não é um sentimento que a gente associa a ele. E eu o vi muito triste no momento de ter que deixar a Escola de Teatro”. (MARFUZ, 2022) Com seu espetáculo-homenagem diante do público, o dramaturgo e encenador acaba por se posicionar politicamente, numa atitude artística de oposição aos estigmas que a sociedade impõe à velhice. Déda também, servindo-se da expressividade do seu corpo cênico para interpretar HD.

À medida que a peça é tecida, o autor/diretor vai sendo guiado pela amorosidade. Deixa isso evidente num dos trechos que escreve para o programa de sua obra teatral: “É

por ele que vive este espetáculo. Para ele escrevi este texto. Por causa dele, continuamos fazendo teatro". (MARFUZ, 2009b) Na primeira vez que dá um depoimento pra esta tese (num relato gravado em áudio, por ainda estar em isolamento social devido à pandemia de Covid-19), o homenageado agradece ao colega por essa iniciativa acolhedora: "Além de destacar a crise do artista, Marfuz buscou destacar o afeto do diretor artista em relação ao artista intérprete e criador. O afeto do artista pelo artista. É como eu sinto: um carinho em relação à crise". (DÉDA, 2021)

A pesquisa que resultou nesta tese também foi guiada pela amorosidade. Este texto acadêmico parte da minha compreensão de que produção intelectual e afetividade, quando se associam, podem agregar contribuições significativas à produção do conhecimento. Já foi ressaltado na introdução do meu trabalho que o autor e encenador de *A Última Sessão de Teatro*, ao valorizar o afeto em seu processo de criação, assume um posicionamento político de enfrentamento de estígmas em relação à velhice. É uma atitude de resistência que se alia às reflexões de Ortega (2000) sobre o sentido político e ético da amizade, um valor a ser considerado de maneira contundente em tempos de polarizações, intolerâncias, cultura do ódio e de vazios na socialização do espaço público contemporâneo:

Como consequência dessas tendências de desprendimento e individualização, típicas da sociedade moderna, o indivíduo pode escolher entre uma multiplicidade de âmbitos. Ele é o arquiteto de uma rede, o promotor de suas relações sociais em um universo construído por ele mesmo. A experimentação de diferentes formas de existência tornar-se-á possível. A amizade constitui uma alternativa às velhas e rígidas formas de relação institucionalizadas, representando igualmente uma saída ao dilema entre uma saturação de relações, surgido da dinâmica da modernização, e uma solidão ameaçadora. (ORTEGA, 2000, p. 56-57)

No início de seu percurso artístico, Luiz Marfuz já concilia as faces de encenador e dramaturgo. Em 1975, monta um grupo teatral com colegas do curso de administração de empresas da Universidade Federal da Bahia (além de obter essa graduação, ele também se forma em jornalismo, na década de 1980). Na faculdade, é um dos líderes articuladores do chamado teatro de militância, através de ações criativas no ambiente universitário de Salvador em plena ditadura. Durante esse período nefasto da realidade brasileira, as práticas cênicas organizadas por grupos na década de 1960, inspiradas na proposta do Centro Popular de Cultura (CPC), citado no primeiro tópico deste capítulo, servem como ferramentas potentes de atitude política do movimento estudantil.

Na peça inaugural *Cartão de Ponto* (1975), expõe o drama vivido por operários que decidem pela destruição radical de uma empresa para tentar construir uma estrutura trabalhista menos opressora. A marginalização das populações urbanas é o tema de *Aves de Arribação*, título do segundo trabalho. Ele também adere às referências que inspiram o engajamento dos universitários e de suas práticas cênicas no Brasil da década de 1970. Em especial, à proposta do Teatro do Oprimido (do dramaturgo e diretor carioca Augusto Boal) e às formatações estético-ideológicas da obra de Brecht (uma das influências mais visíveis no repertório artístico de Marfuz em seus quase 50 anos de carreira³⁷, inclusive em *A Última Sessão de Teatro*).

Cinco linhas de atuação caracterizam o percurso artístico construído por esse outro Mestre destacado nesta tese, cuja caminhada se inicia na década de chumbo da repressão. A primeira delas adere ao teatro de militância e se estende ao que ele chama de sagradação do amor (período inaugural em que encena peças como *Solta a Minha Orelha*, *Língua de Fogo* e *Decamerão*). É o momento de interesse pelas especificidades do teatro social, no qual as questões relacionadas ao coletivo se sobrepõem aos dilemas individuais apontados como dispersivos pela militância da época por serem heranças de uma sociedade burguesa indesejável. Mas, nessa fase, ele também recupera temas como o do amor, rejeitado por quem defendia o foco nas causas políticas emergenciais do país.

A segunda linha agrupa a estética da destruição e o teatro da reconstrução, faixa na qual estão situados os espetáculos *O Casamento do Pequeno Burguês*, *Cuida Bem de Mim* e *Mãe Coragem*. Reflete a necessidade de destruir as estruturas arcaicas que tentam impedir a nossa ação e convivência como seres sociais. Esses velhos modelos devem ser desmontados e reconstruídos com outras bases. São peças que apostam na sobrevivência dos afetos. O terceiro bloco fala do esgotamento num momento em que a representação teatral não é mais capaz de atender aos reclames e anseios do ser humano e da sociedade. São modos distintos de tratar dessa crise, que está presente nas temáticas de *Comédia do Fim*, *Meu Nome É Mentira* e *A Última Sessão de Teatro*.

A quarta linha de atuação mostra a cultura do esquecimento num Brasil inacabado. Percepções que têm a ver com a subjugação de um povo ignorado, sem voz, fortemente retratado nos espetáculos *Policarpo Quaresma* e *As Velhas*, mas também evidenciado em *Atire a Primeira Pedra*, cuja encenação busca referências sensoriais no universo cultural da música brega, expressão associada a uma classe social menosprezada pelas elites sob

³⁷ Completa 50 anos de trajetória artística em 2025.

o estigma do mau gosto. E que, na peça, vai ao encontro de uma dramaturgia alicerçada por crônicas da série *A Vida como Ela É* (publicada na imprensa por Nelson Rodrigues, no início da década de 1950), interceptadas cenicamente com recursos do melodrama e das chanchadas, dentre outros elementos estético-sensoriais.³⁸

O último bloco agrupa produções da fase mais recente do teatro de Luiz Marfuz, em que se insere o terreno do imaginário, ponto de interseção entre as propostas dos espetáculos *Bonitinha, mas Ordinária*, *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto* e *A Filha da Monga* (a última peça de sua autoria que ele leva para a cena antes da finalização desta tese). Enquanto as personagens de *Bonitinha....*, mais uma da galeria de Nelson Rodrigues, lidam com a abstração no desenrolar do enredo que explora as obsessões dessas figuras ficcionais, Lima Barreto pulsa na cena ocupando o espaço extremamente marcado pelo viés da alucinação. Já a Monga adentra o mundo do estranho, do fantástico, e adquire uma força sobrenatural para se defender das opressões.

Voltando aos primórdios do percurso cênico de Marfuz, a adesão ao pensamento brechtiano é reafirmada nos trabalhos que ele realiza com o Grupo Carranca, fundado em 1976. Mais uma vez, dramaturgo e diretor se fundem no mesmo sujeito. No novo grupo, o artista escreve e dirige *Bodas de Prata* (1977) e deixa sua marca autoral na encenação de *Solta Minha Orelha* (1979), redigindo o texto final que resulta de um trabalho coletivo de improvisações. São obras com forte acento político que se propõem a fazer denúncias sociais e refletir sobre a violência do regime militar, seja dentro de núcleos familiares ou no universo das artes atacado pela censura. Andrade define *Solta Minha Orelha* como “uma poética irreverente pela liberdade de expressão”. E acrescenta dados que sublinham a contemporaneidade da proposta:

Além da adoção do expressionismo, duas outras importantes referências nortearam a montagem do espetáculo. Trata-se de dois expoentes do Teatro Épico, gênero que privilegia o contexto sociopolítico do drama: Bertolt Brecht, com seu distanciamento crítico, notado nas falas de alguns personagens dirigidas diretamente ao público; e Erwin Piscator, criador do Teatro Documentário, cuja influência se faz perceptível com a introdução do audiovisual na encenação, por exemplo, a projeção de slides na rotunda do palco com os títulos das cenas, na abertura de cada uma delas. (ANDRADE, 2022)³⁹

³⁸ Adaptações realizadas pela autora Cleise Mendes e pelo ator Fernando Santana.

³⁹ Trecho de um dos artigos da coletânea *As Encenações de Luiz Marfuz: uma poética em movimento*, organizada por Marcos Uzel e Paulo Henrique Alcântara (ainda não publicada).

Com o Grupo Carranca, Marfuz também adapta e dirige *Língua de Fogo* (1981), baseada no romance *Henderson: o rei da chuva*, do canadense Saul Bellow. Essa peça encerra a primeira fase de sua formação artística, caracterizada por uma identidade de grupo, retomada somente na década de 2000. A próxima fase, iniciada em 1982, é a da direção dos cursos livres de teatro, destinados a pessoas que não tinham experiência com práticas cênicas. Vários alunos e alunas se tornam, com o tempo, nomes expressivos na cena teatral de Salvador. Inicialmente, o encenador assina montagens criadas nos cursos livres do Teatro Castro Alves (TCA): *Decamerão* (1982), a partir da obra do poeta italiano Giovanni Boccaccio, e *Cabaré das Ilusões* (1983), com fragmentos de peças de Nelson Rodrigues. Depois, na Escola de Teatro da UFBA, encena *Sim, o Universo de Arrabal* (1987), a partir da obra do espanhol Fernando Arrabal.⁴⁰

Nos anos 1990, dois dos principais trabalhos do repertório de Marfuz reafirmam seu interesse pela dramaturgia de Brecht e fortalecem o seu espaço na lista dos diretores teatrais mais prestigiados da cena baiana. O primeiro é *O Casamento do Pequeno Burguês* (1993), um grande sucesso local da década, cuja adaptação, assinada pelo próprio diretor, ganha abordagem farsesca e um tom de humor crítico e feroz, situando o texto brechtiano, originalmente escrito em 1919, na atualidade do período em que o espetáculo estava em cartaz. Na segunda produção, ele aborda o tema da guerra e estreia *Mãe Coragem* com o elenco da Companhia de Teatro da UFBA, no qual se propõe a buscar e sublinhar para o público a vertente da emoção em Brecht.

No intervalo entre as duas montagens, autor e encenador voltam a se interceptar no mesmo sujeito. Chega ao palco a peça mais longeva da carreira de Marfuz: *Cuida Bem de Mim* (1996), escrita em parceria com o ator e diretor Filinto Coelho. Símbolo de um modelo de tecnologia de arte na educação que era inédito no Brasil, o espetáculo, criado com o propósito de mobilizar as pessoas para tentar reverter o grave quadro de depredação das escolas públicas de Salvador, permanece mais de dez anos em cartaz e se consolida como um dos mais belos capítulos da memória do teatro baiano. Desde a estreia, o modelo artístico-pedagógico do *Cuida Bem de Mim* se transforma em uma potência com enorme capacidade de comunicação, testemunhada por mais de 200 espectadores em cerca de 800 apresentações em cidades brasileiras.⁴¹

⁴⁰ O texto final das três montagens dos cursos livres resulta de adaptações feitas por Cleise Mendes.

⁴¹ Esse modelo é o resultado da parceria firmada, nos anos 1990, entre o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e a Secretaria da Educação do Estado da Bahia.

O projeto ganha um novo traçado, em 2002, quando Marfuz volta a investir numa linha de atuação caracterizada pelo teatro de grupo, como já havia trabalhado na primeira fase de sua trajetória. Após 18 meses de preparação, estreia, em 2003, a segunda versão da peça, não mais com um elenco profissional. Desta vez, reúne no palco adolescentes de escolas públicas, sem experiência artística, aprovados em audição para compor o Grupo de Teatro do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Um deles é o ator Fernando Santana, convocado anos depois para atuar em *A Última Sessão de Teatro*. Em entrevista para o *Correio da Bahia*, Marfuz revela que aprendeu a chorar em público vendo a capacidade de doação desse novo elenco. O depoimento dimensiona a sua disposição para apostar no afeto, como se propõe, em 2009, ao homenagear Harildo Déda:

É a disposição de fazer arte como um contraponto ao caos, ao horror de uma vida extremamente difícil, de quem precisa estar no Liceu logo cedo, mas muitas vezes acorda sem ter o café da manhã pra tomar. (...) Algo neles estava escondido e precisava ser revelado. As condições difíceis, a escola ruim e a formação inadequada encobriam o potencial, por isso era necessário retirar a crosta, perfurar as camadas, para fazer aflorar essa beleza que está no afeto, na emoção guardada, na sensibilidade, no amor e no talento. (MARFUZ apud UZEL, 2003a, p. 1)

Na mesma década em que escreve e dirige uma peça especialmente para Déda, ele também privilegia o trabalho como diretor em *Só* (2002), levando para a cena o interesse pela obra de Samuel Beckett, reafirmado no ano seguinte ao montar a *Comédia do Fim – Quatro Peças e uma Catástrofe* (2003), cuja dramaturgia é composta pela compilação de cinco textos curtos beckettianos. Nesta encenação de sutil reserva emotiva, aborda o vazio simbólico, a desfiguração do ser humano e as estranhezas do discurso (ou do silêncio) de Beckett. Após um hiato de cinco anos, Marfuz volta a priorizar a face de encenador, em 2008, com dois trabalhos: *Atire a Primeira Pedra* (revelando novos atores e atrizes num numeroso elenco de formandos da Escola de Teatro) e *Policarpo Quaresma* (que recria de forma satírica, alegórica e contemporânea a história da personagem fanática construída pelo carioca Lima Barreto num romance lançado nos anos 1910)⁴².

O encenador atualiza a criticidade da obra original de Barreto, que traz aspectos como poder político e hegemonia identitária na saga do ingênuo anti-herói Policarpo, um brasileiro obcecado por ideais patrióticos, rejeitado pela sociedade que debocha do seu patriotismo. Interessado no diálogo com a cultura popular, o diretor entrelaça visualidades

⁴² Texto adaptado pelo dramaturgo Marcos Barbosa.

e sonoridades diversas (carnaval, circo, reisado, caricaturas, pífanos, fanfarra etc), numa poética que cruza a palavra de Barreto com elementos estéticos de impacto. Em especial, os adereços que, além de assinalar uma identidade brasileira no palco e realçar o que há de particular em cada personagem, também funcionam como ferramentas críticas, através de imagens desprendidas do realismo e capazes de se sobrepor ao meramente ilustrativo para ter interferência direta na dramaticidade da trama⁴³.

O próximo destaque nessa linha do tempo é a peça analisada nesta tese. Quando as cortinas se abrem para *A Última Sessão de Teatro*, em 2009, Marfuz está numa intensa fase produtiva nos palcos. Entre 2008 e 2013, estreia um novo trabalho a cada ano. Em *As Velhas* (2010), da autora potiguar Lourdes Ramalho, leva para a cena a representação de um sertão universalizado, através do embate entre as personagens Mariana (a sertaneja atordoada por uma traição conjugal) e Ludovina (a cigana que foge com o marido da rival, vinte anos antes do ajuste de contas entre ambas). No entorno, surgem temas que vão da corrupção à indústria da seca, num contexto sertanejo não realista, para além da caatinga e da poeira. Vê-se um árido sertão subjetivo, instalado no interior de cada um de nós, e que assusta por ser capaz de corroer a alma. (MARFUZ, 2010)

Rodrigo Frota

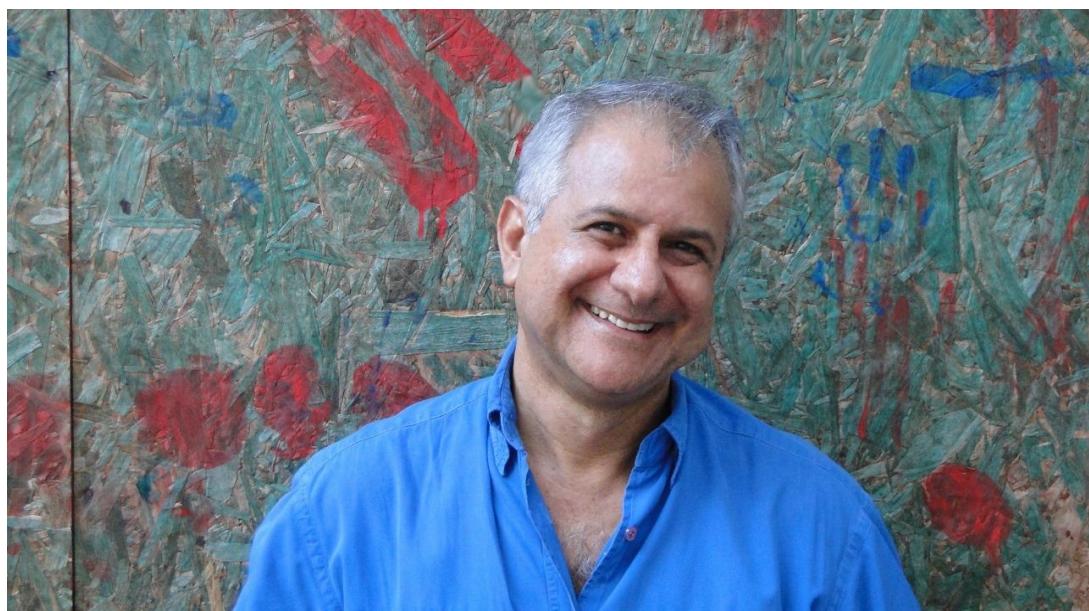


Figura 09: Luiz Marfuz em 2009, ano da estreia de *A Última Sessão de Teatro*.

⁴³ Adereços criados pelo cenógrafo Rodrigo Frota e pelo figurinista Miguel Carvalho.

Bebendo na fonte de Brecht, nosso Mestre escreve e dirige *Meu Nome É Mentira* (2011), livre criação inspirada na dramaturgia brechtiana (em especial, em cenas da peça *A Exceção e a Regra*), levada ao palco por uma turma de formandos da Escola de Teatro. Exploração e desigualdade social são focos deste texto-referência de conotação política. Uma tragédia impulsiona a trama: numa viagem até a cidade de Urga para buscar petróleo, um comerciante caminha pelo deserto com um empregado, obrigado a carregar bagagens, mantimentos e ter a função de guia. Num ponto do percurso, ao se preparar para oferecer água ao patrão, o carregador é morto pelo comerciante, pois este imagina que o homem iria atacá-lo com uma pedrada, e não matar sua sede. O caso chega ao tribunal. Com este conflito, Marfuz constroi uma paródia irônica e dramática conciliando a sátira, o grotesco e a crítica social, enriquecida pela trilha sonora e o canto ao vivo.

Em 2012, uma novidade: a primeira montagem de *Bonitinha, mas Ordinária* no contexto do teatro baiano profissional para celebrar o centenário de nascimento de Nelson Rodrigues, autor da obra. Sob a direção de Marfuz, novos atores e atrizes formandos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro encenam a história focada no conflito da personagem Edgard, que vive o impasse de decidir entre se casar por amor (pela professora Ritinha, a sua vizinha) ou por interesse financeiro (atender à expectativa do patrão que o quer para genro, depois de a filha ter perdido a virgindade ao sofrer um estupro coletivo). Escalado para o papel de Edgard, o ator João Guisande testemunha o processo criativo do artista que, no alto da sua experiência cênica, proporciona novamente o encontro do diretor teatral com o educador:

(...) as duas personas se uniam em uma só, proporcionando momentos ímpares de aprendizado, como quando ele, em um dia, durante 30 minutos, me fez repetir diversas vezes uma frase que eu dizia em alguns momentos da peça: “eu sou filho de um homem!”. Ele me fez repetir por conta da palavra homem. Ele é muito minucioso com a fala. Eu pronunciava “homem” e ele insistia: “homeM, homeM！”, reforçando o “m” do final. Ou quando me pedia para falar com diversas entonações a frase que atormenta a personagem Edgard durante toda a peça: “O mineiro só é solidário no câncer!” Eu sonhava com essas frases. Aquilo foi muito importante. Ali vi o cuidado, consegui enxergar o professor e o diretor ao mesmo tempo. (GUISANDE, 2022)⁴⁴

Em *A Capivara Selvagem ou O que Aconteceu Naquela Noite de Estreia* (2013), destacada no capítulo anterior, novamente a veia do encenador e a do autor se enlaçam,

⁴⁴ Trecho do artigo escrito para a coletânea *As Encenações de Luiz Marfuz: uma poética em movimento*, ainda não publicada.

desta vez para contar uma história sobre o fazer teatral, que funde elementos de comédia, inspiração no cinema *noir* e nos filmes de terror psicológico. Quatro anos depois, Marfuz vive a experiência inédita de assistir a uma peça de sua autoria dirigida por outra pessoa: o monólogo *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto* (2017). A montagem tem repercussão nacional, sendo apontada pela revista *Bravo!* como uma das melhores do país em 2018. No mesmo ano, o autor da obra dramatúrgica recebe, em Salvador, o Prêmio Braskem de Teatro de melhor texto. Divide a alegria com a equipe, da qual faz parte um velho amigo: o protagonista Hilton Cobra, parceiro desde o tempo do Grupo Carranca.

Diney Araújo



Figura 10: Prêmio Braskem pelo texto *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto*, em 2018.

Encenado pela diretora Onisajé, esse bem-sucedido monólogo faz uma abordagem contundente sobre o racismo, a partir da fusão entre dados reais e ficcionais. Num fictício congresso de eugenia realizado em São Paulo, os participantes se reúnem para exigir que o cadáver de um indivíduo, o renomado escritor e jornalista Lima Barreto, seja exumado. Os eugenistas querem saber como o cérebro de um homem preto (que eles consideram representar uma raça inferior) pode conseguir criar tantas obras literárias relevantes. Eis que o escritor ressurge disposto ao embate, no qual vai revelando aspectos da história

pessoal, da opressão vivida e da genialidade de suas criações. Na percepção de Onisajé (2022), trata-se de uma dramaturgia elucidativa dos temas da eugenia e do racismo. Sobre a peça, ela acrescenta:

A humanidade de Lima Barreto construída pelo texto, a exposição de sua subjetividade, contradições, desejos, sonhos, bloqueios, invejas, ressentimentos, saudades, tristezas, perdas, ofereceu ao ator, à encenadora e ao espectador um jeito singular, especial, de ver encenada a biografia de uma grande personalidade no teatro. (ONISAJÉ, 2022)⁴⁵

Sob o trágico contexto da pandemia de Covid-19, o teatro on-line é acionado como alternativa possível para a continuidade das práticas cênicas. Nessa realidade devastadora, Marfuz escreve e dirige o monólogo virtual *A Filha da Monga* (2021), protagonizado pela atriz Zeca de Abreu. O trabalho é um dos êxitos da cena teatral baiana neste formato. A peça mostra o conflito de Luzia, a jovem disposta a se rebelar contra o destino imposto pelo padrinho algoz, que lhe obriga a repetir a função ocupada pela mãe no passado, num parque de diversões, onde ela incorporava o papel da Monga, a mulher que se transforma em monstro. Ao tentar se livrar das amarras de um carrasco e alterar o curso da sua vida, Luzia torna-se alvo da hostilidade machista.

Seu maior instrumento de defesa é a palavra, ferramenta de consciência crítica e arma de empoderamento da personagem. Impregnado de dores e solidão, o drama vai se misturando com as referências que o autor da peça puxa da própria memória de infância em Coaraci, cidade onde nasce no interior da Bahia. Do passado ressurgem lembranças do picadeiro, das lonas de circo, dos parques de diversão e da imagem da artista popular que aterrorizava as crianças ao virar gorila e ameaçar fugir da jaula.

A Filha da Monga alcança êxito não apenas pela qualidade do texto, interpretação e direção, mas também pela contemporaneidade de sua estrutura, o que inclui o uso de técnicas cinematográficas (captação de imagens, planos e enquadramentos) num vídeo de 50 minutos. Soma-se à abertura para abraçar novas incursões textuais, o desejo de documentar vivências artísticas e compartilhar conhecimentos, algo que se reverbera na coletânea *As Encenações de Luiz Marfuz: uma poética em movimento* (da EDUFBA, em processo de edição), composta por artigos de acadêmicos e artistas que refletem sobre o repertório teatral do autor e diretor.

⁴⁵ Trecho do artigo escrito para a coletânea *As Encenações de Luiz Marfuz: uma poética em movimento*.

Marcos Uzel



Figura 11: Em 2023, aos 69 anos, tema de livro sobre as suas poéticas.

A revisão da própria obra é outro dado característico da fase mais recente deste Mestre. Na Escola de Teatro, ele tem lecionado várias disciplinas que remetem aos seus processos artísticos, além de iniciar um pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), em 2023, outro viés para a revisão de carreira. Em meio aos projetos e aspirações atuais, o dramaturgo, diretor e educador revela uma vontade: reencontrar Luiz Fernando, Olga e HD numa remontagem de *A Última Sessão de Teatro*, cujo texto será analisado no próximo capítulo.

4. O TEATRO NO CENTRO DO ENREDO

4.1 ARTAUD E BECKETT: PRIMEIRAS INSPIRAÇÕES

Quando encena peças de outros autores, Luiz Marfuz procura não se distanciar da sua própria habilidade com a palavra. Ele gosta de adaptar, fazer inserções no texto, dar o seu ponto de vista, condensar no mesmo espetáculo escritos diversos como dramaturgo, colocar a obra em outros contextos, enfim, conciliar as faces de autor e de diretor que traz em si nas suas práticas artísticas. É uma herança dos processos coletivos de criação dos quais participa na universidade, na década de 1970, desde que escreve e monta *Bodas de Prata*, seu primeiro texto, encenado pelo Grupo Carranca. A experiência adquirida nesse passado dilui, de certa forma, maiores conflitos, no momento em que suas funções como autor e diretor teatral precisam dialogar e se afinar dentro do mesmo sujeito, para que a obra dramatúrgica aconteça na cena.

Ao acumular esses papéis, geralmente um artista tem dois caminhos para escolher: situar a sua escrita numa posição privilegiada, impondo-a para ser o elemento dominante na cena; ou o oposto, a opção pelo descolamento total, pensando o espetáculo como se o diretor não fosse o autor da obra. Essa segunda via é trabalhada por Marfuz, por exemplo, na proposta audiovisual de *A Filha da Monga* (2021). No processo preparatório com a atriz Zeca de Abreu, protagonista da peça virtualizada, as discussões sobre a estrutura do texto e as intenções da personagem se dão imaginando a encenação no modelo presencial. Os encaminhamentos para a adequação à plataforma digital são feitos na etapa posterior. No contexto remoto, o encenador então se distancia do autor e passa a se comportar como se estivesse analisando uma peça escrita por outra pessoa.

Pode-se afirmar que, no caso de *A Última Sessão de Teatro*, a aposta se dá por um terceiro caminho: a obra teatral é escrita, recebe o primeiro tratamento e, logo em seguida, os ensaios começam a acontecer. Isto significa que várias construções vão surgindo nessa dramaturgia em meio à própria criação do espetáculo, num diálogo mais livre entre autor e diretor, ou seja, de Marfuz consigo mesmo. Nessa incorporação da teatralidade ao texto, a contemporaneidade da criação vai se revelando. (FERNANDES, 2010) É bem teatral o título da peça, que remete ao filme *A Última Sessão de Cinema*, de Peter Bogdanovich, um dos preferidos do encenador baiano. Ele chega a hesitar se a escolha simbólica seria prudente. Teme parecer uma despedida do protagonista, uma “última sessão” de Harildo Déda nos palcos na longevidade dos 70 anos de vida.

Mas Déda minimiza as possíveis polêmicas e defende a ideia. Há uma ameaça de abandono logo no começo da história, que serve de estopim para reflexões sobre o sentido da representação cênica: ainda é válido insistir em atuar? Mesmo nesse momento em que a personagem HD tenta desistir, a sua derradeira sessão de teatro não é oficializada. Pelo contrário. No desenrolar do enredo, ele redescobre o prazer de estar em cena, embora os questionamentos não se diluam e a sua crise com as falhas de memória fique em aberto. Como sugere Lopes (2014, p. 26-27), se o título proposto “resgata o tema da despedida, paradoxalmente, é também uma resistência contra ela e contra o esquecimento”. Vem daí o sentido do renascimento metafórico do Mestre.

Durante o processo de construção do espetáculo, Harildo Déda, numa percepção muito pessoal, aponta repetidas vezes que o caráter acrônico é uma das qualidades de *A Última Sessão de Teatro*. Cabe aqui então fazer uma indagação que não está explicitada na peça: as situações apresentadas no texto não seriam lembranças que brotam da mente conflituosa de HD? Nessa perspectiva, o desencadeamento cronológico deixa de ser um dado determinante para o enredo. Trata-se de uma hipótese, pois o autor não assume essa condição no contexto da sua obra. Mesmo assim, é possível imaginar que o veterano HD talvez estivesse partilhando, dentro da própria mente, uma noção de tempo em espiral que integra, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro. Essa especulação não deixa de se afinar com o teor acrônico da peça.

Observa-se, nessa dramaturgia, o cuidado do autor/diretor de criar condições que sejam confortáveis para Harildo Déda, na forma e no conteúdo. Parte-se de uma escrita atenta ao domínio e ao prazer do protagonista no trato com a palavra, seu território mais íntimo. Ao mesmo tempo em que a paixão do ator pelo texto é valorizada, estratégias são criadas para driblar as suas dificuldades com a memorização. Percebe-se que a voz off, além de dar outra possibilidade de tensão para a crise da personagem principal, também permite que Déda ocupe a cena com mais tranquilidade. Outro artifício associado à busca pelo conforto é a sequência em que HD ensaia com Luiz Fernando, na qual ambos podem consultar o texto. O próprio argumento da crise permite a inclusão dos vácuos, das faltas. HD é um ator que esquece, abandona, se refugia.

O fato de se pensar em estratégias relacionadas ao tempo da memória de Déda não significa uma preocupação de buscar outras formas de poupar-ló por se tratar de um artista idoso. No processo de construção da peça, há um reconhecimento da sua capacidade de surpreender até mesmo no vigor físico do seu corpo. Estamos falando de um homem de teatro que se aventura em experiências cênicas constantes, virando madrugadas na função

de ator, diretor ou acumulando as duas. Conforme enfatiza Marfuz (2022), sua vivacidade impressiona: “Harildo não para. Tem uma vontade contínua extraordinária de fazer teatro. Isso é o motor da vida dele, o ar que ele respira. Então, não me preocupei em deixá-lo em paz por causa da sua idade, mas sim em criar dinâmicas pro texto”.

Aristides Alves

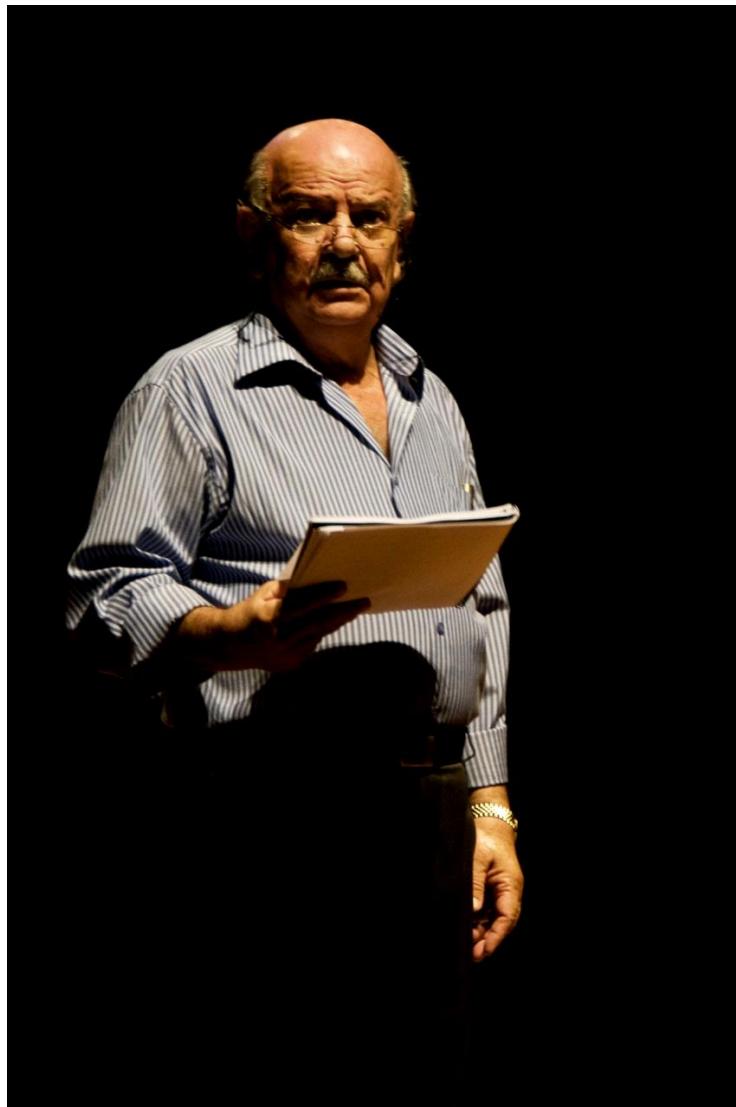


Figura 12: Um dos dilemas de HD é a utilidade da prática teatral.

Quando afirma que não se preocupou em deixar o protagonista em paz por ser um homem idoso, o diretor demonstra ter aproveitado a vitalidade de Déda como combustível para o seu processo criativo sem pudores ou excesso de zelo. Marfuz estava dirigindo um artista septuagenário cuja corporalidade se torna cênica, lapidada pelo amadurecimento de experiências. Um corpo muito consciente do arsenal de parâmetros existentes em cima de um tablado, do aparato estético ao posicionamento do elenco, e em estado de prontidão

para não ceder facilmente ao limite físico. Isso, porém, não quer dizer que o ator estava disposto a abraçar qualquer proposta de atuação. Havia critérios particulares a pesar, até ele resolver dizer sim a um projeto. Tanto que, antes de aceitar o convite para ser a alma e o coração de *A Última Sessão de Teatro*, recebe do criador da obra outra proposta de homenagem e lhe diz não.

Após o episódio da aposentadoria compulsória, que desliga Déda formalmente da Escola de Teatro da UFBA, Marfuz articula um movimento inicial de aproximação para uma parceria artística com o Mestre. Produz o borrão de um texto inédito, submete-o ao ator/diretor e lhe faz a proposta. Quando o convite acontece, o esboço da peça já estava avançado. O convidado lê, mas não se identifica. Sua resposta é sintetizada pelo dono da obra (MARFUZ, 2022) nessa sequência de frases: “Acho que não é pra mim... Esse não é o tipo de teatro que eu faria... Não são essas coisas que eu diria...”. Sua reação é de estranhamento porque ele não imagina trazer para si, como intérprete, o teatro ritualístico de Artaud, a inspiração do texto. Uma poética que estimula a expressão sensorial, corporal e orgânica, facetas distantes das vivências de Déda no palco.

Escrita em 2009, pouco antes de ser substituída pelo texto definitivo montado no mesmo ano, a versão em processo *Har-tor ou A Última Sessão de Teatro* propõe a fusão entre o a-tor, o Ar-taud e o Har-ildo, conforme sugere a sonoridade do título. O conteúdo deixa muitos rastros que são aproveitados mais tarde na versão final: as iniciais HD para identificar o protagonista; a presença da personagem Olga; o recurso do off; a essência do prólogo e do epílogo; as falhas de memória do artista veterano; o conflito no camarim; a referência à peça *Rasga coração*, a crise de HD com o ato de representar... No primeiro texto, o aprendiz Luiz Fernando não existe. Outro jovem de sua geração é citado, mas não aparece em cena nem seu nome é revelado. Sabe-se que se trata de um rapaz de 22 anos, autor e diretor de vanguarda, que chega à casa de HD, um de seus ídolos, disposto a lhe entregar um texto de sua autoria para o Mestre interpretar.

Acostumado a atuar em grandes clássicos da dramaturgia universal, HD resiste a ler a escrita de um jovem que se identifica como um artista de vanguarda. É Olga quem recebe a obra teatral das mãos do remetente e tenta entregá-la ao amigo, que se recusa a ir até a porta falar com o visitante. “Era o que me faltava! 50 anos de teatro e interpretar peça de jovem autor de 22”, esnoba o veterano irritadiço, sem cogitar a possibilidade de aderir ao convite. (MARFUZ, 2009c, p. 7)⁴⁶ Ele é um homem da tradição que despreza

⁴⁶ Texto pertencente ao acervo pessoal do autor (não publicado).

ou se sente ameaçado por novidades. Defensor de um modelo convencional, briga para o texto se impor como elemento mais importante da cena, pois o considera a matéria-prima sagrada que não pode ser violada em nome de criações vanguardistas. Eis o título da peça do jovem artista que HD descarta de imediato: *Antonin Artaud, a Danação do Espírito*. Seu menosprezo é explicitado no trecho a seguir:

Querem me expulsar de vez do palco! Artaud, o homem dos uivos e gritos, o do teatro da crueldade, da peste, o corpo sem órgãos. Um artista que na primeira metade do século XX teve a ousadia de dizer: “Um teatro que submete a encenação e a produção ao texto, que submete ao texto tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, de louco, de invertido, de gramático, de merceeiro, de antipoeta, de positivista e de Ocidental.” Ou seja, tudo o que eu sou. Eu, HD, aquele que prefere decepar um dedo da mão a cortar uma palavra do texto! (...) Respeito-o. Mas ele lá e eu cá. (Ibidem, p. 7)

Esse trecho é fundamental para diferenciar as versões que Marfuz propõe a Déda. A partir da cena número 7 de *Har-tor...*, os dois textos vão se distanciar radicalmente um do outro. Nessa sequência, HD se deita no palco como se estivesse em cima de uma cama, após criticar a peça do jovem vanguardista e jogar as páginas da obra para o alto. Olga aparece, cobre o amigo com um lençol, ajeita a sua cabeça no travesseiro e sai do palco. Enquanto dorme, ele delira. Ouve a enigmática frase “Para acabar com o juízo de Deus”, (Ibidem, p. 8) na voz off de Artaud, acompanhada pelas pulsações tensas de uma música. Acorda assustado, acende uma lanterna e os sons que ecoavam no sono agitado do ator desaparecem. HD volta a dormir e tudo recomeça. Desperta e os sons somem. O jogo se repete até ele decidir manter a lanterna acesa. Parece perdido em meio às folhas da peça espalhadas pelo chão. Resolve, então, ler finalmente uma das páginas:

(...) Aquele que vos fala é aquele que verdadeiramente desesperou e conheceu a felicidade de estar no mundo somente agora quando deixou o mundo, quando está absolutamente separado dele. Estamos mortos, os demais não estão separados. Continuam a circular em torno de seus próprios cadáveres. Não estou morto. Mas estou separado... Eu sofro não somente no espírito, mas na carne e na minha alma todos os dias... Eu não tenho vida! Eu me conheço porque me assisto, eu assisto a Antonin Artaud. Sou eu que representarei Artaud. O que se chama personalidade do ator deve desaparecer completamente. (Ibidem, p. 8)

Esse momento dos primeiros delírios de HD é assinalado pela repetição de frases, como se a voz de Artaud ecoasse de um elepê com a agulha enganchada: “Eu me conheço porque me assisto, eu assisto a Antonin Artaud”. “Sou eu que representarei Artaud”. “O

que se chama personalidade do ator deve desaparecer completamente". (Ibidem, p. 8) É o início do processo de transfiguração de HD. Olga descreve como o amigo, numa insônia constante, vai se metamorfoseando, atordoado por palavras e imagens do artista que toma conta do seu inconsciente. Ela fica maravilhada com o que vê: "Rondava cada móvel da casa como se fosse um cão farejando a caça. Artaud o chamava. Ele resistia, mas sabia que era preciso ir. Emitia sons ininteligíveis e resmungava palavras incompreensíveis até triturá-las, enfiando-as goela adentro...". (Ibidem, p. 8)

Impregnada de citações de textos, cartas e manifestos que fazem parte do acervo documental artaudiano, a primeira versão da peça apresentada para Harildo Déda enfatiza o espírito contestador desse artista francês de pensamento radical, que vive pouco mais de 50 anos. Em sua curta existência, mostra-se um crítico feroz do racionalismo científico e da medicina, repudia as repressões ao ópio e não alimenta nenhuma expectativa otimista em relação ao progresso do ser humano. Sente-se refém do que chama de enfermidade espiritual, atormentado por sentir o abandono do seu próprio pensar, como descreve numa das cartas publicadas no livro *A Perda de Si*, organizado pela professora Ana Kiffer, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio):

Meu pensamento me abandona em todos os graus. Desde o simples fato de pensar até sua materialização em palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, estou em busca constante de meu ser intelectual. Quando chego a dar uma forma mesmo que imperfeita, eu a fixo, com medo de perder todo o pensamento. Sei que estou abaixo de mim mesmo e disso sofro, mas consinto a imperfeição pelo medo de que seja isso ou a morte. (ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 22)

O texto *Har-tor ou A Última Sessão de Teatro* propõe essa transgressão. Convida o protagonista a abraçar o rito com a emoção aflorada, a gestualidade solta e uma atitude libertária no palco. Deve-se levar em consideração o momento artístico/acadêmico vivido na época pelo seu autor. O interesse pelo pensamento e a estética artaudianos acontece no mesmo período em que Marfuz está mergulhado na obra de Beckett, tema de sua pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2008) e fonte inspiradora de dois trabalhos que ele encena na década de 2000: *Só* e *Comédia do Fim*, citados no capítulo anterior deste estudo. Também adapta a sua tese para o formato de livro e lança *Beckett e a Implosão da Cena: poética teatral e estratégias de encenação*, publicado, em 2014, pela editora Perspectiva.

O espetáculo *Só* é uma livre adaptação baseada na peça radiofônica *Todos Aqueles que Caem* e no romance *Molloy*, textos beckettianos que levam o diretor a revisitar o tema da solidão e expor personagens com existência despedaçada, buscando um sentido de vida em contextos fragmentados e, aparentemente, ilógicos. Sequências instigantes (o clown “poluindo” o ambiente amargo, por exemplo), situações repetidas e momentos de silêncio desconcertantes (interrompidos por uma música visceral) são provocações de *Só*. Outras peças de Beckett (*Dias Felizes* e *Esperando Godot*) servem como referências que ajudam a questionar o “absurdo da existência, o sarcasmo com o ridículo das ambições (‘Os dois polos da vida são penico e prato’) e a crueldade, por vezes até irreverente, na abordagem da desilusão”. (UZEL, 2002, p. 5)

Em *Comédia do Fim*, o diretor encena cinco textos curtos do dramaturgo irlandês (*Teatro I, Comédia, Catástrofe, Eu Não e Improviso em Ohio*). A obra beckettiana exige que o artista se desarrume totalmente, e isso implica em coragem e maturidade. Com esse chamado ao elenco, Marfuz aposta no que trata como referências de desfiguração, através de papéis surgidos numa fase dessa dramaturgia em que figuras humanas são teatralmente marcadas pelo esvanecimento, como se fossem restos, pedaços de personagens, ao ponto de quase não se reconhecerem mais. Ironicamente, estar vivo seria a grande comédia do fim. Em matéria publicada no *Correio da Bahia* (UZEL, 2003b, p. 1), essa complexidade existencial é reafirmada pelo encenador baiano com uma frase de Beckett: “Viver é errar sozinho num instante sem limite, onde a luz não varia nunca”.

Todas essas ideias, sensações e motivações, acumuladas em estudos e realizações artísticas cheias de inquietações e estímulos à ruptura, conduzem Luiz Marfuz até Harildo Déda. Em *Har-tor...*, o protagonista precisaria acionar um fluxo de energias dentro de si, atiçar os sentidos e a sua potência corporal para conseguir ser artaudiano em cena. Deveria se emancipar da fidelidade absoluta ao texto; dissociar-se de codificações da tradição de interpretar personagens; atirar-se sem medo na experimentação; doar-se numa sequência de giros, danças ritualísticas, cânticos, transe; embolar-se no chão alucinado pelo som de bombas, sinos, ruídos múltiplos; vestir em cena uma camisa de força; contorcer-se como se estivesse contaminado pela peste; investir na organicidade física e entrar num estado de êxtase e loucura na metamorfose de HD.

E dizer ao público: “Quem sou eu? De onde venho? Sou Antonin Artaud. E basta que eu o diga, como só eu o sei dizer, e imediatamente hão de ver meu corpo atual voar em mil pedaços e se juntar sob dez mil aspectos diversos. Um novo corpo no qual nunca mais poderão esquecer”. (MARFUZ, 2009c, p. 10) Nesta primeira versão, HD/Artaud faz

um trânsito delirante entre a morte e o renascimento provocado pela renovação do sentido da vida, através do teatro. Mas o ator Harildo Déda não se vê mergulhado nessas imagens nem dando voz no palco às transgressões do pensamento artaudiano. É possível que essa não identificação tenha se intensificado em razão do seu momento de vida. Mais do que uma adesão, o texto lhe exigia muita disposição física e emocional para fazer emergir do próprio corpo um tipo de energia que se chocava com o seu estado de tristeza diante da realidade da aposentadoria compulsória.

Seria necessário ganhar intimidade e apostar num grande esforço para obter êxito nessa linha de interpretação. A tentativa inicial apresentada por Marfuz também investe no renascimento simbólico do ator a partir de uma estrutura textual que tem características pós-dramáticas, negando uma linhagem cênica de abordagem mais convencional. Só que essa negação fazia parte dos questionamentos de Marfuz, e não de Déda. O homenageado não estava em crise com sua arte nem mobilizado para defender desconstruções. O criador do texto admite: “De certo modo, eu já estava colocando uma camisa de força em Harildo, ao querer trabalhar com a possibilidade dele renascer na interface com o teatro artaudiano. Ele fez certo em não aceitar”. (MARFUZ, 2022) A recusa do artista reafirma convicções que espelham toda uma carreira.

A rejeição leva o dramaturgo a mudar a rota de sua obra. O caminho a ser seguido não é o de provocar o desconforto apostando na ruptura. Mas o argumento da personagem em crise com a representação teatral permanece. Conforme já foi destacado no primeiro capítulo, esse foco se afina com as inquietações de Marfuz, num momento da carreira em que está imbuído do teatro de Beckett. Isso é mais determinante para a compreensão das suas intenções do que a história do ator desmotivado pela dificuldade de lembrar as falas no espetáculo. É claro que a falha de memória é um dado do enredo a ser considerado, porque funciona como pretexto para que essa crise seja exacerbada por HD. O autor torna tudo isso evidente ao reescrever o texto, mas, acima de qualquer alteração, não deixa de preservar o projeto de celebração da vida e da arte de Déda.

Na nova versão, a personagem central demonstra o seu conflito com o teatro logo no início da trama, quando está em cena atuando como protagonista de uma peça, numa sequência metateatral. Constrangido, ele retira um papel do bolso diante do público e lê partes do enredo que não consegue mais decorar. Existe um problema com aquele grande ator que envelheceu, uma crise, e isso é explicitado para os espectadores. No dia seguinte ao fatídico episódio em que HD se recusa a permanecer no palco por ter esquecido o texto, sua colega de cena Olga, desconcertada, dirige-se à plateia tentando explicar o incidente.

Quem interfere e menciona o que aconteceu é o próprio HD, como se quisesse ironizar a si mesmo quando se refere ao seu “branco” na noite anterior:

OLGA – No dia seguinte ao episódio do teatro, aquela noite...

HD – (*Faz mímica lembrando ao público o que ocorreu*) O branco.

OLGA – Ele se isolou em seu quarto e não voltou mais ao teatro.

HD – Morri! (MARFUZ, 2009, p.8)

A questão da memória é um pretexto que faz aflorar a complexidade da crise dessa personagem. Seu dilema maior não é o esquecimento, e sim os conflitos que emergem da relação de um artista com a sua arte. Um dado a se considerar é que, no ano de estreia do espetáculo *A Última Sessão de Teatro* (2009), as mídias sociais digitais ainda não eram tão populares e poderosas, mas o discurso de HD já colocava o fazer teatral numa situação de desvantagem, se comparado ao imediatismo e à eficácia dos recursos de comunicação do audiovisual. Embora o texto não se proponha a levantar tal discussão, há este ceticismo da personagem, que indaga se o público, por ter outras alternativas, ainda precisa insistir no desconforto de se deslocar até um teatro. Se ainda faz sentido exigir dos espectadores um estado de prontidão para sair de casa e ir ao encontro dos artistas.

No contexto da obra aqui analisada, essa crise é particular, pertence a HD. O teatro não corresponderia mais a determinadas questões que são conflituosas para a personagem. É um dilema específico, não surge categorizado como algo representacional de uma classe artística. Faz parte do processo de um ator tradicional que tinha segurança e domínio do seu ofício, mas se encontra perdido, sem conseguir se situar, se reconhecer e se reinventar dentro de uma arte dinâmica, que não se estagnou no modelo brasileiro defendido durante a ditadura da década de 1960, quando HD era um homem com menos de 30 anos de idade fazendo teatro de militância. Nessa fase, as pessoas se identificavam, aplaudiam, aderiam a conteúdos político-sociais levados à cena com propósitos muito bem definidos. Eram cúmplices das aspirações deste ator.

Ele se frustra ao constatar que a comunicação com as pessoas que vão lhe assistir, mais de 40 anos depois, não é mais a mesma. Seu teatro deixou de ser mobilizador. É uma decepção profunda, pois esse é o fazer teatral que ressoa e permanece armazenado dentro dele. HD não se reconheceria abraçando caminhos alternativos que escapassem da linha de condução de toda a sua trajetória. Seu repertório simplesmente desconhece outro tipo de experiência. O veterano chega a ser refratário, a zombar, ironizar, desprezar os jovens

que, mesmo lhe admirando ou até idolatrando, não têm interesse de reproduzir o mesmo formato da sua escola. Este é o estopim da sua crise: não se vê neste novo lugar e não se sente preparado para lidar com estas transformações.

Apesar de o público continuar indo lhe assistir e não demonstrar nenhuma rejeição explícita ao seu trabalho, ainda assim HD tem a sensação de estar sendo colocado pra fora de um espaço conquistado em anos de labuta. É como se o teatro que o Mestre sabe fazer (e, no fundo, quer continuar fazendo) não coubesse mais em nenhum palco. A peça deixa subtendido que há um desencontro entre o ator e a audiência de sua arte. A roda girou, o teatro contemporâneo se impôs e ampliou possibilidades, houve uma cisão muito grande entre palco/plateia, teatro/mundo, e HD não se vê fazendo parte de nada disso. Ele sofre, pois além de não se enxergar, acredita que não está sendo enxergado. Por isso, insiste em montar Shakespeare no modo tradicional, já que a obra shakespeariana atravessa gerações sob a chancela de eterna. Ainda assim, sente-se acuado.

O tratamento dramatúrgico proposto para a sua crise também é impulsionado pela subjetividade. Existe uma correlação entre a escrita e o imaginário de HD, às voltas com os flashes do passado e as conturbações que emanam da sua mente. O recurso da voz off, revelando fluxos do pensamento da personagem, faz as palavras pairarem fora do corpo visibilizado na cena e chegarem até o público como instantes do inconsciente do artista. Torna-se audível o que ele imagina em silêncio e, talvez, não queira se fazer escutar. Isso é um detalhe relevante: o espectador adentra a trama pela cabeça de HD. Não através do discurso verbalizado, e sim das perturbações de um protagonista calado, que observa as pessoas chegando para vê-lo representar.

Cabe retomar a abordagem de Candeias (2012), citada no primeiro capítulo (p. 40 e 41), em que a autora aponta características da personagem fragmentada. Esses traços se associam ao perfil não linear de HD, através de intervenções como a justaposição de cenas e os fragmentos de vozes (a fala da personagem ao vivo fundida com a voz off). Os trechos com o pensamento da figura em silêncio trazem um desvendamento interessante: quem está assistindo sabe o que a personagem está dizendo para si mesma, mas não revela ao outro. É uma maneira de lidar com a ação que remete ao teatro beckettiano, no qual “a noção convencionalmente aceita de progressão dramática deixa de ser conduzida pela intriga e passa a ser tutelada por outros mecanismos”. (MARFUZ, 2013, p. 18)

Isso sublinha o traçado contemporâneo de *A Última Sessão de Teatro*, reafirmado pela escrita descontínua com acentuação de fragmentos, inclusive nos subtítulos de cada cena. A estratégia de estruturar a dramaturgia com uma sequência de blocos e nomeá-los

é compreendida por Ryngaert (1998, p. 86) como “uma tendência arquitetural das obras contemporâneas”, numa demonstração de liberdade que “embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade”. (*Ibidem*, p. 132) Embora Marfuz opte por eliminar esses subtítulos na encenação da peça, vale destacar a sua presença no texto original (Cena 1/*Rasgando o Coração*; Cena 2/*No camarim*; Cena 3/*O Ator que Não se Lembra* etc), para que se tenha uma ideia de como a obra tem um desencadeamento lógico sem, contudo, ordenar passado, presente e futuro nem o fluxo mental de HD, afinando-se com a linha textual contemporânea destacada por Ryngaert:

(...) uma dramaturgia na qual a divisão se origina realmente de um projeto e de uma ideologia da narrativa, na qual as partes entram, portanto, em uma estrutura que acaba por “fazer sentido”, e uma prática do fragmento que se origina do abandono do ponto de vista e, finalmente, da impossibilidade de ter acesso a qualquer visão ordenada. (*Ibidem*, p. 88)

A personagem-chave de *A Última Sessão de Teatro* não é apresentada ao público como um todo. É difícil situar (e entender) HD dentro de uma linha contínua de ação, pois o autor da peça não se preocupou em desenvolver a sua gênese, a lhe atribuir uma unidade biográfica, orgânica, psicológica (SARRAZAC apud CANDEIAS, 2012), deixando-o à mostra em fragmentos sob uma tessitura que assinala ambiguidades, contradições. Pode-se considerá-lo uma personagem fragmentada, devido à “ausência de um traço dominante que torne seu contorno definido”. (CANDEIAS, 2012, p. 41) Um exemplo é a sequência em que Luiz Fernando, num dia de chuva forte, vai à residência do Mestre disposto a se apresentar e falar da sua paixão pelo teatro. Sem nenhuma receptividade, o ídolo do jovem ator se recusa a recebê-lo. Ele persiste no propósito de se mostrar.

A reação do dono da casa é ameaçadora: “Eu vou chamar a polícia! Rapaz, desista. Você nunca vai ser ator”. (MARFUZ, 2009, p. 11) HD vocifera no conforto do seu lar, insensível à situação de risco em que Luiz Fernando se coloca, exposto à tempestade do lado de fora, vulnerável, insistindo em permanecer para tentar convencê-lo a ser ouvido. Mas o que é externado em gritos pelo sujeito intolerante se contradiz com o que ele pensa, porém não fala. Enquanto verbaliza a sua recusa em dar uma chance ao iniciante, HD diz para si mesmo, em off: “Sonhar ainda é uma prerrogativa da juventude” (*Ibidem*, p. 12), num flagrante que revela a sua ambiguidade. A ação intransigente não condiz com a sua sensibilidade de ver Luiz Fernando como um jovem sonhador.

É o contato com a obra de Beckett que faz Marfuz se sentir tão fortemente atraído por esse teatro não ilusionista, fragmentado, à procura de algo que lhe pertença sem estar amparado na realidade. HD é um reflexo da opção por um texto que não segue a linha da sucessão de eventos, apesar de ter uma história a ser contada. E essa mobilidade também se dá na dissociação entre a ação contínua da personagem e o seu pensar, como se fossem realidades distintas na mesma mente, sem solucionar o desfecho. Candeias (2012, p. 82) destaca que a presença deste tipo de figura “com conflito insolúvel, torna o enredo cílico, um teatro de situação”. HD tem o que esta mesma autora (*Ibidem*, p. 19) chama de soma de máscaras resultante de vários *eus*, no contexto de “uma transferência do foco da ação para o interior da figura, o que redunda em desdramatização do drama”.

Embora ajudem no desencadeamento de conflitos em *A Última Sessão de Teatro*, temas como memória e velhice não são tão fundamentais para o contexto da peça quanto abordar a crise da representação teatral. Esse argumento surge na história de HD porque a personagem central tem um lastro farto e rico de experiências cênicas para ser portavoz das elucubrações do próprio autor da peça sobre as razões de os artistas continuarem abraçando uma forma de expressão que só pode ser realizada como linguagem em cima do palco, mesmo não significando nada para muitas pessoas. As inquietações de HD com o seu ofício têm mais força dramatúrgica na trama do que qualquer outro desdobramento temático ou estético que sirva ao texto e à encenação.

Como já foi exposto, ele entra em crise porque o teatro parece não lhe servir mais. Nem ao público. É o que demonstra num dos trechos do epílogo da peça, ao listar várias opções que considera mais agradáveis para as pessoas desfrutarem: sair pra jantar com os amigos, jogar uma partida de futebol, ler um livro de Dostoiévski, dormir no sofá vendo *Tela Quente* na tevê... Enfim, “qualquer coisa que não os obrigue a ficar aqui, sentados, sessenta minutos, compartilhando esta experiência viva que ainda insistimos em chamar teatro. (MARFUZ, 2009, p. 31) O diálogo a seguir entre HD e Olga, depois da interrupção de uma das sessões de *Rasga Coração*, encenada pela dupla, é um exemplo da abordagem de Marfuz sobre questões existenciais envolvendo o ato de representar:

HD – Mas hoje não dá. Não acredito no que falo, no texto, em “revolução”. Isso era lá, quando teatro era coisa séria! Eu, representando pateticamente um revolucionário ultrapassado que dá lições de moral ao filho covarde... Covarde sou eu, menino!

OLGA – E o público?

HD – Não aguento olhar. Vejo nitidamente em seus olhos: eu quero me divertir, me dê uma palavra de salvação. (*Fala alto para a plateia*) Não sou pastor! Nem humorista de tevê! Estão me ouvindo? Não vou pregar nem divertir ninguém.

OLGA – Fale baixo. Eles podem ouvir. Você viu quem está aí hoje? (*Elenca nomes conhecidos na plateia*) Vieram ver você, sua arte...

HD – Arte? Você chama isso que eu faço hoje... Arte? Haa! (MARFUZ, 2009, p.5)

Na cena seguinte, a voz de HD volta a ecoar em off, para que o público acompanhe um fluxo da consciência da personagem em crise. Após se constranger com o episódio da falha de memória e interromper o espetáculo *Rasga Coração*, um silêncio desconcertante se instala entre o palco e a plateia. A instabilidade emocional toma conta dos bastidores. Tenso, inseguro e fragilizado, o Mestre angustiado não sabe mais o que fazer para retomar a comunicação que tinha com os seus espectadores. Esse intervalo faz o tarimbado ator repensar o sentido de continuar ali exposto à apreciação do outro. Mostra-se cético e, ao mesmo tempo, se pergunta sobre o porquê de alguém demonstrar interesse em ir ao teatro para ouvir o que ele tem a dizer. O dilema se exacerba:

HD OFF – E agora? Qual será o próximo passo, a próxima deixa? Meu Deus, o tempo escorre. (*Silêncio. Cinco segundos*) E este silêncio que não cessa! (*Silêncio*) O que faz com que alguém saia de sua casa e fique aqui sentado para ver e ouvir um ator? Falar exatamente o quê? Quem sabe, eu pudesse entretê-los um pouco, enquanto me lembro das próximas falas. Cantar, talvez. Isso, cante, vá!

(*HD começa a cantar baixinho uma música e depois para*)

HD OFF – O que estou fazendo? Querendo enganar a plateia para que fique mais um pouco, como animador de auditório pedindo palmas! Não é isso. (*Pausa*) Mas o que posso fazer para que esse tempo não pareça eterno? Talvez dizer que o teatro é o reduto da inteligência e da alma, uma arte milenar que não se apaga nunca, que o teatro...

HD – Está morto! Era isso que queria dizer. Acabou! (*Encara a plateia*). Sinto muito, mas não dá para continuar. (MARFUZ, 2009, p. 6)

É assim que a inspiração inicial em Artaud sai de cena para que *A Última Sessão de Teatro* ganhe a sua versão definitiva. Embora a crise da representação permaneça como argumento no texto, o que muda bastante é o encaminhamento dado aos conflitos de HD. Tal objetivo não poderia mais ser uma insistência para Harildo Déda experimentar o que não vivenciou no palco. Não faria sentido forçar o protagonista a ocupar um lugar em que

precisasse usar habilidades interpretativas com as quais não se identifica. Marfuz, então, opta por resgatar a figura do Mestre, num texto sobre alguém que passa o que sabe para o outro e recebe desse outro o que ainda não sabe. Uma peça envolvendo a relação Mestre-aprendiz, pra fazer o jovem ator Fernando Santana experimentar algo parecido com o que o então iniciante Wagner Moura sentiu em *A Casa de Eros*, relatado no segundo capítulo: o sopro de Marlboro vermelho do Velho Ator. Assunto do próximo tópico.

4.2 FLUXO DIALÉTICO DO ENSINAR E APRENDER

Ao escrever *A Última Sessão de Teatro*, Luiz Marfuz se identifica com o momento vivido por Harildo Déda. Sente-se tocado em sua sensibilidade. Tenta se colocar no lugar daquele homem septuagenário, professor como ele, obrigado a se retirar da universidade. Imagina-se aos 70 anos, tendo que parar de ensinar. Essa empatia se dá numa fase muito fértil na carreira do autor e diretor da peça, que parecia viver um estado de volúpia cênica, assumindo a linha de frente de vários eventos e estreando um espetáculo atrás do outro. Como reagiria, se lhe fosse imposto um refreamento de produtividade? Como se sentiria, na velhice, se lhe forçassem a se afastar de um lugar onde tivesse criado um vínculo tão visceral como o que Déda tem pela Escola de Teatro da UFBA?

A admiração pelos Mestres da cena é outro fator decisivo para Marfuz persistir no convite ao homenageado, mesmo depois de ele ter se recusado a protagonizar a primeira versão apresentada: “Mesmo que você não goste ou não tenha convergência inteiramente com os caminhos poéticos de Harildo, estamos falando de um exemplo de vida, de arte. É muito bom ele existir”. (MARFUZ, 2022) Déda só precisava se identificar com a proposta. Além de se sentir acarinhado com o acolhimento, queria se permitir vivenciar a parceria inédita com um artista tão importante na cena teatral baiana. Não propõe nenhum tema, ideia ou pista que direcione um caminho para o dramaturgo ao retrabalhar o texto. Mas fica animado com o que lhe chega às mãos na segunda tentativa do autor. Gosta muito do que lê e dá sinal verde.

Na versão definitiva, o teatro funciona como potência motriz do ensinamento e do aprendizado. O espetáculo coloca as três personagens dentro deste fluxo dialético que vai enfeixando HD, Olga e Luiz Fernando em um ir e vir entre o aprender e o ensinar até que tudo se embaralhe. Embora o tarimbado HD se comporte de forma irritadiça e intolerante

com o modelo de ator que Luiz Fernando se arrisca a expressar, há momentos em que o professor aprende e acolhe as ideias do aluno, sobretudo quando sabe reconhecer (mesmo a contragosto) o valor das contribuições do iniciante. O jovem ator, por sua vez, aprende o valor da disciplina, do domínio da técnica, de lidar com as emoções e de estar pronto para reconhecer as falhas. Nessa troca, ambos renascem. Olga, também. Subestimada por HD, que a trata como “uma mulher de coração fraco”, ela aprende a tomar decisões e se impõe com a autoestima mais elevada.

Aristides Alves



Figura 13: No convívio entre Mestre e discípulo, o teatro é a força motriz do ensinar e aprender.

Ao fazer uma síntese da proposta, Marfuz (2009a) explica que “ensinar é aprender a perder; aprender é saber libertar-se. Em outros termos: é ensinando que se aprende; é aprendendo que se ensina. E todos podem ser autônomos na direção de suas vidas”. Na peça, a relação entre Mestre e aprendiz atravessa uma diversidade de enfoques: a crise da representação; o confronto de gerações; os dilemas existenciais de HD agravados com a solidão, as falhas de memória e a intenção de desistir do palco; o apetite de Luiz Fernando para apostar na novidade com autonomia artística; a resistência de HD em romper com a tradição nas artes; o sentido de perda e renovação... Essas possibilidades dramatúrgicas fazem a trama sustentar um conjunto de aprendizados mútuos no teatro, mas sem perder

de vista a ideia da peça-homenagem, que reafirma a imagem do protagonista como um verdadeiro Mestre das artes cênicas, repassador de experiências.

É interessante como o espetáculo escapa do óbvio ao aproximar e distanciar esse tom de homenagem. O autor/diretor evita acentuar conteúdos biográficos, informações, imagens e relatos didáticos. Não há ênfase maior nem mesmo para compilações de trechos relevantes do vasto repertório da carreira de Déda. A narrativa provoca um jogo de tensão entre o fictício e o real, de maneira que ambos se entrelaçam sem tornar evidente o que é realidade ou ficção no contexto da peça. Opta-se pela liberdade da construção textual sem compromissos com a reprodução fidedigna da história de vida de uma personalidade. É Harildo, mas poderia não sê-lo. Não é Harildo, mas poderia sê-lo. Assim funciona esse desenho cênico de aproximação e distanciamento.

Não se trata de um enigma. Quem traz consigo referências da biografia de Déda consegue reconhecê-lo através de HD. Não há nenhum prejuízo de assimilação para quem nada sabe sobre o protagonista. O que importa na peça é fazer o espectador entrar no jogo das facetas da personagem ambígua identificada pelas iniciais de um nome consagrado do teatro, mas que também pode ser interpretada por outros atores em novas encenações sem embaçar a compreensão da trama. O diretor usa a estratégia de conduzir livremente o sentido de homenagem contido no espetáculo, sem se preocupar com amarras. Prefere evitar o recurso da interrupção, no qual o ator se distancia para falar sobre a sua história de vida, expediente próximo do teatro documentário, do biodrama, dentre outros formatos similares da cena contemporânea:

Haraldo não interrompe a peça pra falar de seus dramas pessoais. Quem faz isso é a personagem HD, que confessa suas fragilidades, medos e desencantos com o teatro. E embora haja trechos que remetam a algum momento da trajetória real de Haraldo, eu busquei integrar isso à história da personagem, em cenas como a que HD fala do Centro Popular de Cultura ou do Teatro Vila Velha. Quis essa liberdade de poder escapar da homenagem explícita, pra não engessar a dramaturgia, o espetáculo. (MARFUZ, 2021)

O uso da linguagem teatral como força motriz do ensinamento e do aprendizado vai marcar, ainda, o reencontro do autor/diretor com o ator Fernando Santana, que tem na figura de Luiz Marfuz a sua primeira grande referência artístico-pedagógica no universo das artes cênicas. É um dado importante, para que tenhamos um entendimento abrangente, pois revela como o intérprete da personagem Luiz Fernando assimila o binômio Mestre-aprendiz também pela via da admiração e do afeto. Ao ser escalado para o espetáculo, ele

se vê diante do mesmo encenador que, em 2002, lhe possibilita ter acesso ao Grupo de Teatro do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, porta de entrada para que a arte ocupasse um lugar muito sólido na sua história de vida⁴⁷.

Ao ingressar no Liceu, Fernando convive com um modelo relacional de educação focado na tradição do repasse de saberes do Mestre para o aprendiz. É uma premissa da transmissão do conhecimento de geração em geração. Cada educando envolvido no ofício deve adquirir condições para ser um futuro educador, um Mestre, e repassar adiante o seu aprendizado. Trata-se, portanto, de um modelo triangular que faz a associação intrínseca entre arte, trabalho e educação. No formato adotado nos anos 2000 pelo Liceu (instituição centenária que já foi extinta na Bahia), o teatro, a dança e a música substituem os ofícios nas áreas da marcenaria, carpintaria, construção hidráulica e civil, dentre outras similares, que antes proporcionavam a iniciação profissional dos jovens na mesma perspectiva da relação Mestre-aprendiz.

Esse método secular de ensino e aprendizado tem raízes na forma como o trabalho era socialmente dividido na Europa do período medieval. Sua origem, portanto, antecede a criação das universidades e a engrenagem produtiva das fábricas e indústrias. Durante o Renascimento, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, quando as primeiras instituições universitárias são criadas no continente europeu e a cultura escrita dá um salto evolutivo, difunde-se a ideia de os discípulos imitarem seus Mestres até conseguirem ser notabilizados como tal. Há quem resista à manutenção de princípios tão antigos, até por acreditar que o sentido da palavra tradição, neste caso, remete a uma prática ultrapassada. Lima e Mattar (2017, p. 2513) discordam. Para eles, a tradição do ensinar e do aprender “é uma espécie de entrega de conhecimento, herança ou responsabilidade do passado”. Ambos acrescentam à análise a compreensão duveniana do termo:

A etimologia da palavra em questão é seguida por Duve (2012, p. 142), que também a entende como sinônimo de transmissão, a qual possui ligação com as relações entre indivíduos, diferentemente do ensino executado hoje em dia, que parece se valer de um conteúdo recheado de informações diversas e fragmentadas, que exige esforço incomensurável do estudante para estabelecer conexões, significados e sentidos com a sua vida cotidiana. O autor utiliza dois verbos a fim de

⁴⁷ Fundado em 1872 por operários e artistas que queriam possibilitar um mercado de trabalho livre em um país que vivia dias de cativeiro, o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia é um marco histórico no campo da educação e da cultura em Salvador. Consegue atravessar gerações e produzir recursos próprios através da venda de bens (móvels e madeiras) e serviços (gráficos e de recuperação e manutenção de antiguidades), de onde vinha parte do dinheiro para viabilizar ações educacionais. Em 2002, reformula radicalmente o antigo programa de ofícios, passando a investir nas artes.

destacar a tradição como ponto crucial de sua abordagem: *continuar e reabilitar.* (LIMA; MATTAR, 2017, p. 2513, grifo dos autores)

Saviani (1998) classifica as práticas de trabalho desenvolvidas a partir do período medieval em quatro tipos de sistema: o primeiro deles é o familiar, relacionado à produção agrícola, no qual os artesãos criam suas próprias ferramentas para sobreviver no labor da vida rural; em seguida vem o das corporações, que leva esses trabalhadores a se deslocar para as cidades num cenário de aumento dos índices da população urbana, onde contam com ferramentas e material para vender de maneira autônoma tudo o que produzem dentro de uma estabilidade de mercado; na sequência, surge o sistema doméstico, um retorno do Mestre de ofícios à produção caseira com suas próprias ferramentas, devido às oscilações de um mercado que se torna instável; e por último o fabril, onde o artesão sai de casa para trabalhar como assalariado cumpridor de uma jornada diária.

Vale destacar aqui o segundo sistema, o das corporações no cenário de urbanidade. Nele, prevalece a figura do Mestre da corporação com perfil próximo ao da representação de um patriarca. Esse líder recebe um valor monetário dado pelos familiares do candidato a aprendiz, lavrado por contrato, através do qual é garantido que ele terá condições de se tornar um Mestre de ofício. Os aprendizes moravam com seus líderes (às vezes chegavam a se casar com as filhas dos donos da casa), não recebiam salário e todo o processo para a conquista do grau de oficial podia durar mais de uma década. Há senões nesse convívio hierárquico, cujas relações de poder corriam o risco de cair no autoritarismo. Mas, em sua essência, caracteriza-se pela transmissão do saber. De todos, é o sistema mais próximo da filosofia herdada e readaptada, alguns séculos depois, pelos empreendedores do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.

O estímulo principal, que faz a entidade baiana substituir os seus ofícios anteriores pelas artes, é o poder de comunicação da peça *Cuida Bem de Mim*, um vitorioso projeto artístico-pedagógico do Liceu já destacado no segundo capítulo desta pesquisa.⁴⁸ Recém-saído da adolescência, Fernando Santana é selecionado para compor o primeiro elenco do grupo de teatro da instituição e atuar como protagonista na segunda versão do espetáculo. O talento torna-se um critério básico para aprovar os 16 integrantes da nova companhia.

⁴⁸ Lançada originalmente em Salvador, em 1996, com elenco atuante na cena teatral de Salvador, a peça, escrita por Luiz Marfuz e Filinto Coelho, ganha uma segunda montagem, sete anos depois, encenada por alunos e alunas de escolas públicas. Concebido para tentar solucionar o grave quadro de depredação nos colégios da rede estadual de ensino na década de 1990, o projeto é um dos capítulos mais bonitos da história do teatro na Bahia.

O modelo de tecnologia educacional impulsionado pelo teatro proporciona a Fernando, e aos demais aprendizes escolhidos em audição, experimentar um processo formativo que inclui uma bateria de ensaios e laboratórios ao longo de 18 meses de preparação intensa, o equivalente a 2400 horas de trabalho e aprendizado.

Ao impacto que o espetáculo causava no público na versão original, somam-se as histórias de vida do novo elenco, formado por um grupo de estudantes de escolas públicas. Esse perfil da companhia do Liceu dá um outro traçado emocional ao conteúdo das cenas sobre a realidade da violência escolar, da depredação do patrimônio e do esfacelamento das relações abordados na peça. É nesse contexto que Fernando Santana, dirigido por seu Mestre Luiz Marfuz no rico processo do *Cuida Bem de Mim*, vai se nutrindo de uma base sólida de conhecimento, tornando-se receptor da transferência de tecnologia artística e educacional, num processo que investe na qualidade cênica, mas também na autoestima e na convivência social e afetiva dos atores e atrizes. Funde-se o trabalho pedagógico com o acesso dessa juventude ao fascinante universo dionisíaco.

É um mundo completamente novo para Fernando Santana, homem preto e pobre nascido na periferia de Salvador, que na época era um adolescente morador do bairro de Santa Cruz, núcleo urbano estigmatizado como reduto da violência e do tráfico de drogas. Antes de ingressar no Liceu, ele estava condicionado desde cedo a apostar no subemprego como saída para a sobrevivência, vendendo geladinho numa feira para ajudar no sustento dos familiares. Em 2006, quando atuava no *Cuida Bem de Mim* interpretando o estudante Sinval, o ator abre o coração num depoimento para o autor desta tese, que coletava dados sobre a peça para uma pesquisa.⁴⁹ Na conversa confessional, Fernando relembra uma fase de muita dureza. Tempo em que se sentia angustiado e sem rumo, enquanto acumulava no rosto as espinhas da puberdade:

Era tudo muito difícil. Meu pai, desempregado, trabalhava de biscate. Minha mãe, também, desempregada. Eu botava minha vida muito pra ajudar minha família. E fiz muita coisa errada. Quebrei carteira na escola, badernei e tive extrema dificuldade de aceitação. Não sabia como me comportar nem tinha um objetivo. Um dia queria ser advogado. No outro, um policial. No outro, ladrão. (SANTANA, 2006)

Ao trabalhar com Marfuz no *Cuida Bem de Mim*, Fernando recebe uma ducha de informações até então inimagináveis em sua trajetória de vida: aulas de dramaturgia, voz, corpo, produção de textos, improvisação, clown, dentre outras técnicas dramáticas. Assim

⁴⁹ Acervo pessoal do entrevistador (texto não publicado).

como seus colegas de elenco, ele é estimulado a superar a fragilidade vocal ainda próxima do infantil, algo característico da fase adolescente. Era preciso ocupar espaço com a voz, tirá-la de dentro de si para chegar ao outro. O ator aprende a se articular, planejar, realizar e avaliar eventos, mediar debates, apresentar cerimônias, expressar a sua própria opinião diante de plateias com perfis variados e coordenar atividades em comunidades. Sente-se mais seguro, passa a crer na sua capacidade de se fazer escutar.

Celso Pereira



Figura 14: Fernando Santana iniciando carreira na peça *Cuida Bem de Mim*.

O então artista emergente acolhe a oportunidade com a disposição de fazer da arte um contraponto ao caos. Apostava na corajosa escolha pelo teatro e, assim, consegue revelar o potencial encoberto pelas agruras da história familiar sofrida, da escola deficitária e da formação ineficaz que dificultavam o afloramento da sensibilidade e da beleza. Principal nome à frente do projeto artístico-pedagógico do Liceu, Marfuz torna-se a sua referência maior. Ele é o diretor orquestrador da equipe de educadores que dão o suporte necessário para retirar de Fernando Santana (e dos seus colegas de cena com realidades parecidas) a crosta que escondia o brilho, as camadas que precisavam ser perfuradas para arrancar uma vontade submersa, abafada por uma vida de dificuldades.

Marfuz assume o papel do Mestre. Comove-se com as vulnerabilidades sociais e afetivas do seu aprendiz e coloca a sua experiência artística a serviço da lapidação de um talento nato. Mas também exercita a franqueza nos momentos em que precisa esclarecer para Fernando e os outros jovens do grupo a diferença entre o lugar do encenador e o da figura paterna (que não lhe cabia ocupar). O afeto, a doação e, muitas vezes, as lágrimas se misturam nesse processo. O Mestre se emociona, sem deixar que a autoridade ceda às armadilhas de atitudes paternalistas. Em um ano e meio de ensaios, não poupa os atores e atrizes do trabalho suado. Convoca-os a mergulhar fundo no processo de criação, exige que o elenco acorde cedo e esteja disponível inclusive nos feriados e nos finais de semana. Sabe que exercitar o desafio instiga os jovens, justamente por ser uma fase em que é forte o desejo de quebrar limites.

Fernando Santana encara com seriedade o compromisso das leituras, de lidar com um volume farto de trabalho e de enfrentar a própria imaturidade e ceticismo para abraçar algo tão novo em sua trajetória. Pelo ótimo desempenho, é escolhido para protagonizar o espetáculo no papel do aluno bonitão de nariz empinado, pose de *bad boy* e desinteresse pelos estudos. Ao longo da trama, ele faz uma curva dramática a partir do amor por uma aluna da turma, mudando de comportamento. Mas o ator escalado tinha baixa autoestima. Sentia medo de não ter brilho próprio para representar Sinval, o menino mais desejado pelas garotas da escola, vivido na primeira versão da peça por jovens brancos com perfis de galã. A insegurança põe Fernando de frente com os seus complexos de inferioridade, efeitos de uma sociedade racista que cultua estereótipos:

Sinval era, na ficção, o que eu queria ser na minha vida e não conseguia. Eu queria namorar, queria ser bonito, forte, ser aceito, ser o cara da galera, o que beija as meninas... Chorei muito até lavar a alma. E foi com a alma renovada que eu disse pra mim mesmo: vou fazer essa personagem do meu jeito. O lado visceral, dos hormônios, da sexualidade, que eu queria e não conseguia ter, joguei tudo no palco. Deixei de ver Sinval do ponto de vista estético. Tirei ele de dentro pra fora. E aí deu certo. (SANTANA, 2006)

O espetáculo ganha um novo galã. Sinval perde os olhos claros de Lucci Ferreira, o primeiro ator a interpretá-lo. A aparência do Don Juan da escola se altera, mas continua funcionando bem esteticamente (ou ainda melhor), pois Fernando Santana possui um tipo físico que espelha de forma mais próxima o perfil da maioria dos alunos que transitam pelos corredores, cantinas e salas de aula dos colégios públicos de Salvador. Isso também dá à sua personagem uma estampa sedutora e charmosa. A aposta cênica do diretor em

um padrão estético sufocado por estereótipos é mais outra contribuição do grupo teatral do Liceu para a audiência da peça. Em cena, os seus artistas espelham a beleza dos alunos e alunas adolescentes que os assistem da plateia.

Numa publicação em que analisa características e processos da recepção teatral ao *Cuida Bem de Mim* (livro resultante da sua vivência como um dos educadores vinculados ao projeto), o pesquisador Ney Wendell reflete sobre o estado de mobilização do público-alvo ao final das exibições do espetáculo. As respostas mostram reações e aprendizados semelhantes ao que os atores e atrizes do Grupo do Liceu manifestavam na fase em que estavam na plateia assistindo à primeira versão da peça. É importante lembrar que, antes de ser escalado para o elenco, cada jovem do grupo vive a experiência de ser espectador. Conforme reforça Wendell, *Cuida Bem de Mim* oferecia pra essa juventude momentos de autoconhecimento e de conexão entre a vida pessoal e a vida no palco:

Pelo fato de o espetáculo apresentar um retrato da juventude com suas diversidades de crises e alegrias, o jovem acabava vivendo um momento emocional forte ao se ver num estado parecido ou igual à de um personagem. Assuntos como drogas, família, amizade, namoro etc. permeavam esta entrada em si mesmo e geravam um retorno mais analisado e articulado racionalmente, devido ao momento de reflexão permitido pelo debate. (WENDELL, 2009, p. 150)

Aquele garoto pobre, que vendia geladinho na feira, encontra no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia uma grande escola de vivências e saberes tão peculiares quanto decisivos em sua formação. Nesse espaço, ele convive com Luiz Marfuz, o seu modelo de conduta artística, de liderança. Para Fernando, o encenador é a referência maior, a autoridade que personifica como ninguém a figura de um Mestre. Nos mais de dez anos em que o *Cuida Bem de Mim* se mantém nos palcos, jovens aspirantes a entrar no grupo teatral chegam ao Liceu com um histórico de repetência escolar, sem perspectivas de realizações na vida, suscetíveis ao risco do desvio de rota em direção à marginalidade, ao precipício. Mas o efeito mobilizador do projeto aponta caminhos, acende uma luz. E faz Fernando Santana subverter uma realidade e se reinventar.

Assim como ele, outros integrantes do grupo conseguem ingressar na universidade em cursos diversos. No seu caso, a vocação o conduz à Escola de Teatro da UFBA, onde ele se forma, em 2008, como bacharel em interpretação teatral. O artista imaturo do início dos anos 2000, que nada conhecia das artes cênicas, torna-se um adulto que sabe muito bem o que quer. Com o tempo, alcança o patamar de um veterano. Passa a ser colega de

profissão de Marfuz. A parceria entre os dois é reafirmada no espetáculo *Atire a Primeira Pedra*, a montagem de formatura do ator. Além de integrar o elenco, Santana é um dos adaptadores responsáveis pela dramaturgia da peça, dividindo com a experiente Cleise Mendes a autoria do roteiro estruturado a partir de crônicas jornalísticas da série *A Vida Como Ela É*, de Nelson Rodrigues.

Seus aprendizados vão solidificando um percurso artístico multifacetado. No ano posterior ao da formatura, Fernando se destaca em *A Última Sessão de Teatro*, projetando-se como ator ao lado de Neyde Moura e Harildo Déda. E segue adiante com apetite para diversificar o potencial criativo. Mais ainda, faz valer a meta do modelo de educação que assimila no Liceu: subir os degraus que levam o aprendiz a atingir o patamar de educador. Ele é um exemplo do êxito dessa proposta. Com mais de vinte anos de carreira, coloca-se na cena baiana como um artista empreendedor. Ministra oficinas de teatro, corpo, voz, dramaturgia, interpretação... É uma presença ativa e intensa que se alterna nos ofícios de ator, diretor, dramaturgo, figurinista e preparador corporal.

Diney Araújo



Figura 15: Em cena na peça *Mesmo Sem te Tocar*, de sua autoria

No período de 2016 a 2018, Fernando Santana recebe cinco indicações ao Prêmio Braskem de Teatro: nas categorias revelação (pela direção do espetáculo *Sobre a Pele*); ator (no monólogo *Mesmo Sem te Tocar*, de sua autoria); e três vezes como autor (pelos textos *Sobre a Pele*, *Mesmo Sem te Tocar* e *Frida Kahlo*). Também demonstra coragem e ousadia ao protagonizar um solo escrito pelo próprio artista, contando a história de um

jovem que, através de uma fenda do tempo, vem do passado para revelar a uma mulher o amor que sente por ela. O amadurecimento dá para Fernando a convicção de se reconhecer como um verdadeiro homem de teatro. Com orgulho de Mestre, Marfuz põe um trunfo a mais no currículo desse acumulador de experiências:

Ele tem uma qualidade que nem todos os atores têm: sabe ler muito bem um texto. Pega algo pra ler, pela primeira vez, e você ouve e diz: ‘esse cara entendeu o texto’. Sempre o achei muito talentoso, um ator que se destacava de um conjunto por ter vários méritos, mas também por isso. É impressionante. Na primeira leitura, já capta nuances, intenção, torna vivo aquele personagem, as palavras ganham sabor, cheiro. (MARFUZ, 2022)

No início da década de 2000, o dramaturgo e professor Paulo Henrique Alcântara conhece Fernando ao dar aulas de teatro para adolescentes na associação comunitária do Nordeste de Amaralina, bairro de Salvador. “Aquele menino franzino das minhas oficinas era o talento mais genuíno que você possa imaginar. Percebi isso, de imediato”, recorda Alcântara (2022). Na época, ele fazia parte da equipe de educadores do Liceu, liderada por Marfuz, e pôde acompanhar os primeiros passos do jovem amador no palco para além das oficinas, já que, pouco tempo depois, o ator é aprovado para o elenco do *Cuida Bem de Mim*. O educador vê o desabrochar do garoto que ingressa no Liceu aos 15 anos de idade, vira adulto, persiste e cresce como artista:

Hoje eu vejo ele na cena como alguém muito prolífico, comprometido, vocacionado, que se lança de peito aberto, sempre cheio de entusiasmo, de paixão, demonstrando interesse por um teatro muito físico, visceral, imagético. Atua em várias frentes, faz trabalhos de corpo com elencos, direção de movimento... É um artista que se tornou um homem de teatro completo. Atua, escreve, dirige, empreende, elabora projetos, apostar na autonomia, não fica esperando convites aparecerem. Tem esse registro na sua própria história: teatro se faz à base de labor, suor, dedicação, seriedade... Viu que o *Cuida Bem de Mim* só surgiu depois de um ano e meio de ensaios. (ALCÂNTARA, 2022)

Em *A Última Sessão de Teatro*, além de ser dirigido novamente pelo seu educador master dos tempos do Liceu, Fernando Santana vai se deparar, nas leituras de mesa e nos ensaios, com a figura respeitável de Harildo Déda, outro modelo de Mestre. No processo, a referência de admiração se desdobra: enquanto o aprendiz-personagem se vê diante do ídolo HD, o aprendiz-ator contracena com um ícone do teatro. É uma experiência em que a riqueza do convívio proporciona esse duplo privilégio de desfrutar dos ensinamentos de um Mestre, seja na esfera ficcional (a trama da peça) ou na realidade da construção da

poética do espetáculo, protagonizado por um ator de muitas vivências artísticas e que dá uma aula para o público sobre a sua intimidade com o ofício. Luiz Fernando (na ficção) e Fernando Santana (circulando entre a cena e os bastidores) aprendem com Harildo Déda como o fazer teatral produz conhecimento.

As manifestações de ensinamento e aprendizado se configuram, assim, como um dos componentes mais significativos desta dramaturgia, através de contextos criados pelo autor para que uma verdadeira aula de teatro aconteça no palco. “Sentir, sentir... Não tem de sentir nada. Ator faz e pronto. Duas coisas são fundamentais na vida do ator: cara de pau e talento”, ensina HD num flagrante da sua objetividade bem particular. (MARFUZ, 2009, p. 16) O posicionamento honesto de quem traz consigo a dedicação e a longevidade das experiências vividas é uma característica dos Mestres. Em 2014, o encenador Antunes Filho (1929-2019), um dos maiores expoentes da memória das artes cênicas no Brasil, dá um depoimento para o jornalista Dirceu Alves Jr, da revista *Veja SP*, e assume este lugar do detentor de uma pedagogia artística. Ele evidencia que o aprendizado é uma conquista alcançada a longo prazo:

Meus atores são plantinhas. Boto água para que eles desenvolvam uma vida. E, durante essa vivência, você vai ou não se tornar um ator. Quando eu trabalho com os meninos, eu tento criar um sentimento neles. Eu os preparam para formar uma base. É como se fossem as primeiras aulas de direção para, um dia, eles saírem por aí guiando o próprio carro. Eu penso no que eles vão fazer no futuro. Penso em como vão aplicar essa base daqui uns quinze anos. Não é para ter pressa de nada. (FILHO, 2014)

HD é o professor que demonstra para o jovem artista um método de elaboração de uma personagem: “Quando um ator se exibia para mim em esgares e exageros corporais, eu dizia: ‘Menos, menos é mais’”. (MARFUZ, 2009, p. 6) A frase é uma das máximas de Harildo Déda, conhecida e celebrada por estudantes de artes cênicas e pelas pessoas que já estiveram no palco com o ator e diretor. Está inserida no texto como mais uma conexão entre Déda e HD. O “menos é mais” parece um mantra. “É um princípio de trabalho, um berro contra o exagero emocional e o exibicionismo em cena”. (MARFUZ, 2011, p. 135) Tal convicção diz muito sobre a face pedagógica da arte de Harildo, integrando-se ao que o encenador do espetáculo comenta a seguir:

Embora adote pouco as estratégias e procedimentos de trabalho de Déda, como diretor e professor eu comproto os princípios de sua pedagogia para o ator: criar oportunidades e instrumentais para que ele

desenvolva seu potencial, de forma que possa fazer, conscientemente, suas escolhas éticas e estéticas; quanto mais oportunidades e desenvolvimento de seu potencial criativo, mais capacidade de decisão e emancipação. (Ibidem, p. 135)

Nos diálogos e confrontos que HD tem com o seu aprendiz, ele revela o que pensa sobre ética em seu trabalho: “O ator é o único que não mente! Ele é honesto. Quando está representando, não deixa dúvidas de que está representando. E o público sabe da verdade do ator. Por isso aplaude”. (MARFUZ, 2009, p. 28) E dá outras dicas sobre o que rejeita em seu modo de criar: “Li doze vezes a peça e já entendi tudo”, diz o entusiasmado ator-aluno Luiz Fernando para o diretor-professor num dia de ensaio. De imediato, HD rebate: “Não é pra entender. É pra fazer. (...) Estamos bem entendidos?” (Ibidem, p. 28) Desejos, anseios, dilemas... Tudo isso se mistura na visão de HD sobre arte e vida, proporcionando, assim, uma *master class* sobre o fazer teatral.

4.3 O COLO E A SOLIDÃO DE OLGA

Embora o encontro entre o Mestre e o aprendiz seja o foco principal das relações envolvendo as personagens de *A Última Sessão de Teatro*, é fundamental destacar o papel de Olga como terceiro vértice de um eixo triangular explicitado na peça. Essa arquitetura propõe um entrecruzamento de gerações. Temos a autoridade das duas vozes experientes (o ator tarimbado e a atriz veterana) em contato com o artista imaturo, ainda em formação, que passa a conviver com a dupla para se educar artisticamente. Sob esse ponto de vista, percebe-se a alusão a um típico modelo de constituição familiar no triângulo formado por HD (o pai autoritário, rígido, punitivo, cobrador); Olga (a mãe que contemporiza, perdoa, acolhe, estimula); e Luiz Fernando (o filho inexperiente, às voltas com os próprios erros, julgado pelo senhor ator e afagado pela senhora atriz).

São reproduções tipificadas de clássicas representações sociais das figuras paterna e materna. Nota-se, ainda, como a mesma triangulação aparece em citações de textos que compõem o formato metateatral da peça, especialmente no enredo de *Rasga Coração*, no qual Nena (Olga), a mãe de Luca (Luiz Fernando), interfere nos conflitos familiares para tentar convencer Manguari Pistolão (HD), o pai do garoto, a ser menos duro nos discursos e nas atitudes com o filho. Nessa formatação, as emoções das seis figuras (as três de *Rasga Coração* e as três de *A Última Sessão de Teatro*) também se entrecruzam. Nas abordagens metateatrais, a personagem costuma expor um sentimento como se estivesse mostrando a

experiência de outra pessoa. (ABEL, 1968) Mas, no enredo de Marfuz, os papéis que HD, Olga e Luiz Fernando interpretam quando estão atuando no palco evidenciam dramas que se confundem com as suas próprias vidas pessoais.

A presença de Olga espelha um perfil maternal, porém se instala para além do estereótipo da mãe devotada. Há também uma projeção de si mesma no acolhimento a Luiz Fernando. Ela enxerga o seu passado nos sonhos juvenis do rapaz que quer viver de teatro. Diferentemente de HD, em sua tentativa arrogante de frear os anseios do aspirante a ator por pura insegurança diante de alguém no frescor da juventude, Olga é cúmplice da história do aprendiz porque já sentiu uma sede parecida e, por isso, se identifica com aquela avidez. Por ter sofrido preconceitos de gênero (adiou por muito tempo o desejo de ser atriz, devido à resistência paterna), sabe bem o que é sofrer com a rejeição do outro. Jamais criaria empecilhos para castrar a aptidão de um jovem artista tão disposto a superar barreiras, principalmente a das desigualdades sociais e raciais.

Luiz Fernando lhe traz de volta a menina que cultivou um sonho similar, mas não teve a mesma coragem. Faltou-lhe a atitude firme de partir para o enfrentamento desde cedo (deve-se considerar os aspectos geracionais e de gênero que diferenciam essas duas histórias, embora pese sobre o jovem ator a pobreza e o racismo). Olga adia um projeto de vida, substituindo-o por um papel que não almejava para si fora de cena: o da advogada profissional, mesmo tendo se formado numa faculdade de direito. Logo após a sequência da peça em que HD deixa o palco e vai embora do teatro, ela tem um breve (e relevante) momento de protagonismo. Faz confissões sobre o seu passado, falando diretamente para o público. Sozinha no tablado e assustada com a situação de abandono vivida pelo amigo, a personagem expõe a solidão que sente num desabafo revelador:

Estou só. Mais uma vez. Desde quando escolhi o teatro como profissão. Ainda pequena, disse a meu pai: quero ser atriz. Ele me colocou num táxi e correu um prostíbulo, ali na Ladeira da Montanha, cheio de mulheres pintadas, marinheiros, sons, luzes, néon. Meu pai disse: “filha, se você quer fazer teatro, vai acabar aqui!” Fiquei em silêncio. Quando cheguei em casa, não conseguia dormir. Estava maravilhada com a lembrança das músicas, luzes piscando, aquelas mulheres com roupas de seda e tafetá que nunca tinha visto na vida. E aí disse para mim: era ali mesmo que eu queria ficar. Fiz faculdade de direito, me formei, mas aquele mundo mágico da Ladeira da Montanha nunca me saía da cabeça. Para meu pai, as luzes de néon eram a perdição; para mim, a salvação; a glória de um dia, como atriz, pisar nos palcos da cidade. Como este. Uma escolha que nunca abandonei. Nem agora, quando estou absolutamente só. Mais uma vez. (MARFUZ, 2009, p. 8)

A descrição do cenário da Ladeira da Montanha, zona de prostituição que já foi um festejado reduto de boemia do Centro Histórico de Salvador, vem acompanhada da postura machista e conservadora da figura paterna, que associa o ofício da atriz ao estigma da “mulher que não presta”. É uma imersão ligeira, mas enriquece as reflexões apontadas pela dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro*, porque agrupa uma questão associada ao gênero feminino dentro de uma peça que discute o fazer teatral sob a perspectiva de um homem, de um ator. Vale lembrar que, no Brasil das décadas de 1920 a 1940, era exigido às atrizes ter a mesma carteira de identificação e se submeter aos mesmos exames médicos feitos pelas prostitutas. Na análise de Baudelaire (1996, p. 64), duas profissões em que se observa a presença da “criatura de aparato, um objeto de prazer público”.

Aristides Alves



Figura 16: A veterana atriz Olga com a sua solitária opção pelo teatro.

A fala confessional de Olga tem similaridades com a história de vida da atriz que a interpreta. Neyde Moura não cursa a faculdade de direito como a sua personagem, mas a paixão pelo teatro, desde muito nova, e a rejeição do pai à ideia de ter uma filha atuando

nos palcos são dados reais que ligam o seu passado ao da velha amiga de HD. A grande diferença é que a atriz, diferentemente da personagem, não consegue explicitar esse sonho no ambiente doméstico, temendo a reação paterna. Mesmo na maturidade, quando decide finalmente concretizá-lo, ela permanece em silêncio, com medo de que o pai a rejeite. No começo da carreira teatral, prefere adotar pseudônimos, para evitar que o seu nome seja reconhecido nas páginas dos cadernos de cultura da imprensa baiana.

Marfuz toma conhecimento desse passado da atriz nos primeiros laboratórios que realiza com o elenco de *A Última Sessão de Teatro*. Num dos exercícios, o diretor pede a Neyde que feche os olhos e tente visualizar o momento, a idade, o ambiente, o cheiro, as cores, as sensações físicas e emocionais do instante em que sente o chamado para entrar no universo teatral. Ao responder as perguntas do condutor, ela deixa as tensões aflorarem até ir às lágrimas. O encenador aproveita para trabalhar essa emoção. Entoa frases duras, fazendo-a imaginar a voz firme da figura paterna: “Se eu te vir em um teatro, eu deixo de ser seu pai”. (PROTOCOLOS, 2009) Depois, pede que a atriz improvise o texto de uma carta para esse homem, que morreu sem nunca ter visto a filha em cartaz num espetáculo. Neyde chora. E volta a se emocionar em depoimento para esta pesquisa:

Não tive coragem de dizer ao meu pai que eu queria fazer teatro. O balé foi outro sonho da minha vida. Eu tinha loucura pra dançar um clássico, mas ele não deixava nem eu ver os balés. Meu pai era pastor batista e também violoncelista, flautista, professor de muitas matérias de música. Era um artista, uma pessoa querida, respeitada. Um pai muito presente, me chamava de “minha rainha”. Ele tinha todo esse lado da arte, mas em primeiro lugar estava Deus. A disciplina lá em casa era muito séria. A única coisa que eu podia assistir era aos concertos musicais, sempre com ele. Depois de casada, aí sim, passei a ver muito teatro com o meu ex-marido. Era a minha grande alegria. (MOURA, 2022)

Abro um espaço para apresentar mais dados sobre a história dessa atriz de 86 anos, completados em 2023. Atualmente, ela é a única mulher de sua faixa etária a fazer teatro de forma mais constante nos palcos de Salvador. Graduada em piano com especialização em educação musical e regência de coral pela Escola de Música da UFBA, Neyde Moura abraça as artes cênicas na década de 1990. Matricula-se no curso Todo Mundo Faz Teatro, dirigido por Filinto Coelho, e depois na oficina Maturarte, na UFBA (para pessoas na fase da maturidade). São os primeiros passos da musicista como atriz. Aos 57 anos, ela estreia profissionalmente na peça *Horário de Visita*, em 1994, após ser aprovada pelo diretor da montagem, Ewald Hackler, num teste de elenco. E não para mais de atuar:

Eu era uma principiante. Na minha vida, nada sabia, mas fiz o teste e passei. Vários veteranos no elenco e eu lá, uma noviça neófita. Depois disso, ingressei num curso livre e fui estudar. Cursei algumas matérias na Escola de Teatro como aluna avulsa e me matriculei em tudo o que era oficina que aparecia. As de Harildo, eu fiz todas. Cheguei até a repetir. Sempre fui muito disciplinada, estudiosa. (MOURA, 2022)

Seu repertório nesta linha do tempo é marcado por trabalhos com vários diretores teatrais, em especial, Marcio Meirelles, desde que passa a integrar o coletivo de artistas do Teatro Vila Velha, participando de encenações como *Barba Azul* e *Um Tal de Dom Quixote*. A parceria com Meirelles lhe rende um desempenho expressivo no espetáculo *Pé de Guerra* (2000), interpretando a criada Didi, papel que lhe consagra com o Prêmio Copene de Teatro (atual Prêmio Braskem) de melhor atriz coadjuvante. Didi é uma das reservas afetivas da peça, baseada num livro homônimo da atriz e escritora Sônia Robatto sobre uma criança que, nos anos 1940, busca sentido para o medo e a intolerância, numa história “que teve como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial refletida na província da Bahia”. (UZEL, 2010, p. 117)

Silvana Moura



Figura 17: A atriz Neyde Moura, aos 86 anos, presença atuante nos palcos baianos.

Neyde Moura é dirigida pela primeira vez por Marfuz na montagem brechtiana *Mãe Coragem* (1998). Antes, divide o camarim de *Horário de Visita* com Harildo Déda, que está no elenco, mas não chega a contracenar com a colega. Os dois também estão no

espetáculo *Vida de Galileu* (2001)⁵⁰. Os grandes encontros cênicos com o ator acontecem em dois momentos posteriores: *A Última Sessão de Teatro* e na peça *Em Família* (2018), de Vianninha. O repertório da atriz também inclui participações esporádicas na televisão e algumas passagens pelo cinema, com destaque para a sua atuação no filme *Braseiro*, de Marcos Barbosa e Thiago Gomes. Por esse trabalho, ela recebe o prêmio de melhor atriz na quarta edição do Festival de Cinema da Bahia.

O momento solo de Olga em *A Última Sessão de Teatro* (no qual o imaginário das luzes de neon dos puteiros da Ladeira da Montanha simboliza a alegria de viver, e não a vida em desgraça, como imaginava o pai da personagem) é inspirado na vitalidade e no despudor da atriz baiana Fafá Pimentel (1940-2022), com quem Luiz Marfuz trabalha no espetáculo *O Casamento do Pequeno Burguês* (1993), de Brecht. É uma cena escrita para homenageá-la. Fafá já é avó, quando decide estrear no teatro para finalmente realizar um sonho de infância semelhante ao de Neyde Moura, uma artista de sua geração. Guardadas as particularidades de cada contexto, a história real das duas atrizes se reflete no desabafo de Olga, que comprehende como salvação o que o pai enxergava como perdição. Isso ajuda a explicar o seu empenho para viabilizar o sonho de Luiz Fernando.

Essa projeção da artista veterana contribui decisivamente para que seja genuíno o seu acolhimento ao jovem ator. Isso faz dela um elemento ativo no conjunto das cenas. Dentro da trama, a velha companheira de HD atua como uma espécie de mediadora. Ela age para influenciar nas tomadas de decisão do amigo, muitas vezes resistente e inflexível. O perfil de Olga remete Harildo Déda à figura de Enone em *Fedra*, peça do autor francês Jean Racine, escrita na segunda metade do século XVII. No enredo desse clássico teatral, Enone ocupa o lugar da escuta. Guarda os segredos mais íntimos da rainha Fedra, esposa de Teseu, o rei de Atenas, mas não tem apenas a função de confidente. Ela é uma serviçal plebeia com voz ativa. Age como verdadeira influenciadora, assim como a fiel escudeira de HD em *A Última Sessão de Teatro*.

Não há elementos no texto de Marfuz que explicitem o tipo de relação existente entre os dois artistas da velha guarda. Sabe-se da longevidade do convívio, da intimidade, das parcerias teatrais e do afeto profundo. Pelas referências de dados pontuais, temos a informação de que a carreira de ambos se consolida nos palcos baianos. O enredo, porém, não informa se Olga e HD namoraram no passado; se nas entrelinhas há uma paixão não correspondida ou mútua; se dormem juntos; se é um amor envolvendo prazeres vividos

⁵⁰ Texto de Bertolt Brecht e direção de Elisa Mendes.

na cama ou resulta de uma convivência que sempre foi fraternal. A trama não coloca em foco a orientação sexual de HD. Nem a de Olga. O que o texto sublinha é a cumplicidade entre os amigos solidificada pelo atravessar do tempo. Neyde Moura não os imagina como amantes. Vê a relação sob o prisma da irmandade. Numa perspectiva mais transcendental, isto poderia ser lido como um encontro de almas:

Eu me sentia como uma irmã de HD. Olga cuidava dele. Esse carinho tinha a ver com a amizade de muitos anos e com a admiração pelo ator formidável que ele se tornou. Era um ídolo dela. Tenho a impressão de que os dois moravam na mesma casa. Amanhecia, Olga estava lá com HD; o menino ensaiava, ela estava lá; o menino queria fazer teatro, ela estava lá. O tempo todo, ela ali, sempre do lado. HD era muito teimoso, mas ouvia o que Olga falava, porque, do jeito dele, gostava muito dela. Era uma velha amiga que tinha força sobre ele. (MOURA, 2022)

Ao pensar a respeito desse aspecto relacional que se destaca no conteúdo da peça, o autor traz um componente a mais para se compreender o elo afetuoso entre Olga e HD. Ele revela que procurou se inspirar nas mulheres de teatro que, nos bastidores, passam a ser as grandes amigas, as conselheiras dos atores e encenadores solitários. Pensando numa simbologia de transferência, é como se elas ocupassem o lugar das mães, das namoradas, das amantes, que ficaram vazios na vida real desses homens do palco. “Creio que o artista, quando se sente muito sozinho, costuma procurar abrigo no colo de uma mulher. É sempre uma figura feminina. Percebo isso pelas minhas próprias vivências, por exemplos que eu vejo”. (MARFUZ, 2022) No caso da solidão de HD, é como se a presença amiga de Olga formasse com ele uma composição marital. Aparentemente, isto não está associado à vida de Harildo Déda. Ele parece preferir a companhia dos artistas jovens.

Na carpintaria dramatúrgica de *A Última Sessão de Teatro*, Olga é a personagem que pode dizer para HD algumas verdades que ele merece ouvir, expondo com franqueza os erros, as incoerências e as contradições do Mestre. Existe, aliás, uma grande diferença entre ambos, no que se refere à maneira como lidam com o fazer teatral na fase da velhice. Ela, a chamada “atriz das antigas”, não vive a mesma crise da representação que angustia HD. Olga não demonstra se sentir vulnerável às atrizes jovens; não questiona o sentido de ainda permanecer nos palcos; não expõe preocupações com os rumos do fazer teatral nem insegurança quanto ao valor do seu trabalho. O teatro paga as suas contas. Numa das sequências em que reage impaciente aos dilemas de HD, ela tira da gaveta alguns boletos vencidos e parte para a argumentação objetiva e realista:

OLGA - Olha aqui: gás, luz, água, telefone, condomínio, três meses atrasados...

HD – Bens materiais não confortam o espírito.

OLGA – E vai viver de que? Dos raios da luz solar? (MARFUZ, 2009, p. 26)

As colocações primam pela franqueza de quem quer o melhor para o velho amigo, ainda que seja necessário reagir à intolerância sem meias palavras. “Rabugento!”, dispara, criticando a má vontade de HD em ouvir o que Luiz Fernando tem a dizer na sua tentativa de conhecer o Mestre. (MARFUZ, 2009, p. 9) É também uma forma de repudiar a postura machista do ator, que se irrita por causa da atenção dada pela atriz ao garoto: “Mulheres! Aah!” (Ibidem, p. 9) O visitante indesejado não desiste do propósito de se apresentar ao seu ídolo. E Olga continua empenhada em ajudá-lo. Usa a tática do apelo emocional. Diz para HD que o menino permanece na entrada da porta, chorando, debaixo da tempestade, encolhido no frio. O dono da casa contrapõe com sarcasmo, acusando-a de estar apelando para o melodrama. Ela, então, lhe dá uma resposta dura:

OLGA – Se você o recebesse, uma única vez, ele ficaria feliz e você em paz. Pelo menos sairia desse quarto e...

HD – Se ele me conhecer de verdade, vai desistir do teatro.

OLGA – Seu ódio ao teatro vai contaminar todo mundo. (*Pausa*) Inclusive eu, a atriz das antigas. É assim que os jovens diretores me chamavam: Olga de Medeiros, a atriz das antigas. Aquela que parou no tempo! (*Silêncio*). (Ibidem, p. 11)

Ao contrário do intransigente ator (também “das antigas”), a atriz está propondo movimentos, opondo-se à estagnação. Acolher o novo, como faz com Luiz Fernando, é uma prova disso. Olga está disposta a subverter a imagem preconceituosa de quem a vê como uma artista anacrônica. Não deixa de ser um recado, nas entrelinhas, para o amigo enfrentar a inércia e ficar de olhos abertos para as armadilhas do tempo. Quando diz “seu ódio ao teatro vai contaminar todo mundo”, Olga deixa claro que não está em crise nem quer se angustiar com a face amarga de HD, pois já carrega, involuntariamente, o peso de um estigma. Isso afeta o coração do artista rabugento. Na sequência do diálogo, ele enfim se permite manifestar o carinho que sente pela companheira: “Olga, você é a grande atriz de sempre: ontem, hoje e amanhã!”. (Ibidem, p. 11)

Outro dado significativo desta cena é o silêncio de HD depois da fala contundente da amiga. Logo após dizer o que pensa, ela ouve o barulho da tosse de Luiz Fernando sob a chuva forte e vai ao seu encontro do lado de fora da casa. Neste momento, HD faz uma pausa e repensa o seu comportamento com o jovem ator. Reconhece ter exagerado, sente o peso de poder ser responsável pelo garoto adoecer, pegar uma pneumonia, e então muda de atitude (ou quase isso). Aos gritos, chama pela atriz que está do lado de fora da casa: “Olga! Olga! Por piedade cristã... Manda esse fedelho entrar! Mas, só hoje”. Ela responde aliviada: “Deus é pai! A esperança ainda ruge em seu coração!” (Ibidem, p. 12) Consegue, mais uma vez, ser influente e exitosa em sua mediação.

Prevalece a objetividade nos posicionamentos de Olga. Isto volta a ser explicitado no dia do teste de Luiz Fernando para interpretar Luca na peça *Rasga Coração*. A demora do aspirante ao papel deixa HD muito irritado, nervoso, andando de um lado para outro. Na tentativa de acalmá-lo, a atriz alega que o acesso às vias da cidade está complicado, devido aos alagamentos provocados pela chuva, mas a rigidez do Mestre de disciplina férrea faz o argumento ser rejeitado. A raiva pelo atraso de duas horas acaba respingando na amiga, acusada de ter amadrinhado um garoto irresponsável. “A culpa é sua, Olga. Eu estava em paz. E você me traz de volta à maldição do teatro. Esse menino traiu a minha confiança”, desabafa um HD feroz. (MARFUZ, 2009, p. 21)

Ao invés de se defender, a atriz novamente intercede por Luiz Fernando: “Mas ele nunca falhou”. (Ibidem, p. 21) Fechado a negociações, o velho ator não cede às defesas. Sentencia que a atitude do aprendiz não tem perdão. E prossegue: “Se tem algo que odeio no ator é indisciplina. Fico furioso. Faltar a um ensaio! E esse moleque de nariz empinado falha no dia do teste. Ator que é ator não abandona o palco”. Olga imediatamente rebate: “Você abandonou”. (Ibidem, p. 21) Pronto. Está posta a fala objetiva tão característica da personagem, sintetizada em uma frase, o suficiente para desconcertar o Mestre, que se vê diante de uma contradição. Ao esquecer o texto durante a exibição de um espetáculo, HD, de fato, abandona a plateia. Sem argumentos, ele encerra o assunto aumentando o volume da sua ira: “Não me irrite, Olga. Eu sou capaz de... Que ódio! Que diabos! Pra que aceitei esta tarefa! Fazer teatro não é escolha, é carma!”. (Ibidem, p. 21)

A companheira em tantas parcerias conhece HD muito bem. Ela tem intimidade o suficiente para saber que o Mestre via na conduta de Luiz Fernando uma extensão do seu passado juvenil, das lutas que abraçou quando tinha a idade dele, sempre em defesa do teatro, uma paixão de muitos anos. É neste artifício do legado da experiência que a atriz investe para estimular o veterano a acabar com as desconfianças, parar de resistir a novos

projetos e acolher (na medida do possível) o aprendiz. E consegue. Olga tira HD da apatia sem poupar-lo do desconforto. Ela age como a consciência da lembrança de episódios que desmontam um pensamento unitário do Mestre. Isso funciona ao ponto de fazê-lo tirar de dentro de si as energias sufocadas por uma crise e querer remontar *Rasga Coração*, tendo Luiz Fernando no elenco. No empenho para evitar que a luz do Mestre se apague, a amiga fiel não hesita em partir para o confrontamento, por mais duro que seja.

Na reta final da trama de *A Última Sessão de Teatro*, chega a vez de ela também se permitir ao abandono. Não dos palcos, mas da convivência com HD. O motivo da nova discussão é a recusa do velho ator em perdoar o garoto que monta uma farsa pra justificar seu atraso, mas depois se arrepende de ter enganado as pessoas que lhe deram uma chance de ascensão artística. Para compreender o episódio, é importante dar detalhes do percurso que leva à mentira encenada pelo rapaz, ao seu desmascaramento e às reações dos dois artistas veteranos diante da situação. Vamos voltar então à cena anterior à situação conflitante do atraso, na qual HD demonstra grande entusiasmo com o progresso de seu aprendiz em tão poucos meses de aulas. O rendimento de Luiz Fernando interpretando trechos de *Romeu e Julieta* deixa o Mestre tão animado que ele decide testar o jovem no papel de Luca (da peça *Rasga Coração*).

É um momento de renascimento do homem maduro que andava atormentado por uma crise. Agora, sente-se estimulado a transferir o legado da sua experiência. Enxerga no garoto “a continuidade de seu espírito de luta”. (MARFUZ, 2009, p. 21) Olga vibra ao perceber o brilho nos olhos do parceiro de tantas vivências cênicas. Numa fala direta para o público, a atriz dá a dimensão do entrosamento crescente entre o veterano e o iniciante, desde que o velho artista constata o brilho, a chama acesa do intérprete de Romeu: “Era bonito de ver. A fúria de aprendiz de Luiz Fernando enfrentava-se com a sanha de ensinar de HD”. (Ibidem, p. 21) Finalmente, o Mestre parece estar mais leve, feliz, permitindo-se promover um encontro de gerações. Revigorado, quer voltar ao palco, rever o público... Mas não demora muito pra todo esse entusiasmo acabar.

Na sequência seguinte, ele vai expor a frustração ao saber que foi enganado por Luiz Fernando. Conforme já foi dito, isso acontece no dia em que o aprendiz deveria fazer o teste para atuar em *Rasga Coração*. Só que as horas vão passando e o ator não aparece, deixando perplexo quem o espera ansiosamente. É uma decepção muito difícil para HD assimilar, sintetizada nesse desabafo: “Duas horas de atraso. Acabou!”. (MARFUZ, 2009, p. 21) Ouve-se, então, um barulho de chuva forte com raios e trovões. Essa configuração dramática também sinaliza que Luiz Fernando pode estar vulnerável à tempestade, aflito

por não conseguir chegar no horário marcado. O impacto do tempo chuvoso atrai HD até a janela de sua sala. Uma das rubricas do texto sugere uma reversão de luz. O clima está tenso. De repente, o Mestre expurga a angústia que sente. São falas livremente inspiradas na personagem shakespeariana Rei Lear. Um estado de fúria, tristeza e delírio:

Soprai, ventos, até que vossas bochechas arrebentem! Rugi de raiva!
 Soprai! Vós, cataratas e furacões, jorrais até que tenhais submergido nossos campanários, fazendo desaparecerem os galos! (...) Arrota à vontade! Cospe, fogo! Jorra, chuva! Nem a chuva, nem o vento, nem o trovão são minhas filhas. Eu não vos acuso de ingratidão, elementos; jamais vos dei um reino, nem vos chamei de filhos; não me deveis qualquer submissão; aqui me tendes vosso escravo, pobre, enfermo, fraco e desprezado ancião. (...) Cospe, fogo! Jorra, chuva! Arrota, tempestade! (SHAKESPEARE apud MARFUZ, 2009, p. 22)⁵¹

A reversão de luz é recomendada pelo autor da peça para que seja desenhada uma ambição reveladora, em níveis estético e sensorial, da alteração do estado emocional do Mestre nesse breve flagrante de suspensão da realidade. A escolha de Rei Lear faz muito sentido, pois proporciona a Harildo Deda a chance de viver, mesmo num flash rápido, um papel que sempre quis interpretar. Há semelhanças indiretas na dor das duas personagens: Lear é um velho rei que vai enlouquecendo, após ter sido traído por duas de suas filhas, para as quais entregou o seu reinado. HD, naquele instante de desabafo, sentia-se louco de raiva e atraído por alguém que podia ser seu filho. E para quem estava doando um bem precioso: a sua experiência teatral.

Até que a chuva passa. Então o silêncio se instala e a realidade volta a normalizar a rotina. Já sem a luz dos relâmpagos e o barulho provocado pela trovoada, o Mestre sai do delírio, mas continua desapontado e raivoso. É quando se depara com Luiz Fernando no meio de sua sala com uma aparência impactante. A maneira como se apresenta diante do professor e ídolo já informa, a princípio, que talvez ele não estivesse atrasado por pura negligência e irresponsabilidade. Está descalço, encharcado, com a roupa rasgada e, nas mãos, uma mochila suja. O olhar de HD é tão furioso que não consegue enxergá-lo. Suas primeiras palavras são corrosivas e humilhantes. O tom grosseiro e a falta de empatia lhe impedem de parar um pouco e ouvir o aprendiz. Só deixa de lado a agressividade quando o rapaz finalmente consegue lhe dar uma explicação:

HD – O que você veio fazer? A aula acabou. Pegue sua capa rasgada, essa roupa de vagabundo e cai fora daqui.

⁵¹ A peça *Rei Lear* foi provavelmente escrita em 1605 ou 1606.

LUIZ FERNANDO – Fui assaltado.

HD – (*sem ouvir direito o que Luiz Fernando falou*) Fora, eu já falei! Não há desculpa no mundo que justifique a falta de um ator no ensaio. Quando Grande Otelo representava uma de suas peças, a mulher que ele amava morreu, em plena temporada. Ele chorou a amada durante o dia e na hora de começar o espetáculo apresentou-se no teatro para cumprir sua função: respeitar o público. Depois, voltou para velar o corpo da esposa. E você, seu moleque...

LUIZ FERNANDO – Fui assaltado.

HD – O que você disse?

LUIZ FERNANDO – Assaltado. Na mira do revólver. Levaram meu tênis.

OLGA – (*Aproximando-se de Luiz Fernando*) Ô, meu filho, como foi isso?

LUIZ FERNANDO – Tava saindo de casa, um cara sacou a arma e perguntou o que eu tinha na mochila. Mostrei a ele. Livros. E fui tirando um a um e ele jogava os livros na lama. Só essas porcarias? Eu comecei a chorar... Eram meus livros de teatro, estava escuro, não passava ninguém... Ele me perguntou: Você faz o quê? Estuda? Trabalha? Eu parei de chorar e disse: Eu faço teatro! Ficou rindo de minha cara, mandou eu tirar o tênis e correr. E atirou pro alto. Eu peguei minha mochila, o resto dos livros molhados e corri. O tiro zuniu na orelha. Pensei em voltar pra casa, mas fiquei com medo. E vim a pé, porque não tinha mais o dinheiro pro ônibus. (*Silêncio*) Quase o senhor não me vê mais aqui.

HD – (*Emocionado*) Mas, meu rapaz, você dizer “eu faço teatro” na mira de um revólver?

LUIZ FERNANDO – Saiu sem querer, professor! Era o que tava dentro de mim.

HD – (*Toca, timidamente, o ombro de Luiz Fernando para confortá-lo*) Bem, vamos começar. Hoje vamos ler Tchékhov.

(*Luiz Fernando faz uma cara desanimada. Olga tosse.*)

HD – (*Corrigindo-se*) Tchékhov, não. Fica pra amanhã. (*Animado, pega um texto*) Vamos ensaiar uma peça pra levantar o moral. Guarnieri. *Eles Não Usam Blequetai*. Olga vai contracenar conosco, não é, Olga? Foi uma das primeiras peças que fizemos juntos. Lembra, Olga?

OLGA – No Teatro Vila Velha.

HD – (*Para Luiz Fernando*). Conhece o texto?

LUIZ FERNANDO – O pessoal lá do bairro montou. Fiz o papel de Tião. Sei de cor o texto. (MARFUZ, 2009, p. 23)⁵²

Nesse diálogo entre as três personagens, uma das falas do aprendiz chama atenção: a frase “Quase o senhor não me vê mais aqui”, cujo conteúdo tem significado semelhante ao relato comovente que Marfuz ouve de Fernando Santana, sete anos antes da estreia de *A Última Sessão de Teatro*: “Eu queria te dizer que quase você perdeu o seu Sinval para sempre” (UZEL, 2006), conta o ator, referindo-se ao papel que, na época, ele interpretava no espetáculo *Cuida Bem de Mim*. Em 2002, no mesmo domingo em que Luís Inácio Lula da Silva é eleito pela primeira vez presidente do Brasil, Santana está voltando sozinho pra casa com uma mochila nas costas, quando um sujeito armado lhe aborda. O assaltante lhe pergunta o que a vítima faz da vida. Ele responde que faz teatro. O homem debocha, mexe na mochila, manda o ator correr e atira. A bala quase atinge o alvo.

Marfuz ouve o depoimento e fica perplexo. Anos depois, puxa da memória a cena verídica, adaptando-a num contexto que propõe o entrelaçamento entre a realidade vivida pelo ator e o texto descomprometido com a transposição documental⁵³. O acontecimento inspira a criação artística, reconfigurado no campo imaginativo da ficção. Essa liberdade poética serve à dramaturgia contemporânea desde o momento em que dilui as fronteiras entre a linguagem literária e a não literária. Na adaptação do drama real para o ficcional, a frase destacada no parágrafo anterior é enfatizada como uma síntese da vida por um fio, preservando na elaboração teatral o impacto da cena verídica de violência que expôs um jovem artista ao risco da morte prematura.

Ao ser livremente adaptado, o fato real ganha elementos estéticos (a capa de chuva rasgada, o corpo molhado, a mochila suja) que teatralizam o episódio, dissociando-se de Fernando Santana para ganhar outro significado. É uma intervenção que assimila o drama vivido pelo ator em sua realidade fora dos palcos, retrabalha o conflito e expande o campo de ação para além da reprodução convencional, o que reafirma a contemporaneidade da peça. Mas vale aqui apresentar um dado muito significativo: tanto no assalto verdadeiro quanto no assalto ficcional, a vítima é preta. Embora a identidade racial de Luiz Fernando

⁵² Veja na página 148 (parágrafo 2) a reflexão sobre o motivo da citação do espetáculo baiano *Eles Não Usam Blequetai* nessa cena.

⁵³ Embora esta pesquisa não pretenda investigar suportes teóricos relacionados ao campo epistemológico da análise de discurso, cabe aqui assinalar, em linhas gerais, que a linguagem não descreve nem reflete o mundo de forma neutra. (GILL, 2003) As análises não atestam uma realidade propriamente dita, mas algo que se revela em movimento na vida social. Mais do que um instrumento de comunicação ou suporte de pensamento, a expressão da linguagem, traduzida em discurso, é um ato social que pode gerar imprecisão e ambivalência, já que lida com elementos sociais, ideológicos e psíquicos. (ORLANDI, 1999)

não chegue a ser um enfoque destacado na trama, trata-se de um artista preto interpretado por outro artista preto. E ambos (intérprete e personagem) estão constantemente expostos à violência social e racial da metrópole baiana.

No entanto, ao virar material dramático a partir do fato verídico, somente parte da narrativa é genuína. A outra serve como estratégia de Luiz Fernando para provocar no outro uma emoção. Trata-se de uma construção textual cheia de nuances, na qual também chama atenção outra fala, que diz respeito ao ofício desse mesmo jovem. HD se emociona ao saber que um iniciante não abriu mão de afirmar ser um ator, mesmo sob a ameaça de ser afetado tragicamente pela bala da ignorância, do machismo e da homofobia. “Mas, meu rapaz, você dizer ‘eu faço teatro’ na mira de um revólver!” (Ibidem, p. 23) Marfuz se faz cúmplice do Mestre nesse momento do texto, no qual realça a atitude corajosa do aprendiz ao sustentar a verdade de uma escolha, mesmo refém das humilhações e das ameaças de alguém com o poder de uma arma nas mãos.

Na transposição do fato para a escrita dramatúrgica, a narrativa estratégica de Luiz Fernando (vale repetir, parcialmente verdadeira) recorre a artifícios para tentar maquiar o acontecido, apostando maliciosamente na generosidade de Olga e de HD. Isso acaba por evidenciar traços questionáveis de sua personalidade. A princípio, o plano funciona. Ele ganha o papel de Luca. Tudo parecia correr bem, até Olga descobrir a farsa montada e desmascará-lo. Ao ir para casa estudar o texto, o ator esquece a mochila. Quando a atriz vai pegá-la pra tentar devolver a tempo, deixa cair sem querer um amontoado de cartas dos Correios que nunca foram entregues. E também um par de tênis. Ou seja, o que havia sido relatado não procedia. Não houve roubo.

O acolhimento de Olga, até então a voz que se posicionava em defesa do aprendiz reagindo às intolerâncias de HD, cede lugar à decepção: “O tênis! Ele mentiu! Não houve assalto nenhum! Só para conseguir o papel de Luca. Meu Deus, como eu fui ingênua!”. (MARFUZ, 2009, p. 25) Ela revela a artimanha para o velho ator, que se enfurece, proíbe o rapaz de pisar em sua casa e se refugia no quarto, sucumbindo à depressão. Indignada, a atriz envia um bilhete para Luiz Fernando. No breve texto, afirma que ele representava para os dois veteranos o símbolo de uma nova geração de artistas, mas pôs tudo a perder ao trair a confiança de ambos em troca de um papel. No entanto, não fecha as portas para o garoto. Embora esteja magoada, deixa no ar a possibilidade do perdão, numa sinalização do texto de que a situação ainda pode se reverter.

No fundo, Olga acredita que Luiz Fernando seja honesto, apesar de imaturo. Ainda assim, em nome de HD, lhe pede que não volte a procurá-los: “Seu ex-Mestre adoeceu de

vez. Foi uma punhalada nas costas. A missão está terminada. De sua ex-amiga, mas ainda incentivadora. Olga". (Ibidem, p. 25) Percebe-se, na mensagem, a abertura de espaço para que o aprendiz possa explicar o erro cometido. É com esse propósito não assumido que, no final, ela atenua a contundência do rompimento quando diz ser uma "ex-amiga, mas ainda incentivadora". Se a jovialidade do aprendiz deixa HD inseguro, a mentira encenada mostra que a insegurança também afeta Luiz Fernando. Impactado com o recado da atriz, ele grava uma resposta na secretaria eletrônica. Seu desabafo parece corresponder ao que ela esperava como reação nas entrelinhas do seu bilhete:

Dona Olga, a senhora está me ouvindo? Liguei para pedir perdão. Eu errei. No dia do teste, recebi um chamado urgente dos Correios. Fui suspenso do trabalho por 15 dias, por minha culpa. Queria ser engolido de vez pelo teatro. E só via uma forma de resolver isso: não entregar mais carta nenhuma e ser demitido do trabalho. Recebia as correspondências e deixava lá, amontoadas no quarto. Olha, naquele dia do teste para Luca, eu também estava com medo. Não acreditava em mim. A gente é assim, precisa que o outro diga que está bom. Pra gente continuar andando. Mas eu não inventei aquele assalto. Ele aconteceu comigo. Só que há dois anos atrás. A capa rasgada, a mochila suja, foi tudo armação. Mas no fundo, no fundo, eu queria que vocês descobrissem o meu erro. Por isso a mochila das cartas ficou lá. Se a senhora ainda acredita em mim, peço-lhe que transmita esta mensagem ao meu eterno Mestre. Diga-lhe que não vou importuná-lo mais. E nunca esquecerei o que ele fez por mim. Continuo a amá-lo e admirá-lo como o maior ator e diretor do Brasil! Obrigado pelo estímulo e proteção. Do seu sempre amigo, Luiz Fernando. (Ibidem, p. 25)

Voltemos ao embate entre Olga e HD. É da natureza dessa mulher dar uma nova chance ao rapaz arrependido, pois lhe faz mal não ter a esperança de que o aprendiz esteja sendo sincero. Por isso, a atriz deixa transparecer seu sentimento de proteção em mais um diálogo tenso com o amigo. Ao desligar a secretaria eletrônica, o dono da casa se adianta em se mantém inflexível: "Mais mentira, Olga. Pra comover corações fracos como o seu." (Ibidem, p. 26) Ao invés de reagir a essa insistência em tratá-la como uma pessoa frágil e vulnerável, ela foca na sua objetividade e parte para a defesa do réu, já sentenciado pelo Mestre: "E se for verdade? Veja. Ele não pede nada. Só agradece e se desculpa. Ninguém é perfeito". (Ibidem, p. 26) Sua meta é convencê-lo a retomar a temporada do espetáculo *Rasga Coração* tendo Luiz Fernando no elenco.

Na contramão, HD, o juiz taxativo e impiedoso, apela para a subjetividade. Numa fala em tom de censura, serve-se da afirmação de um autor clássico do teatro sueco para respaldar o seu discurso machista: "O teatro sempre foi uma escola para jovens, pessoas semicultivadas e as mulheres, que possuem ainda o dom de se enganarem e deixarem

enganar na medida em que são permeáveis à ilusão: Strindberg!”. (Ibidem, p. 26) A tensão aumenta, mas Olga, novamente, opta por não responder à provocação. Demonstra estar mais preocupada com a situação financeira do companheiro de cena, que acumula extratos de contas cotidianas na gaveta. Ele ironiza. Diz que vai dar aula de inglês. Ela questiona o sentido de tanta resistência. Revela que um produtor conseguiu patrocínio e quer voltar com o espetáculo. O Mestre continua ironizando. O diálogo se acirra:

HD – (*irritado*) Me deixe em paz, Olga! Você, no fundo no fundo, é igual a Luiz Fernando!

OLGA – Você vai ficar aí apodrecendo neste quarto vazio. Mas, eu, Olga, a atriz das antigas, não! Ainda tenho viço na alma e fome do palco. Coisas que você perdeu e não vai tirar de mim. (*Como um desabafo*) Eu preciso trabalhar! Eu quero atuar! (*Pausa*) Amanhã largo a sua casa e vou cuidar de minha vida. (*Sai e joga as contas em cima de HD*). (Ibidem, p. 26)

A frase reveladora “Amanhã largo a sua casa e vou cuidar de minha vida” nos dá a confirmação de que eles moram juntos. Ao anunciar a sua partida, a fiel companheira de tantos anos de trabalho e zelo estabelece uma diferença clara: enquanto o Mestre quer desistir, ela reafirma o apetite artístico no alto da sua existência longeva. Por isso, decide seguir sozinha. Faz, assim, uma corajosa escolha pela fidelidade à vocação, impondo-se perante a própria velhice. É um assinalar do empoderamento de Olga. E um grande susto para o teimoso e orgulhoso HD. Diante do risco de perder o único esteio, porto seguro de toda uma vida, o ator em crise não tem mais como escapar do encontro consigo mesmo. Está a um passo de afundar na solidão absoluta: ficará sem Olga, sem Luiz Fernando e sem o teatro. Se não ceder, fatalmente cairá no precipício. Em off, a voz da personagem parece gritar por socorro, atormentada pela dualidade de sentimentos:

Meu Deus, há mil megatons em meu cérebro. Uma argamassa. Ódio e amor se avizinham e não os reconheço mais. As palavras... Até elas... Escapam de mim como punhais e cravam o peito daqueles a quem amo. (*Batidas de coração ora aceleradas, ora lentas*) Olga, Olga... (*Continuam as batidas do coração*) Meu Deus... Não reconheço as batidas do meu coração. Há quanto tempo não as ouço. Muito, muitíssimo, Olga... (*Reversão de luz*). (Ibidem, p. 26 e 27)

A desculpa que Luiz Fernando inventa para explicar porque se atrasou para o teste é uma meia-mentira. Ou meia-verdade. O episódio do assalto aconteceu, mas não naquele dia. Digamos que o aprendiz tenha apostado na dramaticidade de algo vivido e puxado da

sua memória para fazer uma cena, cujo conteúdo alterna entre o real e o teatral. E acredita ter sido por uma boa causa, porém se culpa e sente raiva de si mesmo por ter fracassado no impulso de acertar. Mas, se esse argumento não surte efeito no coração severo de HD, a contundência de Olga ao anunciar que está indo embora vira o jogo. Apavorado com tal ameaça, o ator desce do pedestal para colocar em dúvida se está agindo certo. Ao se fazer tal pergunta, admite que o sentimento guardado não é o de rancor. Talvez sinta pena do garoto. E, então, assume uma verdade: “No fundo, gosto do ator que me instiga”. (*Ibidem*, p. 27) É a deixa para tomar a iniciativa de impedir a partida de Olga.

Embora seja precipitado acreditar que essa reação consolide uma estabilidade na mudança comportamental dessa figura tão arredia à exacerbação de afetos, a possibilidade de perder o sólido suporte emocional da companheira faz o medo da solidão se sobrepor à crise de HD com o teatro. Apavorado aovê-la segurando uma maleta de roupas no meio da sala, decidida a abrir a porta e não mais voltar, ele lhe pede perdão e, mesmo afirmando ter um coração seco, não hesita em abraçá-la. Juntamente com a manifestação de carinho, incumbe Olga de entregar uma carta endereçada ao “fedelho” Luiz Fernando. (*Ibidem*, p. 27) com uma convocação: ele deve retornar imediatamente para assumir o papel de Luca no espetáculo *Rasga Coração*, que será remontado. No final da cena, a atriz, em estado de êxtase, beija-lhe o rosto.

Há um dado muito curioso na relação triangular envolvendo as personagens de *A Última Sessão de Teatro*: dentre as três, Olga é a que possui características mais próximas da conduta artística de Harildo Déda. Mesmo considerando que a dramaturgia dessa obra teatral se dissocia do modelo de biografia cênica, se fizermos o exercício de imaginar um possível alter ego do ator homenageado dentro desse triângulo, iremos encontrar no perfil de Olga os dados que mais se assemelham à maneira como Déda se relaciona com o seu ofício. Ambos querem continuar a fazer teatro, estar em cena. Assim como o Mestre real, ela representa a insistência. Tanto que atravessa a trama da peça combatendo a crise de HD. Há leveza no seu persistir, mesmo que se sinte sozinha.

A arte sempre a chamou, mas foi forte a resistência da família. Sabemos que esse encontro se dá tardiamente. Já HD pisa nos palcos muito mais cedo. A peça nos informa que ele atuava na juventude, quando enfatiza que Luiz Fernando é um espelho do passado artístico do Mestre. Olga, não. O pai reage mal, ameaça, chantageia, oprime. Por isso, ela não admite mais ser podada. Após vencer todos os obstáculos que precisou enfrentar, não há mais tempo a perder com crises. Seria também um alter ego de Neyde Moura? Evidente que existem similaridades na história das duas. E tudo isso retira da personagem o rótulo

de ser mera escada do protagonista. Seu perfil dramatúrgico é rico, inclusive no que diz respeito aos ensinamentos e aprendizados. Com sua docura e firmeza, Olga ensina HD a ter mais tolerância. E aprende com o Mestre a ser menos ingênuo, a desconfiar mais das pessoas, mas sem abrir mão de um princípio: o perdão.

4.4 O JOGO DO SER E DO NÃO SER

Estranheza, conflito, identificação e acolhimento são facetas constitutivas do jogo de aproximação e distanciamento envolvendo o Déda real e o HD ficcional em *A Última Sessão de Teatro*. Para Lopes (2014, p. 24), “o desafio foi construir uma montagem que partisse da grafia de uma vida, com toda a complexidade de papéis assumidos ao longo da história do sujeito e dos personagens encenados no palco como ator de teatro”. Nessa relação entre o ser e o não ser, as vivências do Mestre HD acabam por refletir dados da própria historiografia de outro Mestre, o artista que o interpreta. Um detalhe a se destacar é o completo despudor do protagonista de viver, em determinadas sequências, um papel que lhe expõe ao ponto de espelhar aspectos difíceis da sua realidade. Não deve ter sido fácil mostrar a crise de uma personagem que não consegue mais decorar textos e vivenciar essa mesma dificuldade fora da ficção.

Ao apostar nessa transparência, o intérprete dimensiona a sua maturidade artística. Assume a exposição por compreender o quanto o argumento da falha na memória se torna importante para impulsionar a dramaticidade da peça sobre um artista em crise com o ato de representar. Não é explicitado que os esquecimentos de HD têm a ver com a história de Déda, mas tal associação pode ser feita por quem vinha acompanhando a sua trajetória nos palcos na fase idosa. O próprio ator reconhece isso. Ele se posiciona honestamente a respeito dos bloqueios, quando precisa lembrar falas de suas personagens: “É difícil, mas a gente tenta. Marfuz estimula isso: está com dificuldade, mas faça. ‘Fazer e refazer fazem um só mister’, já dizia o poeta”⁵⁴. (DÉDA, 2021) O protagonista afirma com leveza que HD pode ser *hardcore*, algo parecido com a denominação do sujeito “casca grossa”. E acrescenta:

Há poucos dias, eu vi um vídeo sobre o teatro espanhol. Toda vez que uma luz se acende no teatro é que não há sessão naquele dia. Quando

⁵⁴ Citação de *Pescadores Pernambucanos*, poema de João Cabral de Melo Neto.

me lembro de *A Última Sessão de Teatro* eu lembro que a luz deve se apagar e ao final regressaremos. A vontade de fazer, de voltar a fazer mesmo com todas as crises, mesmo com todo o esquecimento dos poderes que podem ajudar o fazer teatral, mas regressaremos. Vamos voltar, sim. É isso que fica. É essa a lição de Marfuz. É essa a lição que HD deixa com amor e humor. (DÉDA, 2021)

Importante trazer aqui alguns dados do perfil de Manguari Pistolão, que HD tenta interpretar no prólogo de *A Última Sessão de Teatro*. Ex-ativista, a personagem da trama de *Rasga Coração* (consagrada obra escrita por Vianninha na década de 1970)⁵⁵ está no foco de um conflito de gerações. Após dedicar a juventude a uma vida de militância em confrontos com o pai, Pistolão muda de conduta. O comportamento burocrático passa a se assemelhar ao da figura paterna que ele tanto enfrentou no passado. Seu filho Luca o acusa de ter virado um homem conservador, que se opõe ao desejo do jovem de largar a Faculdade de Medicina para abraçar o movimento hippie. (FILHO, 2018)⁵⁶ A referência a essa obra dramatúrgica também se conecta com a biografia de Dédá. Conforme citado no segundo capítulo, nos anos 1960, o ator milita na filial baiana do Centro Popular de Cultural (CPC), cuja matriz tem Vianninha dentre os fundadores.

Na primeira cena de *Rasga Coração*, HD tem um lapso de memória. A plateia é surpreendida pelo silêncio inesperado da personagem, que interrompe a sua fala para se justificar com o público: “Peço desculpas a vocês. E licença para recomeçar”. (MARFUZ, 2009, p. 4) O veterano tenta retomar o trecho esquecido: “Revolução sou eu! Eu... Eu...”. (Ibidem, p. 4) Pausa a cena novamente, emociona-se, pede perdão aos espectadores e diz que a memória lhe trai. Comovido, revela o quanto a peça de Vianninha significa para a sua vida. Sente-se na obrigação de seguir de onde parou: “Eu preciso terminar”. (Ibidem, p.4) Põe os óculos, retira do bolso um pedaço de papel e lê a parte que não foi decorada. É um desabafo de Manguari Pistolão em confronto com o filho Luca:

Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo. Você não é o revolucionário, menino, sou eu (...) você é um covardezinho que quer fazer do medo de viver, um espetáculo de coragem! (FILHO, 2007, p. 132)

⁵⁵ O autor carioca Oduvaldo Vianna Filho ainda encontrou forças para finalizar esse texto tão relevante na memória do teatro brasileiro, mesmo em estado terminal, abalado por um câncer que o levou à morte prematura em 1974, aos 38 anos. (MORAES, 2000)

⁵⁶ A peça *Rasga Coração* ganhou nova edição em 2018, após 38 anos do lançamento original.

A psicanálise nos ensina que nós esquecemos menos das coisas do que parecemos acreditar. Conflitos do inconsciente podem fazer o cérebro rejeitar certas lembranças, mas isso não significa que memórias perdidas estejam ausentes dentro de quem não consegue recordá-las. (RICOUER, 2007) O confronto subjetivo com a ausência interrompe o fluxo operacional da memória, provocando o esquecimento. São rompimentos complexos. Aqui o sentido da subjetividade tem a ver com um processo de elaboração interna, a partir de emoções, significados, idealizações. Resulta de experiências coletivas e da maneira como o sujeito sente e expressa a sua singularidade no cotidiano dessas relações sociais e diante da objetividade do existir.

Somos movidos por pensamentos, bloqueios, impulsos, afetos. As recordações e os esquecimentos se relacionam como nossa essência. De acordo com Halbwachs (2003), o que faz o tempo se tornar real é o conteúdo guardado na memória. Isso acontece quando situações vividas em ambientes que circundam nossa existência alimentam o pensamento e se reconstruem na nossa imaginação. Quando acionamos o “cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p. 39), nós selecionamos dados, construímos, destruímos... Dentro da gente existe lugar para o disfarce, a evasão, a fuga... Tem razão o filósofo italiano Norberto Bobbio (1997, p. 30), quando afirma, num texto escrito por ele aos 87 anos, que nós “somos aquilo que lembramos”. E cada lembrança “é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia”. (BOSI, 1994, p. 81)

É o que a personagem HD, numa fala em off, assinala na terceira cena de *A Última Sessão de Teatro*, a partir da citação que Marfuz faz do texto *O Ator É Alguém que se Lembra* (MAROWITZ, 1978, p. 26-27): “Um ator é alguém que se lembra. No nível mais simples, alguém que se lembra das suas falas, de suas deixas, de suas marcas, suas notas, de fechar a braguilha, de amarrar os sapatos, carregar seus adereços, de suas entradas e saídas (...).⁵⁷ O tema da memória é um elemento dramático tão determinante na peça que Marfuz sublinha a reflexão de HD na mesma cena. A personagem faz questão de repetir essa definição por três vezes consecutivas. A princípio com a voz ecoando novamente na gravação em off: “Um ator é alguém que se lembra”. Depois, sozinho no palco: “Um ator é alguém que se lembra... É alguém que se lembra”. (MARFUZ, 2009, p. 6)

⁵⁷ Trecho extraído do capítulo *Definição de um Ator* (do livro *The Act of Being*, de Charles Marowitz), traduzido por Harildo Déda para a disciplina Prática de Interpretação I, Escola de Teatro da UFBA, 1996.1.

O próprio Déda costumava trabalhar o texto de Marowitz nas suas aulas de teatro. É simbólico o seu apetite para estimular esse debate, se considerarmos a subjetividade de suas dúvidas em relação às próprias falhas de memória nos processos cênicos e, ao mesmo tempo, a persistência em se manter produtivo artisticamente, apesar dessa dificuldade. Nos caminhos subjetivos, a memória ocupa o lugar do sentimento. Recordar não é apenas repetir algo que estava situado no passado e trazê-lo para o presente. A recordação é um ressurgir. E essa reaparição do ontem projetada no hoje vem imbuída do que se sente em relação ao que se recorda.

Isso pode trazer à tona lembranças romanceadas, teatralizadas, até como forma de fazer da memória um espaço de refúgio, “meio história, meio ficção”. (BRANDÃO, 2008, p. 45) Lendo as colocações de Marowitz, constata-se como Déda se interessou por seguir em frente aprofundando tal reflexão, talvez buscando encontrar suas próprias respostas. Percebe-se que Marowitz começa esboçando signos mais simples: o ator deve se lembrar de falas, deixas, marcas, posicionamentos na cena... E depois propõe uma discussão que vai muito além do elo entre lembrar e decorar, como demonstra o trecho a seguir:

Em outro nível, um ator é alguém que se lembra como é sentir-se rejeitado, sentir-se orgulhoso, sentir-se carinhoso – todas as manifestações de emoção que experimentou quando criança, quando adolescente, na juventude ou na maturidade. Um ator se lembra das sensações de todos os sentimentos que já sentiu ou percebeu nos outros. Ele se lembra do que aconteceu às outras pessoas através de todos os períodos do tempo – através do que ele já deu ou lhe ensinaram. Seguindo as trilhas de sua própria sensibilidade, ele encontra a chave para a compreensão dos outros. (MAROWITZ, 1978, p. 26)

Embora o tom biográfico não seja predominante em *A Última Sessão de Teatro*, há várias sinalizações no texto que remetem HD à imagem do Mestre consagrado, o que pode ser entendido como uma referência à figura respeitável de Harildo Déda. Quando a crise de HD com o teatro é explicitada no diálogo tenso com Olga no camarim, ficamos sabendo um pouco mais sobre a conceituada carreira do veterano (repleta de associações ao repertório de Déda). Nos bastidores, aflita com a postura do colega que ameaça desistir de atuar, Olga procura animá-lo com palavras de enaltecimento: “Você é um dos melhores atores de sua geração! São quarenta e sete anos de teatro. Você deu vida aos personagens de Shakespeare, Brecht, Beckett, Vianninha, Heiner Müller, Nelson Rodrigues... Você tirou de todos eles o melhor!”. (MARFUZ, 2009, p. 5)

A história admirável dessa pessoa experiente retratada na fala elogiosa de Olga é (quase) Harildo Déda. Quase porque alguns dados não fazem parte da biografia do ator. Ao contrário de HD, ele nunca integrou o elenco de uma peça shakespeariana. E só vem a atuar num espetáculo com texto de Vianninha em 2018 (nove anos após a estreia de *A Última Sessão de Teatro*), quando entra em cena na montagem *Em Família* no papel de Seu Sousa, contracenando mais uma vez com a atriz Neyde Moura (Dona Lu, esposa de sua personagem)⁵⁸. Mas apenas essas informações diferenciam as vivências artísticas do Mestre real e do Mestre fictício enaltecido por Olga. Todos os outros dados históricos contidos na cena do camarim dizem respeito diretamente à representatividade de Déda na memória do teatro baiano.

A citação aos 47 anos de carreira de HD (1962 a 2009) é uma referência ao tempo de estrada do seu intérprete no mesmo período (vale repetir que a estreia oficial de Harildo como ator acontece em 1962 com a encenação de *Arroz, Feijão e Simpatia*, no CPC). No período anterior à encenação de *A Última Sessão de Teatro*, ele atua em montagens de peças de Brecht (*Um Homem É um Homem*, 1974, e *Vida de Galileu*, 2001); Beckett (*A Última Gravação de Krapp*, 1970, e *Dias Felizes*, 1985); Heiner Müller (*Quartett*, 2000) e Nelson Rodrigues (*O Beijo no Asfalto*, 1992, e *A Mulher Sem Pecado*, 2000), autores destacados na fala de Olga. Embora não tenha interpretado nenhum dos papéis da galeria de Shakespeare, enriquece o seu currículo nessa fase dirigindo alguns clássicos do autor (*Macbeth*, 1994, e *Hamlet*, 2005), já citados no segundo capítulo. Tem-se, portanto, um apanhado de associações diretas entre os perfis do ator e de sua personagem.

Num contexto em que HD é (e não é) Harildo Déda, os ensaios revelam caminhos para a construção das similaridades e das diferenças. Por um lado, o protagonista exacerba um lado racional, estudando as falas e as ações sem se preocupar se o que ocorre com a personagem acontece ou não em sua vida, se vale ou não a pena expor alguma revelação para o público. Não faz esse tipo de juízo. Déda analisa, reflete sobre o seu papel na peça, mas sem jamais tentar fugir de aspectos sombrios ou contraditórios em cena. Mas também não reprime os sentimentos. Quando identifica nos ensaios momentos que remetem à vida pessoal, emociona-se, faz uma pausa para se revigorar e retoma o processo criativo. Nesse jogo, uma diferença, em especial, nos leva a indagar se o ator seria capaz de abandonar o público no meio do espetáculo, como faz HD. Isso parece improvável. Difícil imaginá-lo provocando uma ruptura tão radical para tentar desistir do ofício.

⁵⁸ Direção de Marcelo Flores.

Já no campo das semelhanças entre intérprete e personagem, são perceptíveis a disciplina, a sabedoria, o ardor pelo teatro, a relação Mestre-aprendiz e algumas marcas de Déda transpostas para a peça, como a de repetir que menos é mais e a mania de apontar o dedo acima da cabeça pra lembrar a quem está atuando que ele é o diretor (a autoridade). Fernando Santana (2021) chama atenção para a forma como o encenador Luiz Marfuz soube valorizar a verve divertida que o protagonista traz em si, fora do palco, utilizando-a na composição de HD e subvertendo os clichês em torno da representação formal do grande Mestre. Nos ensaios, o jovem ator testemunha o aproveitamento do “humor ácido pouco explorado por Harildo em outras montagens e muito presente em sua vida pessoal, além da destreza implacável em ensinar”. (*Ibidem*, 2021)

Santana estende suas observações à maneira como o diretor ia potencializando as ferramentas e bagagens artísticas de cada integrante do elenco. O protagonista focava na leitura do texto; Neyde Moura investia nos exercícios de voz; e Fernando apostava nas possibilidades de comunicação com o próprio corpo durante os aquecimentos (correr, pular, soprar, alongar). Importante assinalar que Harildo Déda, no alto de sua experiência artística, gosta de compor personagens a partir da técnica adquirida com o tempo. Ele diz que nem sempre é possível confiar na intuição, por isso vai dando formas aos seus papéis através da repetição do texto. Um caminho, aliás, que lhe foi confirmado pelas leituras que fez, ao longo da carreira, de obras do dramaturgo norte-americano David Mamet. No livro sobre Déda, escrito em parceria com o professor Raimundo Matos de Leão, Marfuz traz mais dados sobre essa experiência de bastidor com o artista veterano:

Num dia de ensaio, dispensei Harildo. Queria trabalhar com Neyde e Fernando separadamente para buscar pontos de contato entre a história deles e a das personagens que faziam, ambos atores. E os exercícios provocaram sensações e emoções profundas, às vezes, dolorosas. Harildo, avesso a este método, entrou na sala desavisadamente (ou muito interessado, para dizer a verdade!), flagrou o momento e saiu. Depois ele me disse: “Entendo o que você faz e acho necessário. Mas corro disso”. Na verdade, nem era preciso correr, pois este exercício, como se viu nos capítulos anteriores, não se aplica a Harildo, mais focado nos processos e métodos das ações físicas e trabalho com o texto. E era o que fazíamos: levantar fisicamente as cenas a partir da “leitura em movimento” para se chegar à marcação espontânea e, depois, à orientada, deixando Déda inicialmente mais solto. (MARFUZ, 2011, p. 197 e 198)

Fernando Santana dá mais detalhes sobre os três meses de ensaio da peça. Conta que o autor/diretor se mostrou muito aberto às propostas vindas dos intérpretes, mas sem

perder o foco principal de narrar a história de um grande Mestre em teatro e do seu jovem aprendiz. Enfatiza que a direção proporcionava um jogo entre o elenco “fundamental para que a história fosse revelada de forma divertida e contundente, dando um molho de poesia ao processo, inclusive ao utilizar textos de outros autores, a exemplo de Shakespeare”. (SANTANA, 2021) Uma das referências é *Romeu e Julieta*, citada em cenas como a que Luiz Fernando coloca a saúde em risco na área externa da residência de HD, e interpreta trechos da obra do autor inglês debaixo de chuva forte, na tentativa de convencer o dono da casa a lhe dar uma chance. Mas o Mestre reluta, longe de imaginar que, algum tempo depois, ficaria encantado vendo o aprendiz no papel de Romeu:

LUIZ FERNANDO – “Ri das chagas quem jamais foi ferido! Mas, silêncio! Que luz brilha atrás daquela janela! É o Oriente e Julieta é o sol. Surge claro sol, e mata a invejosa lua...”

HD – Assassinando Shakespeare!

LUIZ FERNANDO – “Fala, entretanto nada diz, mas que importa! Falam seus olhos; vou responder-lhe! Sou muito atrevido. Não está falando comigo...”

HD – Vá embora, menino! Deixa Shakespeare morrer em paz!

LUIZ FERNANDO – “Está falando. Oh, fala ainda anjo luminoso! Porque esta noite apareces tão resplandecente sobre minha cabeça como um alado mensageiro celeste...”

HD – Que inferno!

LUIZ FERNANDO – “Ó bendita. Bendita noite! Quanto temo, sendo agora noite, que tudo isto não passe de um sonho por demais encantador e doce para ser verdadeiro!”

HD – Como odeio teatro! Ator é uma praga!

LUIZ FERNANDO – “É minha alma que me chama pelo nome. Como soa argentino e doce no meio da noite a voz dos amantes...”

HD - Eu vou chamar a polícia! Rapaz, desista. Você nunca vai ser ator. (MARFUZ, 2009, p. 10 e 11)

Nesse diálogo em que a persistência do aprendiz é um enfrentamento ao sarcasmo do Mestre, uma diferença se faz notar entre ator e personagem no jogo cênico do ser e do não ser: a intransigência ameaçadora (conduta dura de HD) se põe ficcionalmente no lugar da provável reação acolhedora de Harildo caso a situação dramatúrgica apresentada fosse verídica. Como pensar que ele verbalizaria frases tão agressivas para um jovem artista ao

ponto de gritar: “Assassinando Shakespeare!”, “Vou chamar a polícia!”, “Você nunca vai ser ator!”. Desenha-se um perfil muito impiedoso de HD nesses trechos, embora no fundo ele aplauda internamente a insistência de Luiz Fernando. Tanto que vai se entusiasmando, aos poucos, com a força de vontade do seu admirador.

Se, por um lado, a diferença entre ambos novamente se faz notar, por outro a cena também revela um ponto de identificação no momento em que o público ouve a seguinte frase de efeito: “Como odeio teatro!”. Em sala de aula, Déda costuma repetir esse bordão sem perder o senso de humor. É uma resposta irônica e enfática dada pelo artista sempre que um aluno ou aluna realiza uma cena que não lhe convence. O dono do bordão enfatiza: “Quando não sinto verdade no que está sendo dito, quando vejo que estou diante de um simulacro da verdade, aí eu digo: “Odeio teatro!”. E continuo odiando sempre que a coisa me parece falsa ou desonesta. O ator precisa acreditar no que diz”. (DÉDA, 2022) Amar e detestar o ofício quanto mais nele se mergulha; ser amigo e inimigo do rito, da cena, do palco... Avancemos até o epílogo.

A troca da primeira versão da peça, inicialmente focada nas rupturas artaudianas, pelo texto inspirado numa pedagogia teatral interessada no modelo Mestre-aprendiz não implica em um esvaziamento total das provocações de Artaud na dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro*. É o que se constata no epílogo com frases adaptadas de uma das falas mais instigantes do autor francês, para que HD se despeça do público após ter retornado aos palcos sem ter mais a intenção de abandonar a sua arte. Antes de dar esse arremate final, a personagem volta-se diretamente para a plateia. Parte do discurso já foi citada no tópico anterior deste capítulo (o trecho em que ele se mostra cético sobre a utilidade e o poder de atração do teatro para o espectador). Vamos apresentar mais dados do conteúdo desse momento final:

Deus e o Diabo disputam a alma do ator. Quando um deles ganha, ou nos salvamos ou nos perdemos para sempre. Mas quando Deus e o Diabo continuam lutando dentro de nós, a alma do artista agradece. É o chamado do teatro. E neste mergulho tão belo e tão terrível, morremos e nascemos a cada dia. Agradeço a todos a gentileza de sair de suas casas para ver e ouvir um velho ator, perdido em suas inquietações, memórias e fantasias. (...) E agora só mais uma coisa: quero dizer algo que talvez cause espanto a muita gente... (MARFUZ, 2009, p. 31 e 32)

O que vem a seguir para completar o texto do epílogo, conforme anunciado pela personagem, é a inserção de mais um pensamento instigante proferido por Artaud: “Sou inimigo do teatro. E sempre o fui. Tanto mais amo o teatro, quanto mais por isso mesmo,

sou seu inimigo". (*Ibidem*, p. 32) Logo após essa fala, nada mais é dito por HD. Nenhum diálogo ou embate criador de qualquer tipo de tensão. Nenhum adendo que leve a própria personagem a refletir sobre esse comentário que, como ele mesmo afirma, talvez possa causar espanto em muitas pessoas. A peça chega ao fim. O público vai embora, tendo essa sequência do texto como o último dado dramatúrgico da obra. Seria necessário um estudo de recepção para dimensionar a reação dos espectadores ao desfecho proposto. Não cabe nesta tese especular sobre algum tipo de impacto nesse sentido.

Mas é interessante observar como se desenha no epílogo outra exemplificação do jogo do ser e do não ser. De certa forma, o que é dito na cena derradeira da peça pertence à história do protagonista, por fazer indiretamente mais uma referência ao bordão “Odeio teatro!” (destacado na página 151). Perspicaz, o autor une as simbologias do “odiar” e do “ser inimigo” para conseguir fazer, mesmo nas entrelinhas, o que desejava promover na primeira versão do seu projeto teatral: aproximar Harildo de Artaud. Mas é uma sequência que não absorve plenamente as premissas do teatro da crueldade artaudiano, tornando-se, desta vez, confortável para Déda, que no trecho final transita à vontade pelo território do texto, o seu campo de domínio no palco.

É uma aproximação conciliatória. A superestimação da palavra, o imitar, o repetir e outros códigos da representação atormentavam Artaud, como se isso anulasse a presença orgânica em nome da afirmação de um passado, do que já foi feito. Na sua perspectiva, a construção de significados deveria se sobrepor ao império do texto, à mera busca estética e ao limite cartesiano do corpo funcional e organizado. O pensamento se integra ao gesto, a palavra se transmuta num arsenal de possibilidades visuais, para o teatro poder revelar a sua riqueza múltipla, expressiva, através da qual matéria e espírito se entrecruzam para que o corpo, a voz, as ações e a linguagem produzam uma alquimia capaz de gerar outra identidade na cena. (ARTAUD, 1999) Para ele, ser “inimigo” é rejeitar o que lhe parece inegociável, pois crê na sua própria verdade.

Nesse sentido, há uma convergência com Harildo, mesmo sendo este ator o sujeito que, amando o uso da palavra na cena, serve-se do texto para representar um pensamento artaudiano no epílogo da peça. Em que ponto convergem? Na defesa ferrenha daquilo que acreditam quando pensam na arte, mesmo que seja por caminhos distintos. É isso que faz um afirmar ser “inimigo do teatro” e o outro, também imbuído de amor, dizer que “odeia teatro”. Entre o primeiro e o segundo está Luiz Marfuz, num breve reencontro com o seu *Har-tor* na sequência final da peça, apostando num ponto de equilíbrio. Na narrativa desse epílogo, ele também arremata o argumento da crise da representação: retoma o ceticismo,

lança incertezas e pensa sobre o sentido da insistência no teatro, numa fala que transita entre Deus e o Diabo, o belo e o terrível, o morrer e o renascer.

Outro ponto de aproximação no jogo é o conjunto de referências que a peça faz a William Shakespeare. As citações entrelaçam a intimidade profunda que os dois Mestres (o real e o ficcional) têm com a obra do autor inglês. Déda fez do teatro shakespeariano a sua grande escola. É um expert no trabalho com os sonetos do dramaturgo, na absorção de sua obra para construir imagens através das palavras, no uso do verbo como ferramenta essencial para que o ator e a atriz encontrem o caminho da ação física a partir do texto. Ao contrário de Marfuz, mais identificado com Brecht e Beckett: “Gosto de Shakespeare, mas não tenho uma relação intensa. Pode observar que não há nenhuma obra dele no meu repertório. Não o escolheria. As citações de obras dele entraram nessa peça por causa das vivências de Harildo”. (MARFUZ, 2022)

Passemos aos pontos de distanciamento entre Déda e HD. Um dado que se destaca é a referência dramatúrgica à peça *Eles Não Usam Blequetai*, título da versão do diretor João Augusto a partir do original *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A adaptação é encenada em Salvador pela Companhia Teatro dos Novos, para inaugurar o Teatro Vila Velha, em 1964. Num dos diálogos de *A Última Sessão de Teatro*, HD puxa da memória afetiva as lembranças desse trabalho. Recorda que foi um dos primeiros em que contracenou com Olga. Mas a mesma peça de Guarnieri não consta no repertório de Déda, dentre as montagens das quais ele participa no TVV dirigidas por João Augusto. Reafirma-se, assim, a liberdade com que o texto de Marfuz se dissocia sem formalismos da rigidez biográfica.

Com a licença poética de inserir HD no elenco de *Eles Não Usam Blequetai*, a dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro* celebra um marco da memória do teatro na Bahia. Lançada no mesmo ano em que os militares (apoiados por parte da sociedade civil) instalam uma ditadura no país, a montagem de João Augusto “é reputada como uma encenação orgânica, estruturada em vários planos. A favela carioca, cenário original do texto, toma, na visão do diretor e do cenógrafo, feições dos Alagados, uma “favela” construída sobre palafitas no subúrbio de Salvador”. (LEÃO, 2006, p. 174)⁵⁹ Déda não está em cena, mas assiste a esse momento tão significativo da cultura baiana, conforme relata em depoimento para o professor e pesquisador Raimundo Matos de Leão:

⁵⁹ Cenário de Calazans Neto.

Ideologicamente, João pega gente que foi do CPC, gente que tinha saído da Escola e que não estava fazendo nada e bota todo mundo no espetáculo. Aquela coisa que vai se repetir em João sempre: ter que dar emprego para ator (...). É quase uma resposta ao golpe que tinha acabado de ser dado no Brasil. Assim, de dizer: nós estamos vivos. Só isso já era alguma coisa, já era muito emocionante para quem ia ver. (DÉDA apud LEÃO, 2006, p. 176)

Voltemos ao jogo do ser e do não ser. A principal diferença entre o ator ficcional e o real é notada no tratamento que dão aos artistas jovens. HD se fecha na má vontade, no comportamento desconfiado, na insegurança e na maneira pernóstica como reage aos devaneios, aos arroubos de juventude e à inexperiência de Luiz Fernando. O acolhimento demora de acontecer. Ele desce uma parede imaginária que dificulta a quebra de barreiras. Vaidoso, prefere estar na defensiva, opondo-se a qualquer ideia discordante, inflexível ao pensamento diferenciado. Despreza o desejo ansioso do outro pela novidade e se recusa a abrir um canal de escuta para dialogar com quem representa a jovialidade, a inquietação, o desejo de renovar. Reações diferentes da sensação prazerosa que Déda costumava sentir ao interagir com novas gerações de atores e atrizes.

Na relação conflituosa entre HD e Luiz Fernando, o choque de gerações atravessa uma narrativa que situa, de um lado, o desencanto com a arte manifestado pelo Mestre e, do outro, a sede de atuar explicitada pelo aprendiz, como mostra esse trecho da carta que o mais jovem escreve para o mais velho: “Desculpe a ousadia do que vou lhe dizer: se o senhor não quer mais fazer teatro, eu quero. Se o senhor matou os seus sonhos, suplico-lhe: não mate o meu. Não vou desistir”. (MARFUZ, 2009, p. 10) É um contraponto entre inexperiência/experiência, vitalidade/cansaço, crença/descrença, começo/fim, elementos antagônicos que servem de material para o conflito, a base do drama. O embate também se dá nos posicionamentos divergentes que eles apresentam sobre o fazer teatral, apesar de a postura de Luiz Fernando ser muito menos intransigente do que as reações irônicas de HD com o seu comportamento irritadiço, defensivo e autossuficiente.

Mas é preciso chamar atenção para um dado nesse convívio: embora a marcação da diferença pelo viés geracional se configure como um fator relevante na relação entre as duas personagens, seria superficial e reducionista limitá-la à polarização do confronto entre o veterano apegado à tradição das artes, defensor férreo da supremacia do texto na cena, e o iniciante livre e de peito aberto para a novidade, ávido pela experimentação. As camadas do drama de HD são mais profundas. Não se restringem ao embate do velho com o novo no teatro. Além disso, o fato de Luiz Fernando abraçar o ofício em pleno vigor da

jovialidade e de ir aos poucos se empoderando não quer dizer que ele esteja deslocado da crise da representação. O modelo cênico que o aprendiz defende com as suas aspirações juvenis não soluciona nenhum dilema da contemporaneidade.

Aristides Alves



Figura 18: Sede e desencanto nas divergências artísticas entre as personagens

Dito isso, os choques entre ambos rendem sequências muito interessantes, como o momento no qual o jovem ator tem a ousadia de sugerir a desconstrução de uma imagem cênica pensada pelo Mestre para o espetáculo *Rasga Coração*. A sugestão não tem nada de radical, mas é o suficiente para HD se irritar, pelo simples fato de se opor a um modelo defendido por um artista fechado em suas certezas. Cauteloso ao expressar a opinião, pois já conhece o temperamento vaidoso do ídolo, o discípulo sugere uma ruptura estética no cenário formal e cheio de adornos que o diretor quer adotar na sua versão para a peça de Vianninha. O aprendiz propõe o contrário: algo minimalista, despoluído de tantos signos, que escape da plasticidade óbvia e aposte na imaginação do público. Sempre refratário ao novo, HD despreza e ironiza a proposta:

LUIZ FERNANDO – Eu sei, o diretor é o senhor. Mas me dê a última chance de dizer uma última coisa.

HD – Quinze segundos.

LUIZ FERNANDO – A peça de Vianninha é linda! Mas precisa aquele cenário todo, andaimes, o apartamento, os móveis, etc etc? Veja como

seria bonito: palco nu, os atores, um foco de luz e uma cadeira. (*Aponta a cadeira elisabetana*) Aquela ali.

HD – A minha cadeira elisabetana!

LUIZ FERNANDO – É. Como no tempo de Shakespeare. Confiar na imaginação do espectador. Olha só: os dois em cena, frente a frente com o público. Quer dizer, o senhor na frente e eu três passos atrás... Coadjuvante... Cada um em seu mundo, isolado. E Olga, sentada ali na cadeira elisabetana. Os três, como uma família, não é bonito?

HD – Trocar o cenário de Vianninha por uma cadeira elisabetana. Ah, a juventude!

LUIZ FERNANDO – Mas o senhor me ensinou que no tempo de Shakespeare não tinha cenário!

HD – E também não tinha foco de luz recortando cadeiras! A não ser que você contratasse o sol do meio dia para ser o seu *light design*.

LUIZ FERNANDO – Desculpe, foi só uma sugestão. (*Vai saindo*) Não falo mais nada. Juro. Pela alma de Shakespeare!

HD – (*Só*) Palco nu, um foco de luz e uma cadeira elisabetana em plena década de 70 no Brasil. Era o que me faltava! (MARFUZ, 2009, p. 29)

A frase em tom de desprezo “Era o que me faltava！”, finalizando o diálogo, dá a deixa para a contradição exposta no início da cena seguinte, a penúltima da peça: mesmo se mostrando tão resistente a reavaliar as suas convicções a partir da escuta de um ponto de vista divergente, o Mestre irá mostrar, na prática, o contrário do que foi negado por ele na conversa com Luiz Fernando. Antes de o segundo sinal tocar para a reestreia de *Rasga Coração*, o cenário revela justamente o que o jovem aprendiz havia sugerido ao diretor. No palco estão apenas duas cadeiras elisabetanas sob um foco de luz. O restante fica por conta da imaginação do espectador. Subtende-se que HD começa, enfim, a ceder, a arejar o pensamento ao reconhecer que um ator iniciante é capaz de fazer ressalvas pertinentes ao seu trabalho. A intolerância está cedendo espaço para a escuta, a crise já não o paralisa e o prazer do retorno ao palco, mesmo não explicitado, está latente.

Quando toca o terceiro sinal, não prevalece mais a relação de conflito entre o velho e o jovem. Isso não quer dizer que os confrontos acabaram, pois eles têm personalidade forte. Mas, no momento derradeiro de *A Última Sessão de Teatro*, o recurso metateatral evidencia que, diferentemente das rusgas entre o Mestre e o aprendiz ao longo do enredo, agora estão em cena dois companheiros de trabalho e também Olga, prontos para encenar um outro embate geracional, dentro de outra peça. Agora, a queda de braços envolve suas

personagens em *Rasga Coração*, o filho Luca (Luís Carlos) e o pai Manguari Pistolão (o nome verdadeiro é Custódio Manhães Jr., o Custo). É o que mostra o trecho reproduzido a seguir, adaptado por Marfuz do original de Vianninha. Um diálogo tenso com trocas de acusações e uma agressão física, culminando numa expulsão:

HD (PISTOLÃO) – Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! (...) Você não é um revolucionário, menino... Você é um covarde que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem!

LUIZ FERNANDO (LUCA) – Você é que pensa que é revolucionário. É a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado para não brigar com o cobrador que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua!

(*Manguari Pistolão dá um tapa na cara de Luca, avança para ele, Nena se interpõe, ficam embolados*)

OLGA (NENA) – Custódio, meu Deus do Céu, Custo, pelo amor de Deus...

PISTOLÃO – (*Para Luca*) Você faz como quiser, faz como decidir, tem todo o meu respeito, mas agora é fora de minha casa, menino, entendeu? Aqui você não fica mais...

LUCA – Puxa, pai, que é isso?

PISTOLÃO – É isso, é isso, é isso...

LUCA – Não tenho para onde ir, pai, vou pra onde?

NENA – Por favor... Custo!

PISTOLÃO – Cala a boca, Nena! Não sei como você vai viver... Não é em comunidade que vocês vivem, então?

(*Luca sai*)

(FILHO, 1974 apud MARFUZ, 2009, p. 30 e 31)

Na sequência do diálogo, Nena (a mãe de Luca, vivida por Olga) insiste para que Pistolão mude de ideia, mas ele não cede. O filho reaparece com a mochila nas costas e, depois de um longo silêncio entre os três, vem a despedida. Luca abraça a mãe e dá tchau para o pai, que está de cabeça baixa, escrevendo um relatório. Nesse momento, um gesto afetuoso do filho vai fundir intencionalmente a história do Luís Carlos de *Rasga Coração* e a do Luiz Fernando de *A Última Sessão de Teatro*, através de uma licença poética feita

por outro Luiz (Marfuz). Antes de deixar a casa, Luca pergunta ao pai se pode lhe dar um beijo. Está com o coração leve, sem ressentimentos. Na resposta, o discurso de Pistolão se cruza com o de HD: ele chama o filho de Luca, troca para Luís Carlos e, logo depois, refere-se a ele como Luiz Fernando. Ficam evidentes duas despedidas, pois o aprendiz também está partindo, após ter ajudado o seu Mestre a renascer:

LUCA – Bom... Estou de saída... (*Silêncio. Vai até Nena. Abraçam-se*)
... A gente se vê, está bem?

NENA – Está bem, filho, está bem.

LUCA – (*Silêncio*)... Tchau, pai... (*Manguari Pistolão em silêncio*) ...
Pai... Estou saindo de coração leve... Sem rancor, pai.

PISTOLÃO – (*Tempo*) ... Sem rancor, Luca.

LUCA – Posso lhe dar um beijo? (*Manguari Pistolão quieto. Luca vai até ele, lento. Beija a face de Pistolão. Tempo*). Até um dia, pai.

PISTOLÃO/HD – Sem rancor, Luca... Até um dia, Luiz Fernando.

LUCA/LUIZ FERNANDO – Até um dia, pai... (*Pausa*). E, obrigado Mestre! (*Sai*) (Ibidem, p. 31)⁶⁰

A inclusão de trechos de *Rasga Coração* e *Eles Não Usam Black Tie* em *A Última Sessão de Teatro* faz muito sentido. Os dois textos escolhidos abordam conflitos entre pai e filho (na peça escrita por Guarnieri, a atitude de um jovem operário desencadeia uma série de embates familiares: ele fura a greve liderada pelo próprio pai na empresa onde ambos são explorados em suas rotinas de trabalho, sob a alegação de que precisa garantir o emprego para cuidar da namorada grávida). Ao serem citadas nas práticas artísticas de HD e Luiz Fernando, as duas obras clássicas da dramaturgia brasileira fazem o teatro não apenas se autorrepresentar (PAVIS, 2007a), mas também iluminar as ações e as relações entre Mestre e aprendiz, que experimentam um modelo de convívio paternal, mesmo não tendo um parentesco. A citação reproduzida a seguir nos ajuda a compreender o propósito das cenas metateatrais no contexto criado para essas personagens:

(...) a encenação apresentada ao público deve dar conta não só do texto a ser encenado, como da atitude e da *modalidade* dos criadores perante o texto e a atuação. Assim, a encenação não se contenta em contar uma história, ela reflete (sobre) o teatro e propõe sua reflexão sobre o teatro integrando-a, mais ou menos organicamente, à representação. Portanto,

⁶⁰ Trecho livremente adaptado.

não é somente o ator, como no distanciamento brechtiano, que diz sua relação com seu papel, mas o conjunto da equipe teatral que se põe em cena “em segundo grau”. Desta maneira, o trabalho teatral passa a ser uma atividade autorreflexiva e lúdica: ele mistura alegremente o enunciado (o texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (a reflexão sobre o dizer). Esta prática comprova uma atitude metacrítica sobre o teatro e enriquece a prática contemporânea. (PAVIS, 2007a, p. 241, grifo do autor)

Voltemos ao diálogo adaptado que entrecruza a despedida de Luca com a partida de Luiz Fernando. A fusão das personagens, no momento fraternal em que o filho beija o rosto do pai, mostra a ênfase que o autor de *A Última Sessão de Teatro* quer dar ao propor esse jogo metateatral em que Manguari Pistolão diz para Luca o mesmo que HD gostaria de dizer para Luiz Fernando: não há mais rancor. O episódio em que o aprendiz finge ter sofrido um assalto parece estar superado. Instala-se, assim, a possibilidade do renascer do velho ator, que atravessa as camadas da peça em conflito com a sua arte. O terceiro sinal toca como signo do recomeço. Enquanto em *Rasga Coração* as personagens se agredem, ao ponto de o pai estapear o filho e expulsá-lo de casa, a dupla de atores que interpretam esses papéis só quer dar o melhor de si, à espera dos aplausos finais.

Aristides Alves

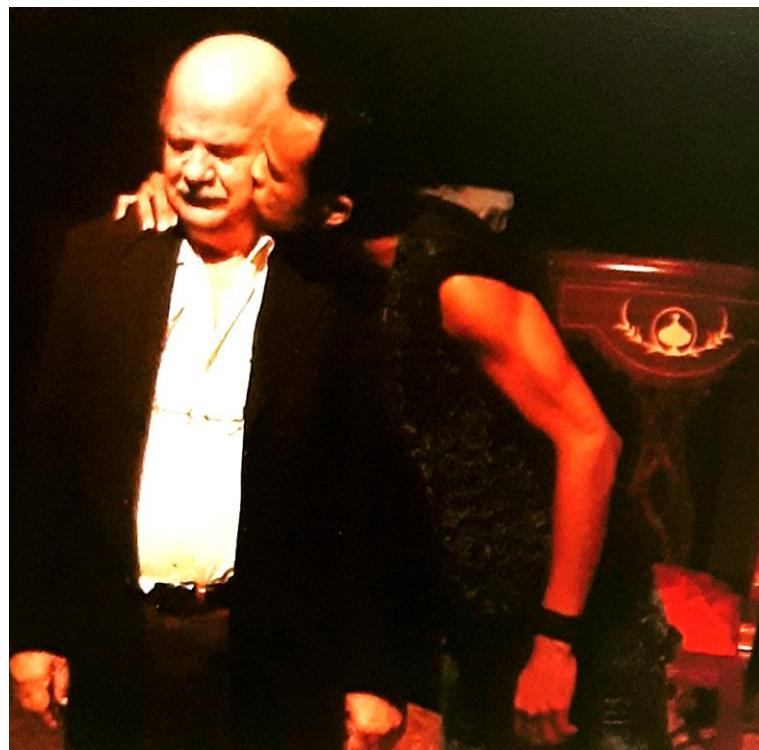


Figura 19: Luca (Luiz Fernando) e Pistolão (HD): conflito de gerações

Um dado fundamental dessa penúltima cena é a sinalização dos caminhos futuros de HD e de Luiz Fernando. O renascimento do Mestre, que desiste de abandonar o teatro e retorna à cena a partir do convívio com o aprendiz, poderia projetar um final feliz para o artista conflituoso. No entanto, o que se observa no epílogo da peça é um HD ainda às voltas com o ceticismo e a desilusão. O texto final deixa em aberto se a sua crise com o ato de representar será realmente enfrentada, resolvida ou se o pessimismo com a arte irá persistir. Luiz Fernando não estará mais ao seu lado. Isso é muito significativo, pois ele representa o impulso determinante para trazer o Mestre de volta aos palcos. Sua ausência implica numa nova fase de solidão para HD.

Mesmo subvertendo a ideia inicial do abandono e recompondo o vínculo artístico, a personagem principal ganha um desfecho com reticências. Sublinha a ambiguidade, ao tomar para si a máxima artaudiana “tanto mais amo o teatro, quanto mais por isso mesmo, sou seu inimigo”. (MARFUZ, 2009, p. 32) Outra interrogação diz respeito ao futuro de Olga. Não se sabe o que a atriz fará de sua vida. Quanto ao aprendiz, o caminho apontado é o da busca da autonomia. Ele se sente mais seguro e preparado para colocar as próprias ideias em ação, depois dos ensinamentos de HD. Com a sua partida, o título da peça se apresenta sob nova perspectiva. No encontro derradeiro das três personagens, os artistas veteranos permanecem. É Luiz Fernando quem faz a última sessão de teatro.

5. AS CAMADAS DA ENCENAÇÃO

5.1 BRECHT E A INCLUSÃO DO PÚBLICO

Os escritos do autor alemão Bertolt Brecht sobre teatro não parecem evidenciar conteúdos numa perspectiva literária, mas sim a assinatura de um dramaturgo que busca refletir as relações que interceptam texto e encenação. Essa é a primeira das influências percebidas na construção textual de *A Última Sessão de Teatro*, que se desenvolve em sintonia com efeitos e sentidos trabalhados para fazer com que a palavra se transforme em imagem. Logo no prólogo, o recurso da voz em off de HD quer atrair um elemento determinante da cena: o público. A personagem surge no palco de um teatro onde viverá um dos papéis da peça *Rasga Coração*. Os espectadores são acionados por ele, que tenta estabelecer um canal de comunicação com as pessoas presentes:

(...) Vocês estão aí, esperando que eu fale ou me mova... Como num espetáculo de teatro, prefiro dizer assim. Então, agora vocês sabem e esperam. Eu vou começar, é isso, sem começo não há espetáculo... Mas qual será a hora exata em que algo começa? Agora? Daqui a cinco minutos? 10?... Quando se define que algo começa e termina? Nunca se sabe... Então esperemos, juntos, o começo... (MARFUZ, 2009, p. 4)

A partir de Brecht, o questionamento do público precisa se tornar um hábito, como já foi evidenciado no primeiro capítulo desta tese, mas sem necessariamente abrir mão de um teatro divertido e popular. É um autor que se consolida propondo a comunicação com um público amplo e multifacetado. Tanto que assimila, nos anos 1920, as referências dos cabarés da cidade de Munique, visando a dilatação dos perfis de sua audiência. Na poética brechtiana, não existe nenhuma contradição entre conciliar dialeticamente um teatro que agregue entretenimento e aprendizado, preocupação estética e propósito político, diversão e incômodo. Um teatro no qual o espectador é um componente fundamental, um parceiro do encenador e do dramaturgo.

Em Brecht, o espetáculo se prolonga no público. Essa é uma extensão perceptível na estrutura de *A Última Sessão de Teatro*, em que autor e encenador se deixam conduzir pelo efeito do distanciamento brechtiano. O resultado criativo da peça sofre diretamente tal influência, conforme demonstra o exemplo da cena em que HD, diante da dificuldade de memorizar falas da sua personagem, entra num estado de crise, interfere na ambiência

cênica pedindo que as luzes se acendam e convoca o público a se fazer presente como observador da sequência interrompida, tirando-o do conforto da escuridão da plateia para explicitar os olhares de quem está testemunhando um grande conflito existencial:

HD OFF – O que estou fazendo? Querendo enganar a plateia para que fique mais um pouco, como animador de auditório pedindo palmas! Não é isso. (*Pausa*) Mas o que posso fazer para que esse tempo não pareça eterno? Talvez dizer que o teatro é o reduto da inteligência e da alma, uma arte milenar que não se apaga nunca, que o teatro....

HD – Está morto! Era isso que queria dizer. Acabou! (*Encara a plateia*). Sinto muito, mas não dá para continuar. Eu tentei, juro, um esforço em nome de vocês, que vieram até aqui... Mas... Não deu. (*Para o iluminador*) Por favor, luz de plateia! (*Luz na plateia*) A sessão acabou. Lamento informar-lhes que esta é a última apresentação. Não se preocupem. Vocês terão o dinheiro de volta. Estou no limite. Não tenho forças para continuar, nem para terminar. Por isso, tenham um pouco de paciência. Compaixão talvez. Eu preciso falar, e peço-lhes que me ouçam, assim, sem script, sem voz off, sem texto na mão. (*Rasga o texto*) Acabou (...). (Ibidem, p. 6)

A cena continua com HD explicitando para a plateia a sua sensação de fracasso. É interessante observar que, nesse processo de distanciamento, há também um viés de conotação sutilmente biográfica. Quando a personagem diz “acabou”, o texto assinala a postura verídica do próprio Harildo Déda em seus processos ao longo da vida como ator, diretor e professor (“Menos é mais”, “Me convença”). É o que demonstra esse outro trecho da cena, que conecta o conflito da personagem com a experiência artística real do protagonista.

É como se eu tivesse apagado tudo: eu-ator; eu-diretor; eu-professor! O que sempre ensinei aos atores, agora, não consigo fazer. Quando um ator se exibia para mim em esgares e exageros corporais eu dizia: “Menos. Menos é mais.” Agora me vejo aqui diante de vocês e as palavras me escapam. O mais ficou tão menos que desapareceu. (*Pega um texto no bolso*) Antes, entregava o texto a um ator e dizia: me convença, vá! Queria tirar dele o máximo. (Ibidem, p. 6)

Evidencia-se, nesse cruzamento de dados, a proposta brechtiana sublinhada por Peixoto (1979). É a lógica do distanciamento assinalada em *A Última Sessão de Teatro*, através de uma fala que permite a quem assiste perceber não apenas a crise ficcional de HD, mas também enxergar, por trás do dilema do velho ator, um processo histórico no qual Harildo Déda se insere, o que reafirma o jogo do ser e do não ser presente no texto e na encenação. A influência de Brecht se torna ainda mais explícita na atitude tomada

por HD imediatamente após essa citação. Ele se volta para alguém que está na plateia (pode ser uma figura conhecida por Harildo ou um anônimo) e lhe provoca, convidando-o a interferir diretamente na cena como voluntário de um exercício prático: a leitura de um texto sob as orientações do veterano Mestre. Cabe ao espectador convocado ocupar esse lugar ativo de interação com a personagem:

Assim como poderia ser com você... (*Para alguém do público*) com esse texto, por exemplo. (*Entrega o texto a um espectador*) Leia-o, por favor. (*Espera que o espectador o leia*) Não, assim não. Me convença. Vá, me convença. (*Vai dirigindo o espectador até chegar a um ponto que ele esteja mais ou menos satisfeito*). Isso que sempre fiz, agora não consigo fazer aqui. Ele (*aponta o espectador*) fez melhor do que eu. (*Para o público*) Vocês não concordam? (*Para o espectador*) Você não quer trocar de lugar comigo? Uma única vez? Não? Então, sinto muito. Vou continuar falando (*Silêncio*) Estou roubando o tempo de vocês? Sinceramente, me digam? Se disserem que não, eu fico. (*Ibidem*, p. 7)

A interseção entre drama fictício e dado biográfico é retomada em outros trechos da mesma cena. Logo após se fragilizar e se mostrar inseguro de frente para a plateia, ao ponto de querer saber dos espectadores se a sua presença está sendo um desperdício de tempo, HD volta atrás no questionamento e diz que irá permanecer no seu ofício, mesmo correndo o risco de ser julgado como desnecessário e incômodo aos olhos de um coletivo silencioso. Essa atitude de afirmação ideológica é também um relato poético da vivência de um guardião da memória de uma arte. Quem guarda esse passado é o homem de teatro, sujeito de múltiplas faces que acumula trajetórias percorridas. São as estradas do ator, do diretor, do educador Harildo Déda:

Mas, mesmo que digam sim, eu vou continuar aqui. Falando. Este é meu papel. Venho de um tempo em que o teatro era algo belo, útil e necessário; luz da alma, alimento de luta, pontos de luz em meio a trevas. Não preciso ir tão longe, mas, há dois mil e quinhentos anos, na Grécia, o teatro era um bem de primeira necessidade. Quando um homem ficava doente, os médicos recomendavam três procedimentos: remédio para o mal, mudar o sentimento e assistir a três peças de teatro. Que beleza, hein! E o inacreditável é que as pessoas se curavam! (*Ibidem*, p. 7)

Enquanto esse trecho nos remete ao papel do Mestre que tem muito a ensinar sobre a tradição de uma arte, na sequência HD vai se colocar à frente do artista homenageado (Harildo Déda) para reacender uma crise e retomar sua fala com ironia e amargura: “Hoje, provavelmente, vocês sairão daqui tão irritados comigo que vão regurgitar uma úlcera”.

(Ibidem, p. 7) Depois, parte para o enfrentamento do público com uma provocação. Mais uma vez, elege um espectador e o coloca em exposição: “Não é verdade? Diga? Você acha mesmo que o teatro é necessário? Se todos os teatros do mundo fossem fechados, o que fariam? Pintariam as caras, sairiam às ruas, fariam uma revolução? (*Faz som e gesto dizendo que não*)”. (Ibidem, p. 7)

Seu desencanto, então, se dilata para todo o público, que é categorizado em dois perfis: o daqueles que se identificariam com as inquietações e esperanças da personagem Luiz Fernando (o jovem sonhador) e os sujeitos mais velhos que ainda apostam no grande potencial político do fazer teatral (e que seriam admirados por jovens com as aspirações de Luiz Fernando). HD se desloca tanto do lugar da esperança quanto da insistência. Não se sente mais em lugar nenhum, e essa é a chave da sua crise existencial com a arte e com a vida: “Talvez vocês, jovens sonhadores ou os nostálgicos do poder de transformação da arte, ainda acreditem no teatro. Eu não creio mais. Desligo”. (Ibidem, p. 7) Embora tenha anunciado que permaneceria no palco para exercer o seu ofício até o fim, mesmo se a sua presença fosse repudiada pelos espectadores, HD não consegue sustentar o enfrentamento de si mesmo. Radicalmente, ele abandona o público.

A sequência é finalizada com a entrada inusitada da personagem Olga para uma atitude conciliadora. Na tentativa de atenuar o constrangimento com o rompante do velho parceiro de trabalho, ela tenta se desculpar e reverenciar o artista: “Senhores e senhoras, boa noite! Meu nome é Olga. Sou atriz e companheira de cena do grande ator que vocês acabaram de ver. Peço desculpas em nome dele e da produção do espetáculo. Ele está nervoso e confundindo as coisas...”. (Ibidem, p. 7) Nesse momento, a encenação estende o recurso do distanciamento brechtiano, ampliando o espaço cênico para além do palco. Coloca-se em foco o lugar do camarim, antes desconhecido da plateia, de onde HD grita, em tom de pirraça, para tentar contradizer a fala diplomática de Olga:

HD – (do camarim) Estou calmo e muito consciente do que fiz.

OLGA – É a primeira vez que isso acontece.

HD – (do camarim) A terceira.

OLGA – Aguardem um pouco. Daqui a alguns minutos, ele retorna...

HD – (do camarim) E vai acontecer tudo de novo.

OLGA – Boa noite! (*Sai*)

HD – Boa!

(Ibidem, p. 7)

O primeiro contato artístico de Harildo Déda com a obra de Brecht acontece no final de março de 1963 (informação que ele mesmo fornece, sempre demonstrando ter ótima memória para lembrar datas). Na época, o ator está ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC), que leva ao palco a encenação de *Os Fuzis da Senhora Karrar*, dirigida por Álvaro Guimarães. O próprio Déda se arrisca a montar o mesmo texto na leitura dramática produzida pelo Teatro Livre da Bahia⁶¹, num aquecimento para a sua estreia oficial como diretor teatral (no início dos anos 1980 com *Seis Personagens à Procura de um Autor*, o trabalho inaugural da Companhia de Teatro da UFBA).

A partir da obra *Os Fuzis da Senhora Karrar*, pode-se dizer que a dramaturgia brechtiana deixa Harildo em estado de encantamento, ao ponto de estimulá-lo à leitura de todas as grandes peças do autor alemão. E se debruçar criativamente sobre algumas delas, seja como ator ou diretor. Ainda na década de 1960, ele atua em *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, montagem do Teatro de Arena da Bahia sob a direção de Orlando Senna. Nos anos 1980, encena *A Vida de Eduardo II*, segunda peça de Brecht que ele dirige com a Companhia de Teatro da UFBA. No final da década seguinte, reafirma a admiração por Brecht ao dirigir *Baal*, que estreia em 1999 como peça de formatura de alunos e alunas do curso de interpretação da Escola de Teatro.

Em 2001, entra em cena *A Vida de Galileu*, espetáculo do Núcleo de Teatro do TCA, com Elisa Mendes na direção e Déda no papel principal. Pela primeira vez, tenho a oportunidade de vê-lo atuar numa peça de Brecht. O carisma do protagonista se cruzava com o seu domínio nas reflexões suscitadas pelo texto primoroso, que apresenta embates entre religião e ciência, autoritarismo e ética, veracidade e jogos políticos de dominação, conduzidos criticamente pela escrita de um autor interessado em expor o ser humano sob o ponto de vista das relações sociais, além de nos levar a pensar como a verdade que se diz pode entrar em choque com a verdade que se quer ouvir. No comentário crítico que escrevi, publicado pelo jornal *Correio da Bahia*, destaquei a expressividade do ator ao se apropriar dessa narrativa no papel do cientista forçado a negar, perante a Inquisição, sua convicção de que o planeta Terra se movia diante do sol:

⁶¹ Grupo criado por Sônia dos Humildes, Nonato Freyre, Nilda Spencer e Kerton Bezerra, a partir de uma sugestão dada pelo diretor Alberto D'Aversa. Nos anos seguintes, Sônia toma a frente do projeto, e passa a realizar trabalhos com João Augusto até a morte do diretor, em 1978.

No trabalho do ator, chama atenção a soltura e certa dose de ironia dada ao personagem. Não deixou de ser uma opção coerente com as intenções, que desenvolveu o papel sem lhe atribuir um perfil heróico (“Infeliz do país que precisa de heróis”, diz uma das frases de efeito da obra). As entonações vocais de Harildo tornam claras e veementes as certezas de Galileu, assim como a perplexidade diante do que é negado ao personagem e, ao final, a fragilidade do cientista ao contrariar suas próprias convicções. (UZEL, 2001, p. 2)

Após reunir essas referências no seu repertório, Haraldo estreia *A Última Sessão de Teatro*, íntimo da obra e dos pressupostos do pensamento brechtiano, inclusive como espectador. Voltamos, então, ao diálogo entre HD e Olga no camarim. A cena intercepta a crise de HD com as experiências artísticas vividas por Déda em sua fase idosa, na qual o déficit de memória do ator no palco é uma realidade. Aqui o conflito verídico ganha na escrita dramatúrgica de Marfuz um sentido de provocação: “Tá com medo de esquecer o texto?”, questiona Olga, expondo com franqueza uma situação da personagem que estava na vida do seu intérprete. (Ibidem, p. 8) A réplica também é provocadora, pois coloca na voz de HD uma reação aos comentários velados sobre a dificuldade que Haraldo tinha em decorar textos: “Não devo satisfações a ninguém”. (Ibidem, p. 8) Estende-se, mais uma vez, o jogo do ser e do não ser em relação ao protagonista.

A sequência pode ser associada a mais outra identificação com o teatro de Brecht, no qual as atitudes de um indivíduo se deixam explicar pela situação do mundo que ele habita. Tal característica remete à reflexão de Mendes (1995) ao afirmar que a linguagem das personagens nunca se dissocia da totalidade dos seus comportamentos. O que o sujeito que emerge da escrita de um determinado autor diz está inevitavelmente contaminado pela maneira como essa fala é exposta, refletindo assim os hábitos, o nível econômico e o condicionamento cultural da personagem, dentre outros fatores que ajudam o autor a desenhá-lo. Ainda segundo Mendes, o que esse sujeito da cena diz reflete, principalmente, aquilo que o torna único em meio a todos os traçados de seu perfil.

Em sua trajetória marcada pela adesão ao marxismo, Brecht compreendeu que as pessoas vivem (ou sobrevivem) de acordo com circunstâncias exteriores à sua existência. É um dado representativo do teatro brechtiano: o aparente ato individual exposto por uma determinada personagem deve ser entendido como o significado de um gesto social que não se dissocia de forças culturais, econômicas e históricas. Em vez de se identificar com o sujeito que se mostra em cena, o espectador reconhece a sua própria existência como ser social. Na assimilação ideológica de Brecht, isso representa a substituição do foco na natureza humana pelo foco nas relações humanas evidenciadas por trás de quem está no

palco interpretando papéis. Conforme sublinha Dort (2010, p. 264), com Brecht “o teatro se lembrou, ao mesmo tempo, de seu poder pedagógico e de sua vocação política”.

Observa-se que a crise de HD com o teatro pode significar mais do que o conflito particular de um ator diante do ofício. A peça nos convida a assumir, como espectadores, uma ética da alteridade. Devemos nos colocar no lugar do outro, neste caso, do artista velho atormentado pelo déficit de memória e por outras questões existenciais. Brechtiano na condução, Marfuz faz do corpo cênico de Harildo um potente instrumento político que expressa a velhice dos artistas. É um gesto social carregado de significados, pois expõe um campo fértil de reflexões sobre a existência de forma crítica e mobilizadora, trazendo em si marcas expressivas da longevidade artística. Enquanto HD quer ir embora, Harildo insiste em ficar. Com presença politicamente vigorosa em sua representatividade social, esse corpo em cena torna possível, através da arte, o encontro potencializado com a vida, como nos ensina Grotowski (1987).

Aproveito aqui para homenagear o grande ator Sergio Mamberti, que morreu em 2021, aos 82 anos. Durante a pandemia de Covid-19, ele ainda teve tempo de encenar a versão digital da peça *A Semente de Romã* (2020), de Luis Alberto de Abreu, destacada no primeiro capítulo desta tese. Sua personagem Guilherme tem a sabedoria de olhar para a vida com leveza: “A velhice é um lento entardecer. Um dia, um véu inesperado cai sobre seus olhos e o mundo ganha uma névoa difusa e brilhante, até seu oculista te dizer, sem nenhuma poesia, que o que você tem é catarata”. (ABREU, 2020) Torna-se cada vez mais complicado para Guilherme decorar textos. Mas ele se recusa a sucumbir. Numa das cenas mais bonitas da peça, a personagem diz: “Os velhos não costumam esquecer as coisas. Velho não caduca, não. Velho apenas escolhe as coisas melhores que ele quer lembrar. E eu não acredito no contrário”. (*Ibidem*, 2020)

A fala filosófica de Guilherme dificilmente seria dita pelo amargurado HD. Parece mais próxima de Haraldo Déda. HD sofre, se deprime, ameaça desistir. Haraldo, não. Vale ressaltar que, no imaginário coletivo, há diferenças no tratamento dado às pessoas idosas anônimas e às pessoas idosas artistas. Esta segunda categoria traz em si a capacidade de provocar admiração no público e fascínio em seus espaços de atuação, sobretudo nos mais jovens de uma classe teatral (a personagem Luiz Fernando, por exemplo). É como se esse encantamento reposicionasse o imaginário do pretérito nos dias atuais tão marcados pela radicalização da vivência do efêmero sob um tempo social que parece estar sempre provocando a sensação de acelerar com extrema rapidez.

Essa efemeridade também deriva da experiência contemporânea de uma sociedade ocidental globalizada, que fragmentou o presente com mudanças velozes se acumulando na vida cotidiana (infinidade de contatos, convergências midiáticas, atividades múltiplas e informações imediatas circulando por um mundo socialmente enredado por ferramentas de comunicação). Impôs-se radicalmente para as pessoas um ritmo de vida vertiginoso e comportamentos cada vez mais transitórios. Tudo isso “desafia a permanência de valores e representações sobre o mundo do vivido, num contexto de rápida desintegração dos liames que unem os sujeitos ao passado”. (FERREIRA, 2006, p. 208)

Diante do fenômeno do presenteísmo (SOUZA, 2002) tão latente na realidade atual, é bonito constatar que a velhice dos artistas pode, entre os mais novos praticantes do ofício, se reverter na imagem positiva das figuras decanas detentoras da tocha do pioneirismo, articuladoras de conhecimentos e representativas de um tempo vivido por serem testemunhas da tradição de uma arte. Mendes enfatiza que, de fato, existe na cultura brasileira uma reverência das classes teatrais pelos artistas idosos, em virtude da sua arte ser longeva:

Sem dúvida, no teatro, há um respeito. A gente percebe isso, inclusive, das gerações mais jovens. No nosso tipo de civilização ocidental existe aquela coisa do já está velho, não serve mais. No teatro, não é assim. O fato, talvez, de ser uma arte antiquíssima, a arte mais antiga, faz os atores que continuam em cena serem reverenciados pelos mais jovens. A gente vê isso no Brasil até em locais de muita competição, porque o teatro mantém essa característica da transmissão do aprendizado na cena, no fazer. Até hoje é assim. Não é no livro que você vai aprender verdadeiramente as coisas referentes ao teatro. O livro vem para organizar o seu conhecimento. (MENDES, 2013, apud UZEL, 2016, p. 232)

Mas há quem questione em que medida toda essa admiração costuma se reverter em parceria artística, em geração de trabalho. Na peça *A Semente de Romã* (2020), o autor Luis Alberto de Abreu faz uma provocação, a partir de uma fala da personagem Ariela (Walderez de Barros), uma atriz idosa, que passa por dificuldades financeiras, e não se conforma com os convites cada vez mais escassos para que ela atue nos palcos. Ao ser tratada com reverência numa fala da personagem Dion (João Vasconcellos), um jovem ator apaixonado pelo ofício e que demonstra grande entusiasmo nos bastidores por estar contracenando com veteranos, Ariela reage com um misto de vaidade e desconfiança:

(...) Fala que admira, admira... Mas no fundo acha que a nossa geração está ultrapassada. Vocês, jovens, têm a mania de achar que estão

inventando a roda, mas não se dão conta de que a roda já foi inventada há muito tempo (...) Eu jamais gostei dessa história de enterro da peça. Pensar que eu não tenho espetáculo amanhã é como se eu não tivesse futuro! Bom, quer dizer, talvez eu não tenha mesmo. Talvez esse seja o meu último espetáculo. Porque a gente vai envelhecendo e as novas gerações não se lembram mais da gente. Quem se lembra, acha que a gente não está em condições físicas de trabalhar! Eu tenho que dar graças a Deus por ter sido convidada pra essa peça. (ABREU, 2020)

Voltemos para Brecht. A lógica brechtiana de teatralizar um ato individual como a representação de um gesto social se estende à cena analisada no capítulo anterior, na qual Olga, sozinha em cena, fala de momentos do seu passado para a plateia, expondo a rejeição do pai ao seu desejo de ser atriz. No desabafo, a grande amiga de HD mostra uma realidade que não foi vivida apenas por ela, mas por atrizes de sua geração. Torna-se porta-voz de um discurso que, embora assinale aspectos pessoais de uma história familiar, representa um coletivo de mulheres que enfrentaram preconceitos ao se aventurar a subir num palco para fazer teatro.

Já na cena seguinte é possível reconhecer outro recurso que aproxima Luiz Marfuz dos pressupostos teatrais brechtianos: a figura do ator como narrador do papel que representa na cena. O diálogo entre Olga e HD, reproduzido a seguir, ilustra bem a adesão a esse princípio teórico de Brecht, em que o ator Harildo Déda narra o comportamento da sua própria personagem, mas mantendo a postura de se afastar dela com o objetivo de poder mostrá-la e comentar suas ações (ROSENFELD, 2006), falando diretamente para o público. Chama atenção, nessa conversa, a maneira como o irônico HD se situa dentro de um conflito sem deixar de rir de si mesmo, enquanto Olga revela aos espectadores o que acontece com o amigo após a noite em que ele, angustiado pelo déficit de memória, entra em crise e vai embora do teatro:

OLGA – No dia seguinte ao episódio do teatro, aquela noite...

HD – (*faz mímica lembrando ao público o que ocorreu*) O branco.

OLGA – Ele se isolou em seu quarto e não voltou mais ao teatro.

HD – Morri!

OLGA – Interrompemos a temporada de *Rasga Coração*. O ator que fazia Luca, filho de Manguari...

HD – ... Foi pro *Zorra Total*!⁶²

OLGA – Lorde Bundinha...

⁶² Programa humorístico exibido na época pela TV Globo.

HD – ... Foi internado numa clínica de recuperação de alcoólatras.

OLGA – E eu, que fazia Nena, escolhi cuidar de meu querido ...

HD – E rabugento...

OLGA – Companheiro de teatro. Duas semanas depois...

HD – (*com ironia*) O tempo é dinâmico no teatro!

Luiz Marfuz conduz o ator a ser o sujeito que coloca o distanciamento em prática, visando atingir o público. Nessa busca, o autor/encenador volta a se mostrar afinado com pressupostos do teatro épico ao se dissociar do teatro essencialmente dramático, evitar o psicologismo, se afastar da catarse e ir além dos limites do modelo naturalista. Mesmo sem parecer ter investido numa metodologia de estudo sistemático de um receituário teórico brechtiano, ele agrega ao conteúdo de *A Última Sessão de Teatro* um princípio que, de acordo com Barthes (1999), é um dos postulados da dramaturgia de Brecht: o importante não é exprimir o real. É significá-lo.

Antes da finalização deste tópico, vale destacar um detalhe brechtiano do texto original que não é transposto para a encenação. Fica no papel e nos arquivos digitais a ideia do autor de atribuir um título a cada cena da peça. O ator/atriz se distanciaria para anunciar, através dessas legendas, o que estaria por vir no desenrolar da trama, fazendo uma espécie de comentário sintético composto pela essência do conteúdo da sequência anunciada. É curioso constatar que, ao desistir da ideia, o encenador elimina o sentido da ênfase, desnecessário para o acompanhamento do enredo. Limpa, inclusive, gorduras no estímulo à emoção que aparecem, por exemplo, na repetição de palavras em títulos que aguçam esse apelo: *Rasgando o Coração* (Cena 01), *Preparando o Coração* (Cena 18) e *A Reestreia do Coração* (Cena 19), todas associadas à peça de Vianninha que promove o encontro artístico entre HD, Olga e Luiz Fernando.

Outro detalhe que o texto original sinaliza é a acentuação do enfoque no modelo Mestre-aprendiz, esboçado de forma esquemática nos títulos: *A Visita do Jovem Ator* (Cena 08); *O Esperado Encontro* (Cena 09); *Primeira Aula, Meu Nome É...* (Cena 11); *Segunda Aula: Testando Shakespeare* (Cena 12); *O Progresso de Luiz Fernando* (Cena 13); *No Dia do Teste* (Cena 14). Além do aspecto didático dessa demonstração se diluir na construção das imagens do espetáculo, fica evidente a constatação de como a chave conceitual da crise da representação teatral começa a fazer cada vez mais sentido para o autor e diretor a partir do momento em que a peça vai para o palco. É no processo com o elenco que o *insight* se dá com mais ênfase.

É algo curioso, pois a temática da crise, já tão presente no texto, não chega a predominar de forma acentuada em títulos inicialmente pensados para a composição das cenas, ao contrário do que é feito com o recorte do ensino-aprendizado. Pode-se até pensar que o assinalar da crise está nas entrelinhas de títulos como *O Ator que Não Lembra* (Cena 03); *Desculpas ao Público* (Cena 04). Não deixa de estar, mas, como já foi exposto no capítulo anterior, os desdobramentos mostrados pelo espetáculo atestam que a abordagem da crise da representação teatral inclui a questão da memória, mas não se restringe de forma alguma aos esquecimentos e à velhice de HD.

5.2 SHAKESPEARE ENTRE SIGNOS ELISABETANOS

Em *A Última Sessão de Teatro*, predomina um dinamismo nos recursos cênicos que o autor utiliza para situar o texto dentro de um jogo de tensões entre ficção e realidade. Se tivesse optado pelo relato documental sobre a vida da personagem principal da peça, Luiz Marfuz poderia ter privilegiado a palavra como o agente absoluto na construção e transmissão de fatos históricos envolvendo uma grande personalidade do teatro na Bahia. Ou seja, elevaria o texto ao patamar de objeto sacralizado a que se refere Hoisel (2014). Não é esse o caminho escolhido. Ao dividir o protagonismo do texto com outros signos dinâmicos da cena, mesmo sem deixar de valorizá-lo, o autor teatraliza uma história real com o despudor de propor eixos de abordagem que se descolam da rigidez da fidelidade ao verídico. Produz, assim, uma experiência criativa contemporânea.⁶³ Lopes enfatiza a riqueza dessa poética:

Aqui há uma trama cênica que exibe uma relação especular em que o mesmo se vislumbra outro, em um jogo de alteridade e numa espécie de encenação de si. Desse modo, entende-se a montagem de Luiz Marfuz mais do que uma construção metalinguística, pois estaria mais próxima da experiência de *mise en abyme*: um procedimento que inclui na biografia teatralizada uma imagem de si idêntica e, ao mesmo tempo, estranha, multiplicada, próxima e distante. Uma prática especular na montagem biográfica encenada que presume uma correspondência analógica entre a vida, objeto de teatralização, o conteúdo da peça e o próprio ator a encarnar o papel. (LOPES, 2014, p. 21)

⁶³ O espetáculo tem cenário de Rodrigo Frota; direção musical de Jarbas Bittencourt; figurino de Miguel Carvalho; iluminação de Wálter Santos e Luiz Marfuz e assistência de direção de Fernanda Júlia (Onisajé), Lucas Modesto e Thiago Gomes. A direção de produção é de Selma Santos.

A concepção estética de *A Última Sessão de Teatro* parte de um palco quase sem elementos. Há, pelo menos, duas razões para Luiz Marfuz ter feito essa escolha ao ocupar, como encenador, o lugar do sujeito “gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica”. (ROUBINE, 1998, p. 41) A primeira razão valoriza o desempenho do elenco. Busca-se sustentar o espetáculo na força de cada atuação e das relações entre os artistas. Os poucos elementos estéticos revestem uma poética que se sobressai pelo que representa como simbologia de uma peça-homenagem. Todos os significados convergem para a figura emblemática de Harildo Déda, seja no esvaziamento do palco para projetar as atenções na figura do protagonista ou em signos que sutilmente fazem associações com o seu percurso artístico.

Em tal convergência, encontramos o segundo motivo para a concepção estética de Marfuz: levar para a cena elementos que aguçassem o imaginário shakespeariano, como outra forma de homenagear o protagonista, artista discípulo do dramaturgo inglês William Shakespeare. A proposta aproxima o espaço do Teatro Vila Velha, onde a peça é encenada no centro de Salvador, de algumas características típicas do teatro elisabetano, expressão utilizada na Inglaterra no período da renascença inglesa (com seu florescimento artístico) e do reinado da rainha Elizabeth I, entre o final do século XVI e o começo do século XVII (1558-1603).

A rainha, aliás, tinha grande apreço pelas artes, o que contribui para a alusão ao seu nome para identificar as práticas cênicas. As características do modelo elisabetano o tornam único num tempo histórico: a rejeição de cenografias imponentes, a simplicidade dos meios de representação, a valorização do texto e a ocupação com uma arquitetura que propicia mais proximidade entre artistas e público (superada depois por investimentos no formato de palco à italiana). Principal referência artística da época, Shakespeare chega a associar várias falas de suas personagens a aspectos materiais dos edifícios alusivos a esse período em que suas peças começam a ser encenadas.

Pesquisadora da obra shakespeariana, a crítica teatral Bárbara Heliodora (2008, p. 62) afirma que o traço arquitetônico desse modelo de edifício inglês “é diferente de tudo o quanto se criou de espaço cênico antes ou depois dele, tendo nascido, como o ‘corral’ espanhol – a forma que mais se aproxima dele – da experiência e das necessidades do ator”. Para a autora, graças à ambiência aprimorada do espaço elisabetano, a dramaturgia das obras de Shakespeare pôde florescer com mais liberdade de criação, já que a estrutura do palco permitia que o espectador transpusesse a imaginação para qualquer lugar, sendo

capaz de atravessar países de uma cena para outra. Bastava o público ouvir os diálogos entre os atores para que a mágica acontecesse. (HELIODORA, 2008)

O teatro elisabetano preserva suas significações neste século XXI e se mantém inspirador numa outra temporalidade. Acentua uma eficácia simbólica, em especial, nas montagens teatrais dissociadas do tablado à italiana, como no caso de *A Última Sessão de Teatro* com sua cenografia de acento minimalista. A direção recorre à mesma lógica de usar poucos elementos para identificar algum tipo de ambiente, como acontecia com os espetáculos encenados na era da renascença inglesa. Ao recorrer a essa estratégia secular, faz do ator/atriz o referencial maior da comunicação cênica, à frente de qualquer efeito estético/sensorial. É a presença viva desse elemento-guia no palco que conduz o público ao exercício imaginativo.

Na era shakespeariana, um cenário composto apenas por uma mesa já se mostrava repleto de significados. Um arco florido servia de recurso suficiente para se transformar num jardim. A tocha acesa pelo ator na exibição diurna do espetáculo levava o público a crer que era noite. Uma cadeira valia como um trono majestoso ou a representação de um grandioso castelo. Somente uma cruz podia virar um templo religioso, um túmulo ou um cemitério inteiro com suas cruzes, lápides e sepulturas. E assim a mágica acontecia dentro do espaço de encantamento no qual o ator alcança “o refletor mais alto e toca um céu de estrelas. Pisa num caixote e galga a torre do castelo. Sobe no banco e decreta guerra contra o exército inimigo”. (ALCÂNTARA, 2019)

Com recursos minimalistas, a cenografia de *A Última Sessão de Teatro* aproveita a arquitetura do Teatro Vila Velha para criar conexões com os ambientes elisabetanos. Ao invés de colocar a plateia de frente para o tablado, o cenógrafo do espetáculo, Rodrigo Frota, investe em um palco que avança e valoriza a lateral do TVV, um corredor que torna o público mais próximo do elenco. A galeria situada no primeiro andar do Vila é utilizada com o propósito de remeter à estrutura dos balcões seculares da cena inglesa. A criação metateatral do cenário de *Rasga Coração*, encenado por HD e Luiz Fernando, é composta, basicamente, por duas cadeiras antigas que foram compradas num antiquário de Salvador e ganham interferências para se assemelhar ao padrão elisabetano.

São móveis de madeira nobre bem ao estilo inglês, retrabalhados no formato dos pés, braços e espalda. Tais objetos são marcadores importantes na concepção plástica da peça de Luiz Marfuz. Tudo isso mostra como o teatro elisabetano, ao servir de referência para o diretor baiano mais de 400 anos depois da fase de apogeu na Inglaterra, permanece inspirador. É incrível como, em pleno século XVI, o modelo já trazia traços autênticos de

modernidade. No caso específico das obras shakespearianas, dotadas de muitos espaços, tempos e ações sem obedecer a unidades ordenadoras, o apelo à imaginação do público torna-se um princípio dramatúrgico.

Shakespeare acreditava que o espectador estaria motivado a imaginar tudo aquilo que seus textos sugeriam, mas o palco não explicitava. Se no meio da muralha havia dois exércitos – de um lado a tropa da França e do outro a da Inglaterra – bastava ter a presença de três ou quatro atores de cada lado, representando uma multidão de soldados, para que o público enxergasse na cena milhares de franceses e ingleses promovendo o duelo de dois exércitos inteiros. Isso é muito mágico. Reproduz-se esse recurso secular nos dias de hoje para compor encenações tidas como extremamente modernas, mas existe uma matriz remota e sempre atual: a fonte preciosa da era elisabetana.

Importante assinalar que a inspiração de Marfuz nesse modelo se dá no contexto da diversidade de formas de experimentação cênica que caracteriza as práticas teatrais na primeira década do século XXI, período em que *A Última Sessão de Teatro* chega à cena. São modos de expressão artística receptivos a reler propostas múltiplas já vivenciadas em outras fases dessa linha do tempo. O modo elisabetano permanece influenciando criadores contemporâneos, sobretudo, por se comunicar de maneira próxima e exitosa com plateias grandes e diversificadas. Para Lavallé (2016, p. 66), tal poder histórico demonstra que “a utopia do teatro elisabetano de certa forma ainda persiste como um dos fundamentos do teatro ocidental”.

Acervo Fotográfico de Luiz Marfuz



Figura 20: Modelos de cadeiras elisabetanas na pesquisa para inspirar a criação cenográfica.

Ao destacar os princípios herdados do modelo elisabetano no *Dossiê Shakespeare*, publicado pela Universidade de Brasília, Lavallé (2016, p. 76) apresenta alguns aspectos que se alinham com a concepção estética de *A Última Sessão de Teatro*, encenada em um espaço que parece abraçar o elenco e a plateia. Pode se destacar, na listagem do dossiê,

“o palco despojado como síntese e a economia de elementos cênicos”, “a proximidade e cumplicidade estabelecida entre o espectador e a cena” e a “valorização da experiência de comunhão coletiva propiciada pelo teatro”.

Nos diálogos escritos por Marfuz aparecem pistas que ajudam a compreender o sentido dessa concepção. Na antepenúltima cena, quando HD perdoa Luiz Fernando e inicia com ele os ensaios para a reestreia de *Rasga Coração*, o jovem ator se arrisca a dar palpites no trabalho de HD. Conforme mostrado no capítulo anterior, o aprendiz discorda da plasticidade ornamental proposta pelo Mestre. Vale repetir um trecho, pois o conteúdo se afina com a plasticidade dominante em *A Última Sessão de Teatro*. Diz Luiz Fernando: “A peça de Vianninha é linda! Mas precisa aquele cenário todo, andaimes, o apartamento, os móveis, etc etc... Veja como seria bonito: palco nu, os atores, um foco de luz e uma cadeira. (*Aponta a cadeira elisabetana*) Aquela ali”. (MARFUZ, 2009, p. 29)

O primeiro teatro erguido em Londres é o The Theatre, construído em 1576 pelo ator e empresário inglês James Burbage. Localizava-se numa área distante do centro da capital inglesa, pois os poderes públicos não aprovavam a ideia da existência de um prédio que funcionasse com o propósito de colocar produções cênicas em cartaz. No grandioso espaço cênico de três andares em formato octogonal são instalados o palco interior (com portas laterais e camarins), o palco superior (num andar acima) e o ambiente reservado aos músicos (situado no nível mais alto).

Existia uma estratificação social na distribuição dos ambientes. As arquibancadas eram reservadas para os espectadores que preferiam assistir ao espetáculo sentados, longe dos que acompanhavam em pé, reunidos ao redor do palco. (HELIODORA, 2008) Duas décadas após a inauguração do teatro imponente, plateias numerosas e heterogêneas têm o privilégio histórico de testemunhar, com os olhos fixos nos andares do prédio mágico, o encontro amoroso do casal de personagens Julieta (situada no palco superior) e Romeu (que surgia logo abaixo, no palco inferior)⁶⁴.

Pouco mais de vinte anos depois, em 1599, é erguido o Globe Theatre, projetado pelo carpinteiro Peter Street⁶⁵, sob a supervisão de William Shakespeare, que passa a ser sócio do empreendimento. No palco em formato de arena, com espectadores por todos os lados, são encenadas pela primeira vez na história peças shakespearianas como *Hamlet*,

⁶⁴ Brigas familiares, disputas de poder e dívidas acumuladas levam ao desmonte do The Theatre, em 1598.

⁶⁵ O mesmo que construiu o Fortune Playhouse, outro teatro histórico da Inglaterra, fundado por volta de 1600 e destruído de forma irreversível quatro décadas depois.

Rei Lear, Macbeth e *Romeu e Julieta*, sempre à tarde, para aproveitar a luz do dia. É na era elisabetana, portanto, que o memorável autor inglês, popular em sua essência, estreia parte significativa do seu repertório⁶⁶. Observa-se na história dos dois espaços cênicos (o pioneiro Theatre e o Globe) mais uma razão para que esse período inspire Luiz Marfuz a realçar citações das obras shakespearianas referenciadas em sua peça, abrindo outro canal de aproximação com a trajetória artística de Harildo Déda.

Para efeito de registro, vale citar outro grande representante desse período teatral tão rico da Inglaterra: o poeta e dramaturgo inglês Christopher Marlowe, morto de forma prematura aos 29 anos. Apesar do curto tempo de vida, ele eterniza os clássicos universais *Tamburlaine*, *O Judeu de Malta* e *A Trágica História do Doutor Fausto*, suas três maiores obras. Assim como Marlowe, mais dois autores – Thomas Kyd e Robert Greene – também estão na fase inaugural da era do teatro elisabetano. Servem de escola para Shakespeare, que, inspirando-se no exemplo dos seus antecessores imediatos, aprende a escrever para teatro. (HELIODORA, 2014)

Aristides Alves



Figura 21: Olga na cadeira elisabetana e, ao fundo, o signo teatral da cortina vermelha.

⁶⁶ O Globe Theatre é demolido em 1644, dois anos após ter sido fechado durante a guerra civil inglesa. Séculos depois, o monumento histórico é reconstruído e reinaugurado, na segunda metade da década de 1990, com o nome de International Shakespeare Globe Centre.

Em *A Última Sessão de Teatro*, todas essas referências a Shakespeare ventilam sopros de aproximação da trama ficcional com a história real de Déda. Mesmo não tendo a pretensão biográfica, o autor e diretor da peça torna evidente, através dessas citações, o quanto esteve atento às conexões que pudessem proporcionar algum tipo de aproximação com o reral, não exatamente pela via dos dados curriculares do protagonista, mas sim pelo que fosse capaz de aguçar o calor da homenagem. E isso se derrama em várias cenas, seja no momento em que o irritadiço HD grita pra Luiz Fernando que ele está “assassinando Shakespeare” ao tentar interpretar o papel de Romeu; na aula em que o aprendiz se arrisca corajosamente a experimentar um trecho de Hamlet; ou no delírio do Mestre numa fala do Rei Lear. Nesses momentos, o que prevalece em cena é a paixão de Harildo Déda pela obra do dramaturgo inglês.

5.3 SUTILEZAS ESTÉTICAS NO PALCO QUASE NU

Com o início dos ensaios, alguns objetos vão sendo incorporados, somando-se aos que já fazem parte do texto original (a arara móvel com um conjunto de figurinos em tons variados, por exemplo), após o diretor ter uma noção mais ampla das suas funções. Além da arara de roupas e das duas cadeiras elisabetanas, a inserção de uma cortina vermelha serve para acentuar esteticamente a ideia de um espetáculo sobre o fazer teatral (com tecido que se assemelha aos brocados europeus e tonalidade combinando com o forro das cadeiras). Um banco largo de estilo moderno é colocado estratégicamente para dividir o palco ao meio, apartando-o do espaço do camarim. Funciona, assim, como separador da ação, constituindo-se num elemento fundamental. cuja importância vai além da ideia de comunicar ambientes ao público.

Boa parte das sequências da peça se dá em torno desse objeto, que possui vários significados na encenação. O banco é o lugar do cochicho, onde segredos das personagens são revelados. Tem momentos ainda em que funciona como o próprio palco. Um exemplo é a sequência em que HD ensaia com Luiz Fernando. No papel do diretor, o Mestre sobe no banco para orientar melhor o ator e erguer os passos do espetáculo. Movimenta-se com a desenvoltura e a intimidade de quem parece estar subindo no teatrinho de sua própria casa. Atrás do objeto funcional acontecem as cenas do camarim, também separado do

palco pela cortina vermelha, enquanto o espaço frontal possui dupla utilidade: servir como tablado de um teatro e virar a residência de HD.

Aristides Alves



Figura 22: Elemento fundamental do cenário, o banco tem significados múltiplos na peça.

Há outro dado relevante em relação à presença desse banco em cena. Dentro da peça-homenagem, sua simbologia também representa a história real do próprio Harildo. Durante muitos anos, nos intervalos das aulas na Escola de Teatro da UFBA, gerações de alunos e alunas se depararam com o Mestre sentado nos bancos da instituição, onde ele atravessava as tardes observando o transitar de estudantes ou conversando com as pessoas que se aproximavam. Isso significa que, no espetáculo, o banco é um símbolo biográfico. Um belo signo do ambiente relacional na vida fora da sala de aula. O cenógrafo Rodrigo Frota reforça: “No espetáculo, esse objeto funciona como o lugar da aprendizagem, em que o Mestre divide o seu conhecimento, e simboliza afetivamente o banco da Escola de

Teatro, onde Harildo passou boa parte de sua vida dialogando com as pessoas". (FROTA, 2022)

Rodrigo Frota

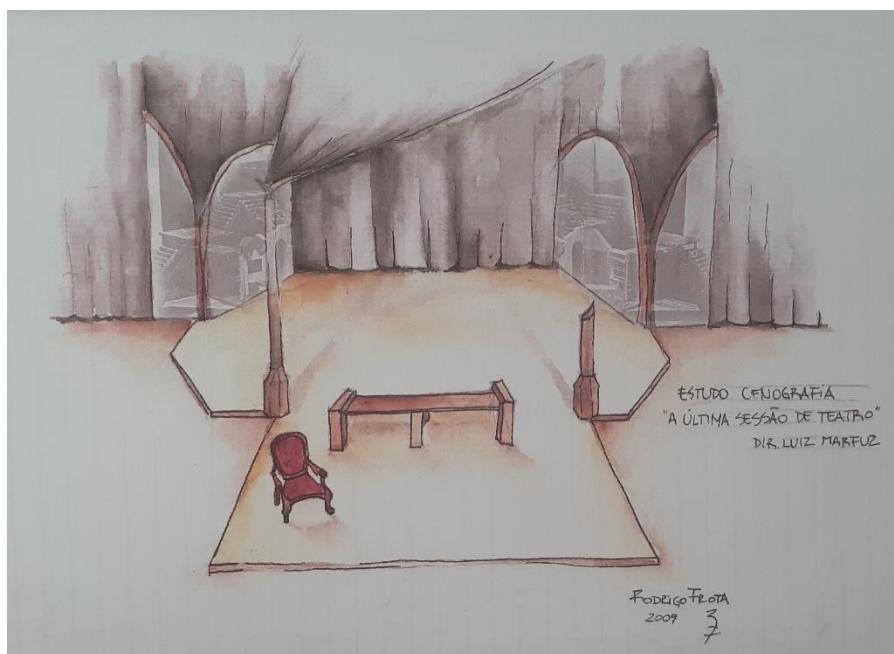


Figura 23: Esboço inicial da cenografia, a princípio com uma cadeira.

Outro artifício da encenação é criar no imaginário do público a ideia de que as pessoas estão diante do espaço reservado do camarim, ambiente geralmente inacessível aos espectadores, pelo menos antes e durante um espetáculo. Mas a poética de *A Última Sessão de Teatro* rompe a parede para que a plateia seja voyer do embate que se prolonga entre as personagens Olga e HD, estendendo-se aos bastidores. Nesse deslocamento do palco para o camarim, restrito aos artistas, o público vira testemunha de uma discussão que acaba por lhe revelar o avesso do teatro:

HD – Eu já disse: não dá!

OLGA – Foi uma crise nervosa, vai passar.

HD – Vou abandonar de vez o teatro!

OLGA – Como assim? Você enlouqueceu?

HD – Quer ver?

(*Discutem. HD sai pela plateia em direção à saída, Olga atrás*)

HD – Me deixe em paz!

OLGA – Tá com medo de esquecer o texto?

HD – Não devo satisfações a ninguém! Joguei fora meu superego.
Adeus! (*sai do teatro*)
(MARFUZ, 2009, p. 8)

A encenação exibe uma luz de realce centrada na tonalidade branca. O objetivo é iluminar bem o elenco. Não há excessos de cor no trabalho do iluminador Wálter Santos em parceria com o próprio Luiz Marfuz. Pode até aparecer um azul ou roxo, mas o branco está presente em todas as sequências. Evita-se acentuar a dramaticidade, por mais que o texto comunique alguma emoção. Nem mesmo na cena em que Luiz Fernando conta que foi assaltado, ainda assim a luz não baixa, não dramatiza, oferece ao público o teatro sem truques psicológicos, sem fazer contrapontos poéticos, mesmo que a cena revele crises, tensões ou desnudamentos existenciais. É uma iluminação que não pretende dar ênfase aos aspectos mais emotivos do espetáculo.

Aristides Alves

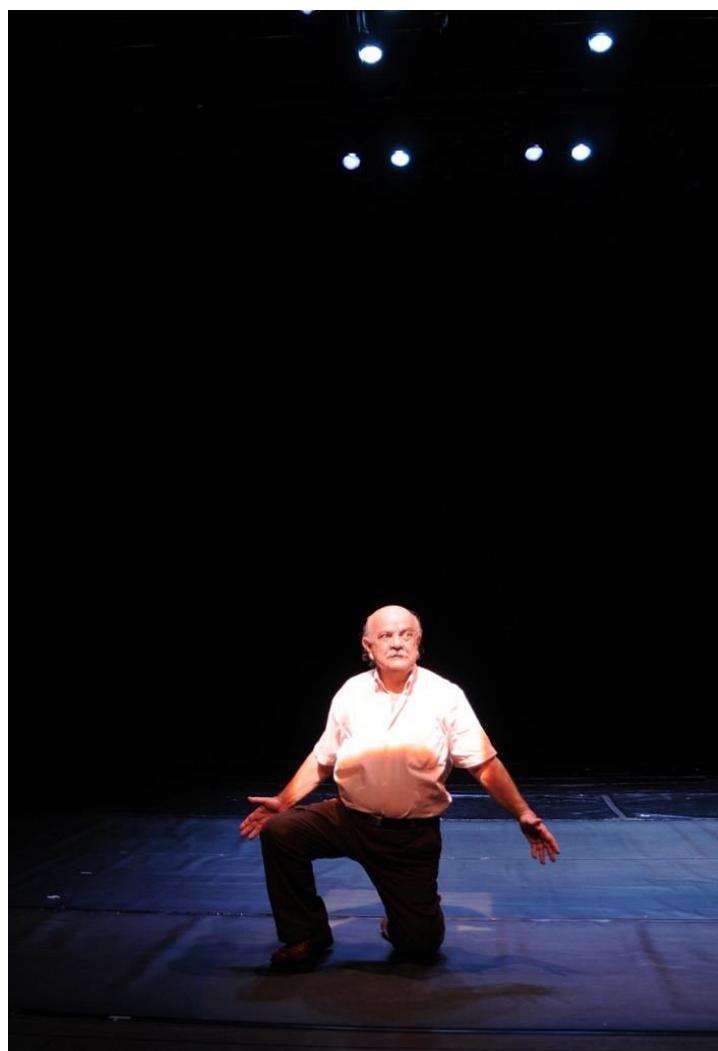


Figura 24: Luz acentua o branco para realçar o ator em cena.

Muito discreta e pontual, a trilha sonora remete à música instrumental da época elisabetana com rápidas inserções nas passagens de uma cena para outra. Lembra a fase da tradição erudita da renascença com seus conjuntos de câmaras, os madrigais ingleses, a sonoridade clássica semelhante aos acordes sacros, porém visando o entretenimento, e não por motivações religiosas. Predomina na encenação um tom mais festivo, resultante das adaptações feitas pelo diretor musical Jarbas Bittencourt ao pesquisar e retrabalhar as gravações originais de nomes como o compositor e organista John Bull (1562-1628) e o compositor, alaudista e cantor John Downland (1563-1626). O diretor musical apostava na essência mais alegre das criações concebidas no século XVI à base de instrumentos como o órgão, o alaúde e a flauta doce.

Além de dar leveza à passagem de cenas, a trilha sonora reafirma a simplicidade dos artifícios estético-sensoriais propostos pelo diretor do espetáculo. Um dado a mais: embora sejam perceptíveis diversas referências a Brecht, a encenação não usa uma trilha sonora inspirada no modelo dos *songs* brechtianos (diferentemente de outras montagens de Marfuz, a exemplo de *Meu Nome É Mentira*). Nas peças do autor alemão, as canções servem como ferramenta capaz de promover rupturas no desencadeamento da trama. São discursos incorporados à dramaturgia que acabam por se transformar em parágrafos do texto. Também é comum a presença de coros e cantores em cena, para dar revestimento dramático à musicalidade da palavra.

São recursos que escapam à trilha sonora de *A Última Sessão de Teatro*, definida por Jarbas Bittencourt como uma “música de transição”, imaginada por ele desde o início do processo para ter tessitura acústica. Ao esboçar ideias nos primeiros contatos com o texto, o diretor musical remete os pensamentos em off de HD ao sentido do submerso, do invisível. Podem estar num som ambiente, no barulho da chuva que encharca o corpo de Luiz Fernando do lado de fora da casa do Mestre ou no próprio silêncio. Uma atmosfera, portanto, associada à aura de intimidade do espetáculo. Quando investe conceitualmente na “música de transição”, ou seja, nas passagens de uma cena para outra, nas mudanças cronológicas e espaciais, Jarbas se deixa guiar pelo sentido de homenagem ao ofício de ator/atriz, ao tempo, ao teatro e ao artista que encarnava tudo isso na peça.

Foi esse sentimento que norteou a pesquisa de repertório para a trilha sonora do espetáculo. A música renascentista inglesa e sua relação no nosso imaginário com o teatro de Shakespeare, não necessariamente seguindo algum rigor histórico, mas antes, seguindo aquilo que estava presente em Harildo como um afeto sonoro/musical ligado ao teatro. E em nós também. Do ponto de vista da função na encenação, a música

foi predominantemente utilizada para realizar as transições e situar o espectador nos tempos e nos espaços percorridos pela personagem. Lembro que a operação de áudio foi um fator ao qual demos bastante atenção, para que fosse sempre fluido e dialogasse o tempo todo com as transições de luz e, principalmente, com o elenco no palco. Outro detalhe ao qual nos dedicamos com atenção foi o posicionamento das caixas de som. O design sonoro que procuramos estabelecia pontos de escuta diferenciados para aquilo que era áudio musical ou áudio com falas/pensamentos da personagem. (BITTENCOURT, 2022)

Vale registrar que o próprio protagonista canta trechos musicais no espetáculo, de maneira fugaz, em dois momentos. Numa das primeiras cenas, em que se constrange com a falha da memória, HD busca disfarçar a situação entoando o clássico *Over the Rainbow* (eternizado por Judy Garland no filme *O Mágico de Oz*), na tentativa de entreter o público enquanto procura se lembrar da próxima fala. Mas a canção é interrompida abruptamente pelo velho ator, que se sente um farsante enganando a plateia com aquela improvisação. Mais adiante, Déda começa a interpretar *Pra Você que Chora*, um dos números da trilha sonora de *Arena Conta Zumbi* (de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com música de Edu Lobo), mais uma vez cantarolando um trechinho, sem completar esse momento musical.

Ao publicar em seu blog uma crítica da peça de Luiz Marfuz, o professor e escritor Raimundo Matos de Leão (2009) chama atenção para a qualidade vocal do intérprete de HD, destacando os recursos vocais que Déda já havia demonstrado ao cantar em outras montagens, como *Arena Conta Zumbi* (1966) e *A Companhia das Índias* (1968, quando entoava *Ol' Man River* à capela). Aqui, abro um parênteses para também deixar registrada a delicadeza do ator ao me enviar um áudio pelo whatsapp, em 2022, poucos dias depois de completar 83 anos, em que canta pra mim os mesmos versos de *Pra Você que Chora*, de Edu Lobo, interpretados por ele na pele de HD: “Pra você que chora/ E sofre há tanto tempo, amor/ Vou contar baixinho, um sonho que nasce de nós dois/ Um sonho lindo de nós dois”...

Em *A Última Sessão de Teatro*, os figurinos criados por Miguel Carvalho (1964-2022), “o mago que fazia o sonho dançar nas cores do palco” (MARFUZ, 2022) escapam à tradução psicológica da personalidade das personagens. Na leitura de Carvalho, a peça remetia a um contexto íntimo. Nos primeiros passos desse processo, o figurinista propõe uma conversa com o elenco para saber como atores e atriz se vestiam em suas respectivas casas, no conforto do ambiente privado. Sobretudo em HD, nota-se a aproximação com o que Déda costumava vestir, inclusive socialmente, mais um ponto de identificação dele

com sua personagem. A arara de roupas faz relação com o camarim, o espaço do ritual. Na abordagem metateatral do espetáculo, trata-se do ambiente da preparação para a cena dentro da própria cena. Adereços e suas cores ajudam a identificar as sequências de *Rasga Coração* e de outras obras citadas no texto.

Um elemento que chama atenção é a gola elisabetana usada por HD numa alusão à peça *Hamlet*. O recurso estético favorece a teatralidade da cena e reafirma para o público os fortes laços de afinidade artística de Déda com Shakespeare. A imagem é reproduzida na bonita capa do programa de *A Última Sessão de Teatro*, em que o protagonista aparece em close, realçando o adereço. A gola rígida de linho ou renda é um símbolo de elegância aristocrática da moda reinante na era elisabetana, assim como os punhos, rufos e chapéus com penas (CARTWRIGHT, 2020) O programa da peça também estampa a montagem de uma fotografia de Harildo na infância, como se a criança estivesse usando o figurino de um nobre da época, outra assimilação da presença de Shakespeare na história de vida do ator principal do espetáculo.

Antonio Figueiredo (Projeto gráfico)



Figura 25: Programa do espetáculo ilustra a influência de Shakespeare na arte de Déda.

Outras indicações do projeto original da concepção de *A Última Sessão de Teatro* referentes aos figurinos são alteradas ou desaparecem na encenação. Inicialmente, pensase em HD vestir algo mais moderno, como se tivesse absorvido referências no convívio com Luiz Fernando. A ideia, porém, não vai adiante, até porque a troca entre os dois não chega a transformar condutas do Mestre ao ponto de ele espelhar externamente mudanças de comportamento tão perceptíveis. Mas o encenador aproveita parcialmente a proposta

inicial de revelar, através das roupas, as pequenas alterações que acontecem no jovem discípulo de HD à medida que se estabelece a relação ensino-aprendizado.

As modificações sutis no figurino de Luiz Fernando mostraram, por fora, o processo interno de empoderamento que acontece com a personagem. São conquistas resultantes da disposição do garoto pobre que precisa do emprego numa agência dos Correios, pois fazer teatro não paga as suas contas. A aparência em cenas de apelo mais dramático (como o momento em que ele surge na porta de HD com os pés descalços e a roupa encharcada num dia de chuva forte) ajudam a reforçar sua persistência e determinação no desejo de aprender. Já na reta final da peça, o aprendiz ganha roupas mais leves e descoladas, uma forma de ilustrar seus primeiros passos exitosos no processo gradativo de fortalecimento e autonomia, mesmo permanecendo dentro da realidade social opressora que o obriga a continuar no ofício de carteiro, na luta diária pela sobrevivência.

Aristides Alves



Figura 26: A gola da personagem Hamlet realça a dinâmica metateatral do espetáculo.

Toda essa composição simbólica contida nos elementos estéticos faz a encenação promover um entrecruzamento muito interessante de signos de um tempo pretérito com códigos contemporâneos. Um exemplo: cadeiras seculares da era elisabetana fazem parte de uma cena alusiva à peça brasileira *Rasga Coração*, da segunda metade do século XX,

escrita sob o impacto dos anos de chumbo da repressão militar, ou seja, muito demarcada historicamente. São flagrantes de estranhamento explicitados no espetáculo, conectando a proposta estética da peça de Marfuz com características pós-dramáticas, que começam a criar semelhantes jogos de justaposições de elementos aparentemente descombinados. Isso se faz notar na já destacada capa do programa do espetáculo: a gola elisabetana usada pelo ator principal faz um contraste com o terno escuro, a camisa social branca e a gravata vermelha típicos dos anos 2000, que completam o seu figurino.

Marfuz revela que a raiz dessa inspiração está no cinema. Conta sobre o impacto que sentiu, na década de 1980, ao assistir ao filme *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman, baseado na breve existência do pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), interpretado pelo ator Nigel Terry. Narrado em flashback, o longa-metragem parte do definhamento da personagem à beira da morte e vai descortinando o passado do artista de personalidade forte: a arte, a bissexualidade, os laços com o catolicismo, a adesão ao submundo... Um dos aspectos mais instigantes do filme é justamente a naturalidade como integra o ontem ao hoje, dando traço de atemporalidade à história biográfica. A obra seduz Marfuz e vira uma referência para esse artista de teatro:

É um filme de época que tem muitas interferências contemporâneas. Quando vi no cinema, pensei: poxa, quero entender melhor isso. Tinha uma cena com uns cardeais falando sobre as questões financeiras da arquidiocese e, de repente, um deles começa a usar uma moderna máquina de calcular. Eram elementos que apareciam e que estavam ali tão dentro de uma normalidade, mas, ao mesmo tempo, causavam estranheza. Foi aí que comecei a sentir vontade de correr mais atrás disso. (MARFUZ, 2022)

A cena de *Caravaggio* destacada na citação acima é a do jantar que reúne à mesa o cardeal Francesco Maria Del Monte e um oficial do Vaticano. O primeiro desfruta do cardápio, enquanto o outro faz cálculos numéricos usando uma calculadora digital que obviamente não existia naquele recorte de tempo entre os séculos XVI e XVII. É uma interferência radical que o diretor Derek Jarman ousa fazer num filme em que obras de arte seculares, reproduzidas de forma primorosa no telão, ocupam os mesmos ambientes onde também é possível ouvir o barulho de um helicóptero, a musicalidade do jazz ou ver um jornalista datilografando na sua máquina de escrever, numa época em que as palavras chegavam ao papel através da escrita com tinta e pena de ave.

Vem desse contexto cinematográfico a motivação para que as cadeiras alusivas à era de Shakespeare componham o cenário onde HD e Luiz Fernando se encontram nos

respectivos papéis de Manguari Pistolão e do seu filho Luca, os brasileiros da peça *Rasga Coração*, que se agridem numa discussão tensa sobre militância política, conformismo e liberdade. Não na Inglaterra da rainha Elizabeth I, mas no Brasil esfacelado pelo golpe de 1964 e, quatro anos depois, pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5).

As curvas amadeiradas e os brocados das cadeiras antigas e refinadas contrastam ainda, no palco, com o design moderno do banco, o importante elemento de cena feito de metal e com aplicação sintética que parecia madeira, com estrutura bem reta e *clean*. Dois objetos opostos nas suas temporalidades, fundindo tradição e contemporaneidade. Fusão, aliás, representativa da própria arte de Harildo Déda. O cruzamento de signos alusivos a épocas distintas é mais um demarcador de uma encenação que parte conceitualmente do desejo de pensar sobre a crise da representação, põe o fazer teatral no centro da trama e se expressa através de uma poética minimalista, dentro da qual teatraliza um conteúdo de referências múltiplas, do modelo elisabetano ao distanciamento brechtiano.

Há um dado referente aos procedimentos metodológicos para a elaboração desta tese que merece ser destacado neste último capítulo. Durante a pesquisa de campo, entre 2021 e 2023, a maioria das pessoas entrevistadas teve dificuldade de lembrar detalhes da encenação lançada em 2009. Antes do depoimento, o diretor musical Jarbas Bittencourt pediu um tempo pra poder rememorar características da trilha sonora de *A Última Sessão de Teatro*. Com o cenógrafo Rodrigo Frota aconteceu algo semelhante. “Vou tentar fazer um *remember* do espetáculo, porque faz tempo”, brincou no primeiro contato. Até mesmo Harildo Déda (que tinha ótima memória para recordar datas, nomes, dados de sua carreira e episódios de bastidores) não lembrou que, na época, a peça pesquisada iria ganhar uma segunda temporada, mas isso acabou não acontecendo por causa de um problema de saúde enfrentado pelo próprio protagonista.

Já Luiz Marfuz volta e meia esbarrava no esquecimento durante as entrevistas que concedeu para o autor desta pesquisa: “Não sei se a gente conseguiu fazer isso. Era uma ideia, mas acho que a gente não conseguiu fazer...”. “Rapaz, eu realmente não lembro se permaneceu o casaco de HD em *Eles Não Usam Black Tie* ou se ele botava outro casaco. Não lembro...”. Esses flagrantes de lapsos naturais demonstram como o tema da memória do artista mostra-se relevante, inclusive na dramaturgia de *A Última Sessão de Teatro*. E, principalmente, atestam a importância de pesquisas e publicações que sirvam de registros da memória de trabalhos como este.

Mesmo digitalizados e/ou documentados através de produtos audiovisuais, corre-se o risco de aspectos preciosos dos processos de criação e dos resultados alcançados se

perderem no tempo e desaparecerem feito fumaça. Como diria Maffesoli (2008), as razões que costumam ser atribuídas aos fenômenos não podem emergir somente das observações externas. É necessário fazer um mergulho nas histórias vivenciadas e que estão associadas à expressão da sensibilidade, parte integrante da natureza humana. Quando a memória da obra artística não é devidamente guardada (incluindo nas pesquisas a percepção do lúdico, da paixão, do afeto) ficamos sem a expressão do sensível, do saber dionisíaco, aquele que aproxima o conhecimento da experiência dos sentidos.

Aristides Alves



Figura 27: O artista, o teatro e o tempo da permanência.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mesma peça que proporciona o renascimento metafórico de Harildo Déda, aos 70 anos, também se debruça sobre a crise da representação teatral numa trama de ficção em que o teatro fala de si mesmo. Essa reflexão se dá sem que seja possível enquadrar o texto e a encenação de Luiz Marfuz em um único modelo de estética ou de linguagem. Tanto a dramaturgia quanto o espetáculo resultante dessa escrita, ambos elaborados pela mesma pessoa, usam referências múltiplas, mas isso não quer dizer que o autor/diretor tenha elaborado uma programação prévia da utilização de tais recursos como pontos de partida no texto ou na sua transposição para o palco.

A inclusão desses elementos surge de maneira mais espontânea do que estratégica. Deriva das descobertas de um processo criativo em que o fazer teatral ocupa o centro da trama. O resultado apresenta uma peça de muitas camadas. A poética de *A Última Sessão de Teatro* agrupa um conjunto de referências metateatrais, brechtianas, shakespearianas, elisabetanas, beckettianas, artaudianas, naturalistas, psicológicas, além da utilização da linguagem teatral como modelo de prática pedagógica e de alusões à militância política da cena brasileira dos anos 1960 e 1970. Existe, portanto, uma gama de possibilidades de expressão que convergem para uma questão deflagradora da peça na primeira década do século XXI: afinal, para que serve o teatro?

Tal indagação, tão determinante para os dilemas da personagem HD, se sobrepõe às outras camadas perceptíveis na estruturação dramatúrgica, cênica e poética do projeto artístico, a exemplo da construção de estímulos para que as pessoas saiam do conforto da passividade silenciosa da plateia. HD fala diretamente ao público, sugere que as pessoas se posicionem. A reflexão sobre o fazer teatral no contexto de uma crise da representação é a questão maior em cena, alinhada com a atualidade de estudos e práticas que já vinham se dedicando a aprofundar esse conflito.

Mesmo que o autor leve as personagens HD, Luiz Fernando e Olga a experimentar um farto conjunto de possibilidades de viver o teatro, nenhuma delas é apontada como o caminho encontrado para solucionar a questão central trazida à tona no âmago do enredo. Pelo contrário. As diversas referências que a peça evidencia contribuem para amplificar a discussão a respeito de uma crise, já que apresenta tantas formas de manifestação teatral assimiladas pelas três personagens. O trio, porém, não dá conta de recolocar o teatro no espaço em que o público possa se deparar com a expressão máxima da experiência e da

significação humanas. Um lugar, talvez, antes idealizado pela tradição e depois negado pela contemporaneidade.

A partir da presença forte e simbólica no palco de um grande Mestre da cena, há um desejo de aproveitar a história e a vitalidade do artista de trajetória longeva e insistente para pensarmos: o teatro que está sendo feito neste século XXI atende a qual finalidade? É uma discussão que se soma ao objetivo da celebração do aniversário de Déda, ao sentido de homenagem, ao propósito de reafirmar o protagonismo de um sujeito icônico das artes, para revelar as inquietações do próprio autor e diretor Luiz Marfuz num momento de vida muito identificado com as experimentações estéticas e rupturas dramáticas do teatro de Beckett. Esse repertório, em especial na segunda fase de sua obra, reflete a atmosfera de esfacelamento das ideologias, a angústia existencial e a impossibilidade de a arte sobrepor a sua expressividade como linguagem na realidade do pós-guerra. Isso muito interessa ao artista Luiz Marfuz.

Pode-se dizer, portanto, que a crise de HD no campo ficcional é também o reflexo da crise real vivida pelo autor/encenador da peça naquele ano de 2009. Pelo menos dois aspectos importantes chamam atenção, se voltarmos na linha do tempo para identificar os últimos espetáculos montados por Marfuz antes de estrear *A Última Sessão de Teatro*: de 1996 a 2006, ele está na linha de frente das sucessivas temporadas do espetáculo *Cuida Bem de Mim*, que acumula êxitos nas esferas pedagógica, artística, formativa, de relação profissional e de espaço inclusivo para o ator cidadão e para a atriz cidadã. Se mais adiante HD questionará se o teatro serve mesmo para alguma coisa, *Cuida Bem de Mim*, lançado 13 anos antes, vai antecipar que serve – e muito. As ações práticas desse projeto de arte na educação dão respostas sólidas sobre o poder do teatro no campo social.

Mas, no decorrer desse percurso de dez anos, o mesmo Marfuz que comprova no terreno do empírico a capacidade inegável do fazer teatral de mobilizar pessoas, intervir na realidade e se mostrar tão necessário, vai se perguntar e exacerbar as suas divagações como artista: sim, é útil, mas para quem mesmo? Está resolvida a questão? E o que se faz depois? Inquietações que o aproximam cada vez mais de Beckett, anexando-se, digamos assim, à crise do dramaturgo irlandês com o teatro. Enquanto *Cuida Bem de Mim* segue em cartaz, ele estreia *Comédia do Fim* (2003), numa tentativa de dilatar sua compreensão sobre qual forma de expressão cênica ainda é possível de ser feita ou se não haveria mais para onde seguir nas buscas de se expressar por essa arte.

Seis anos após a incursão beckettiana, chega ao palco *A Última Sessão de Teatro*, concebida sob o efeito dessa crise e entrecruzando realidades: a do artista homenageado

(forçado a uma aposentadoria compulsória que o obriga a se afastar de um ambiente das artes dentro da universidade) e a do encenador responsável pela homenagem (que já tinha um dilema interior e desejava conduzir tal conflito para a cena). É como se a crise de um se agregasse à do outro, embora ambas se diferenciassem em suas razões de ser.

Ao contrário de Luiz Marfuz, que buscava uma resposta para o tipo de teatro que o estimularia a seguir adiante, Harildo Déda não fazia disso uma questão. Ele sabia bem quais eram os formatos e conteúdos capazes de motivá-lo, e não abria mão de tê-los sob o seu domínio. O que afligia Déda era o impedimento externo que o retirava da Escola de Teatro da UFBA e o fazia se perguntar pra onde levar seu desejo pleno de permanecer no palco. Isso comprova a hipótese de que a crise de HD com o teatro reflete um conflito que pertence ao autor/diretor da peça, e não ao protagonista. Ou seja, a personagem-chave da gangorra biográfica/ficcional da trama também poderia ser chamada de LM, ao invés de HD, pois se revela, nos conflitos artísticos, como alterego de Luiz Marfuz.

Há um recorte temporal a ser considerado. O texto é escrito nos primeiros anos de um novo século, quando o sentido do teatro estava sendo exaustivamente investigado por sujeitos que vivenciavam a contemporaneidade. Além disso, a história verídica de Harildo – afastado da universidade no alto da produtividade como ator, diretor e educador – torna-se espelho para que o próprio Marfuz (também professor da Escola de Teatro da UFBA) se visse no exercício do ofício artístico/acadêmico e nas implicações de experienciá-lo no presente e no futuro (no momento em que a aposentadoria chegar).

Outro dado a ser considerado é o contraponto que a peça estabelece entre a escolha das obras dramatúrgicas citadas na trama (compondo a sua dinâmica metateatral) e a crise de HD. As produções de Shakespeare, por exemplo, são de um tempo em que a arte cênica encontra o seu grande público. Plateias numerosas e heterogêneas se reconhecem na cena shakespeariana e a festejam, contribuindo para transformá-la em um marco histórico de aproximação entre o artista e a sociedade. Já as citações de dois textos brasileiros situados no período nefasto da ditadura – *Rasga Coração* e *Eles Não Usam Black Tie* – assinalam duas tentativas de interferência da arte na realidade de um país, atitude política de autores que acreditaram no teatro como forte instrumento de mobilização social.

Tais referências, porém, ao atravessar o enredo de *A Última Sessão de Teatro*, vão se chocar com a crise de uma personagem que parece não crer mais em nada disso: nem na capacidade de a representação teatral ainda promover e celebrar no palco encontros verdadeiramente potentes com o público nem no seu poder de interferir em situações reais como força transformadora. É como se HD, mesmo abrindo as cortinas para Shakespeare,

Vianninha e Guarnieri, dissesse ao público que os discursos desses autores se esvaziaram, não têm mais nenhum eco, perderam a razão de ser nos dias atuais. O ponto alto da crise do Mestre se dá justamente nas reticências deixadas para o espectador no monólogo final, impregnado de ceticismo e de negação na fala desiludida da personagem sobre o sentido do teatro em pleno século XXI.

É uma provocação que pode (ou não) colocar o público para se ver diante dos seus automatismos, passividades, motivações, silêncios, inquietações e atitudes em relação ao que lhes é mostrado no palco. Esta pesquisa não se propôs a fazer um estudo de recepção. Não coube investigar a reação de uma audiência às questões de HD, mas vale destacar as indagações que a personagem suscita: ele está certo ou errado? Sentar nesta cadeira para vê-lo atuar é mesmo uma perda de tempo? Faz algum sentido preferir estar aqui e não em qualquer outro lugar que pareça ser mais proveitoso?... O desfecho dilata o conflito sem apontar nenhuma solução para que o teatro em si, ao invés de distrair (entreter, dispersar), corra o risco de se mostrar contraditório, suscetível ou até mesmo inviável.

E assim a peça-homenagem reverencia um grande artista, mas não se furta a levar questões conflituosas para a cena, empurrando Déda para dentro dessa discussão na qual o Mestre se faz porta-voz da festa do teatro e, ao mesmo tempo, da crise do teatro. Ao olhar para o próprio ato de representar, faz o recurso metateatral escapar da leitura formal da peça contida em outra peça. É muito interessante acompanhar a crise descortinada pelo velho HD, um sujeito experiente que, simplesmente, não sabe o que fazer para sair dela e retomar o fio da longevidade de sua arte, que se mistura (e se confunde) com sua própria vida. Isso eleva a dimensão humana do propósito exposto em *A Última Sessão de Teatro*, no qual se entrelaçam o homem, a arte e o trabalho.

A presença da crise em choque com a festa torna a peça mais rica e complexa. Há uma contradição instigante em sua narrativa: trata-se de uma obra que questiona o sentido do teatro, mas que compartilha com o público a arte de um grande artista, reafirmando o próprio teatro como espaço poderoso, útil, que oferece ao outro a chance de se revitalizar (neste sentido, uma peça brechtiana, pois recorre ao indivíduo HD como mote de reflexão sobre a esfera social, maior do teatro). Tanto que faz um respeitável senhor septuagenário tirar de si a sensação de abandono e renascer metaforicamente através do seu trabalho criativo. É, portanto, a reafirmação da potência de uma arte. No momento em que se mobiliza para reverter o estado emocional de um artista que se vê forçado à aposentadoria compulsória e lhe devolve a alegria, Luiz Marfuz não pensa em se servir do recurso da escrita de um livro ou da realização de um documentário. Ele escolhe o teatro.

Também não busca refletir sobre a crise da representação pelo viés do pensamento acadêmico, racional, intelectualizado. Mais uma vez, escolhe o teatro. E quando escreve um texto para o programa do seu espetáculo, refere-se ao protagonista com esse tom de reverência: “Por causa dele, continuamos fazendo teatro”. Ou seja, a presença de Déda na peça já significa uma resposta para a crise de HD: sim, continua valendo a pena insistir, porque Harildo existe e está aqui. Estamos, portanto, diante de uma obra que estabelece dois fluxos de condução e, exatamente por isso, torna-se ainda mais instigante. Questiona a representação teatral homenageando o próprio teatro.

Em síntese, é isso que Marfuz propõe. Ele assume a crise numa peça que, acima dos dilemas da representação, celebra o fazer teatral através da afirmação da figura de um grande artista e da simbologia do renascimento desse mesmo artista ao ocupar o seu lugar no palco. O sentido da proposta pode ser encontrado no pensamento de Beckett, que tanto banha os impulsos artísticos do dono da obra aqui analisada. Para o dramaturgo irlandês, se a linguagem é incompetente como modo de expressão do pensamento humano, o ideal é se servir da mesma linguagem para denunciar a sua incompetência. (MARFUZ, 2013) É o que se opera em *A Última Sessão de Teatro*: uma arte servindo de motor para colocar em xeque essa mesma arte.

Vale salientar novamente que se trata de um produto artístico escrito e encenado na primeira década do século XXI, período de crise geral em torno da criação artística (do drama à literatura) e da procura por novos caminhos, daí a coerência de se debruçar sobre tal panorama. Se Artaud inspira o primeiro esboço da peça e Beckett influencia o processo e o resultado final, Brecht também contribui nas ações cênicas que trazem o público para perto da discussão, enquanto Shakespeare fortalece o significado da palavra renascimento na trama. O autor inglês se projeta justamente no período da Renascença, fase da história em que um novo olhar se instala sobre o ser humano.

Além disso, as primeiras citações shakespearianas do texto de *A Última Sessão de Teatro* são trazidas por Luiz Fernando nas suas tentativas juvenis de impressionar HD. Seus arroubos debaixo de chuva, querendo chamar a atenção do velho ator ao interpretar cenas de *Romeu e Julieta*, servem de estopim para o convívio que leva o Mestre em crise a se ver no jovem artista, recuperando a vontade de atuar, renascendo para o teatro. Mas, acima de todas essas propostas, o que realmente se configura como o centro das atenções e a razão de ser da obra estudada nesta tese é Harildo Déda.

O texto e a encenação são trabalhados para que o artista homenageado se projete na linha de frente. A equipe, em especial os outros dois nomes do elenco (Neyde Moura

e Fernando Santana), integram o projeto conscientes de que estão a serviço da celebração da figura icônica do protagonista. Os artistas e técnicos acolhem isso. Querem fazer parte, ser cúmplices da reverência. Independentemente de pensar criticamente sobre a função (ou não) do teatro na contemporaneidade, essa é uma peça para Harildo brilhar.

Marcos Uzel



Figura 28: No corpo de 83 anos, todas as personagens de uma longa caminhada.

Nada é mais relevante na proposta do que comunicar ao público que Déda é dono da cena, alma e coração de *A Última Sessão de Teatro*. A concepção estética do espetáculo se instala discretamente num tablado quase nu, mas o palco se enche com a figura cênica de Déda. Com sua presença consagrada, ele protagoniza uma peça também marcada pelo contraste: realidade e ficção; biográfico e não biográfico; aproximação e distanciamento;

tradição e contemporaneidade; crise e celebração; símbolos do passado e marcadores que identificam o hoje na cena.

No jogo contrastante, o principal ponto de aproximação entre HD e Harildo Déda é a representação do Mestre, tão significativa no imaginário de Luiz Fernando dentro da peça quanto entre as gerações que, fora do contexto da ficção, associam a vida e a arte de Déda à autoridade reverenciada em seus fazeres e saberes. Voltemos à composição de um HD que é (e não é) Harildo, muito bem desenhada na dramaturgia de Luiz Marfuz. Se o imaginário do Mestre faz a aproximação entre a experiência verídica do ator protagonista e a história ficcional de sua personagem, a figura do Louco dionisíaco os diferencia. A simbologia trazida por Maffesoli não se reproduz no HD que recua e interrompe a arte que lhe alimentou por tantas décadas. Identifica-se, sim, com o Harildo real, que manteve dentro de si, até o fim da vida, a chama de Dioniso.

É nessa capacidade de insistir, sem abrir mão do prazer e da vitalidade, que vamos identificar o grande ponto de dissociação entre a personagem esgotada e o ator que nunca desistiu de continuar. HD vive uma crise artística. Adepto de um teatro tido como clássico ou convencional, ele se torna refém do cansaço, pois não encontra mais respostas para a razão de ser daquele teatro que realiza há décadas. Essa crise tem um fator geracional. A presença do jovem Luiz Fernando em pleno vigor e cheio de vontade de experimentar lhe põe frente a frente com a realidade do tempo. O palco deu a HD um passado respeitável, mas ser artista no presente perdeu o sentido para o Mestre. Ele não se reconhece mais como uma fortaleza na defesa do ofício. No entrelaçamento entre a velhice, o tempo e a arte, HD e Déda exacerbaram o ponto de divergência mais importante em *A Última Sessão de Teatro*.

No jogo que aproxima e afasta, a memória é outro símbolo de conexão entre ator e personagem. As iniciais HD não são meras letras maiúsculas que identificam um sujeito das artes. Na semântica das tecnologias da comunicação, o HD é a memória que armazena arquivos, programas e os demais dados de um computador. Não se apaga, mesmo quando está desligado. Serve, portanto, como metáfora do legado das experiências desse artista, que foi um armazenador de informações. “Ele é o HD do teatro baiano”, sintetiza Marfuz (2022). Nos movimentos, na voz, nos gestos, nas atitudes, na anatomia do corpo, ficaram guardadas todas as personagens de sua caminhada, todas as peças que Haraldo encenou com admirável vigor cênico. Artista esse que nunca quis ceder ao recolhimento, viveu em constante estado de estreia e se tornou inesquecível.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1. n. 1, 2001, p. 61-67.

ABREU, Luís Alberto de; MEMÓRIA, Companhia da. **A semente de romã** [versão digital]. Direção de Marina Nogaeva Tenório e Ruy Cortez. São Paulo, Canal do Youtube da Biblioteca Mário de Andrade, nov. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WheIrT-KoxMem>. Acesso em 23 de fevereiro de 2022.

ALCÂNTARA, Paulo Henrique. A dramaturgia e suas várias vozes na Companhia de Teatro da UFBA. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de (Orgs.). **Travessias dramatúrgicas**: a Companhia de Teatro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 115-124.

ALCÂNTARA, Paulo Henrique. **Harildo Déda, 80 anos!** Texto exposto na Sala Harildo Déda, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 09 dez. 2019.

ALCÂNTARA, Paulo Henrique (2021, Dezembro). Montgomery Clift: a face íntima de um ator. In: Alcântara, Paulo Henrique (moderador). **A arte de interpretar**: poéticas, métodos e ensinamentos. Mesa-redonda realizada no Congresso UFBA 75 Anos, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5PyZi9_DARK. Acesso em 18 de maio de 2022.

ALVES JR., Dirceu. “Antunes Filho dá uma aula de teatro e de vida: ‘Para ser mais que um bom funcionário você precisa ter cultura’”. **Veja SP** [on-line], Na Plateia, São Paulo, 13 fev. 2014 (atualizado em 26 fev. 2017). Disponível em <https://vejasp.abril.com.br/coluna/na-plateia/antunes-filho-da-uma-aula-de-teatro-e-de-vida-8220-para-ser-mais-que-um-bom-funcionario-voce-precisa-ter-cultura-8221/#:~:text=Meus%20atores%20s%C3%A3o%20plantinhas.,tent%20criar%20um%20sentimento%20neles>. Acesso em 31 de julho de 2022.

ANDRADE, Ângela Maria Menezes de. *Solta minha orelha: uma poética irreverente pela liberdade de expressão*. In: UZEL, M.; ALCÂNTARA, P. H. **As encenações de Luiz Marfuz**: poéticas em mutação. Salvador: EDUFBA, 2023. (obra em fase de editoração).

ANDRADE, Homero Freitas de. **Anton Tchekhov**: Os males do tabaco e outras peças de um ato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 23-38.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **Estudos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

- BARBOSA, Marcos. Programa do espetáculo Monstro. Salvador: Teatro Gamboa Nova, out. 2010.
- BARCELLOS, Gustavo. **Psique e imagem:** estudos de psicologia arquetípica. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade.** Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BEAUVIOIR, Simone de. **A velhice:** as relações com o mundo. Trad. Helysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da cultura de massa.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.
- BERRETTINI, Célia. O naturalismo no teatro (Introdução). In: ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.** Trad. Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 77-86.
- BITTENCOURT, Jarbas. Jarbas Bittencourt: depoimento. [04 jul. 2022]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, 2022. Gravação digital.
- BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória:** de senectute e outros escritos autobiográficos. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- BORGHI, Renato. Lobo de ray-ban. In: **Teatro brasileiro.** Belo Horizonte: Hamdan Editora, 2000, p. 123-165.
- BORNHEIM, Gerd. Os caminhos do teatro contemporâneo. In: **Teatro: a cena dividida.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos, São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- BRANDÃO, Vera Maria Antonieta T. **Labirintos da memória:** quem sou? São Paulo: Paulus, 2008.
- BRECHT, Bertolt. O teatro experimental. In: **Teatro dialético.** Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CANDEIAS, Maria Lúcia. **A fragmentação da personagem:** no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARTAXO, Z. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**, v.1, n.1, UNIRIO, Rio de Janeiro, jan./jun. 2009, p. 1-16. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/380>. Acesso em 24 jul. 2021.

CARTWRIGHT, Mark. **Roupas na era elisabetana**. Trad. Maria Fernanda Gonzalez. World History Encyclopedia [Artigo], Estados Unidos, 07 jul. 2020. Disponível em <https://www.worldhistory.org/trans/pt/2-1577/roupas-na-era-elisabetana>. Acesso em 07 de julho de 2022.

CHIARETTI, Marco. “Flávio de Souza funde vida e representação”. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada [on-line], São Paulo, 12 nov. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/12/ilustrada/16.html>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

“CIA DE TEATRO da UFBA celebra 60 anos da Escola de Teatro encenando Romeu e Julieta”. **Ufba Em Pauta** [on-line], Salvador, 08 jun. 2016. Disponível em https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/cia-de-teatro-da-ufba-celebra-60-anos-da-escola-de-teatro-encenando-romeu-e-julieta. Acesso em 25 de julho de 2022.

CUNHA, Paulo. *As Confrarias*, de Jorge Andrade: a 45^a montagem da Companhia de Teatro da UFBA. Salvador, **Repertório**, n° 22, 2014, p. 63-69. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12613/8883>. Acesso em 28 de dezembro de 2022.

DAL BELLO, João Alfredo. Intercalação: considerações sobre o metateatro. **Leitura – Literatura Dramática**, n. 26, UFAL, Maceió, n.26, jul./dez. 2000, p. 95-108. Disponível em <https://www.seer.ufal.br>. Acesso em 26 de junho de 2022.

DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DÉDA, Harildo. **Texto do post**. Salvador, 11 mai. 2017. Facebook: As Pequenas Raposas. Disponível em <https://www.facebook.com/aspequenasraposas>. Acesso em 09 de agosto de 2022.

DÉDA, Harildo; CARDIM, Márcia; GRAMACHO, Alice. **Casa de bonecas** – Vídeo completo com final vencedor. YouTube, 08 mai. 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xn4t-tvkX_g. Acesso em 16 de julho de 2022.

DÉDA, Harildo. Harildo Déda: depoimento. [ago. 2021/jun. 2023]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, 2021-2023. Gravação digital.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da representação, virada performativa e presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Revista Brasileira de Estudos da**

Presença, Porto Alegre, v.10, n.1, 2020, p. 1-20. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266092575>. Acesso em 07 de julho de 2022.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUBATTI, Jorge. Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos. Trad. Victor Lavarda de Freitas. **Rebento**, n.14, São Paulo, jan/jun. 2021, p. 254-269. Disponível em <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>. Acesso em 13 de novembro de 2022.

ELIA, Andréa. A prostituta respeitosa por um diretor de respeito. In: ALCÂNTARA, P. H.; UZEL, M. **Poéticas de Marcio Meirelles**. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 205-214.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: LIMA, Bruno. **Teatro grego**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

“FERNANDA Montenegro, A gaivota, estreia no Leblon”. **Folha de S. Paulo**, Sucursal do Rio de Janeiro, Caderno Ilustrada [on-line], São Paulo, 31 jul. 1998. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq31079834.htm>. Acesso em 02 de fevereiro de 2022.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2001, p. 69-79.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório**, Salvador, Ano 14, nº 16, 2011, p. 11-23. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>. Acesso em 03 de fevereiro de 2021.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. Memória e velhice: do lugar da lembrança. In: BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 207-222.

FILHO, Oduvaldo Vianna. **Rasga coração**. Acervo de Maria Lúcia Vianna. Coleção Vianninha Digital (versão para leitura em tela), v. 19, Instituto Federal de Santa Catarina, Campus Joinville, 2007. Disponível em <http://joinville.ifsc.edu.br>. Acesso em 05 de junho de 2022.

FLORES, Marcelo. Entrevista para o programa Roda Baiana, Metrópole FM. Apresentação de Faustão e Fernando Guerreiro. Salvador, 25 ago. 2021. Disponível em <https://m.youtube.com>. Acesso em 13 de fevereiro de 2022.

FRANCO, Aninha. **A casa da minha alma**. Programa do espetáculo A casa da minha alma. Salvador: Anexo do Theatro XVIII, 2003.

FROTA, Rodrigo. Rodrigo Frota: depoimento. [03 jul. 2022]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, 2022. Gravação digital.

GILL, Rosalind. Análise de discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003, p. 244-270.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis (RJ): Vozes, 1985.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUÉNOUN, Denis. **Actions et acteurs – Raisons du drame sur scène**. Paris: Belin, 2005.

GUISANDE, João; BELTRÃO, Fernanda. *Poéticas de Luiz Marfuz em Bonitinha, mas ordinária*. In: UZEL, M.; ALCÂNTARA, P. H. **As encenações de Luiz Marfuz: poéticas em mutação**. Salvador: EDUFBA, 2023 (obra em fase de editoração)

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: poesia**. LISBOA: Guimarães, 1980.

HELIODORA, Barbara. **Shakespeare: o que as peças contam**: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014 (formato e-Pub). Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6471474/mod_resource/content/1/O%20QUE%20AS%20PE%C3%87AS%20CONTAM.pdf. Acesso em 20 de junho de 2022.

HELIODORA, Bárbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Orgs.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 62-76.

HELLMAN, Lillian. The little foxes. In: HELLMAN, Lillian. **The collected plays**. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1971, p. 135-207.

HOISEL, Evelina. Fronteiras do gênero dramático. In: LEÃO, Raimundo Matos de; LOPES, Cássia. **Tempos de dramaturgia**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 79-90.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118-162.

JARMAN, Derek. **Caravaggio** [filme]. Produção de Sarah Radclyffe. Estados Unidos: 1986. 1 DVD, 1h33min, son, color.

KIFFER, Ana (Org.). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

KINAS, F. Notas sobre a mimese: para pensar o teatro contemporâneo. **RuMoRes, [S. I.]** v. 5, n. 9, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51237. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51237>. Acesso em 14 de julho de 2022.

LAVALLÉ, Joana Angélica. Espaços da cena shakespeareana. Dossiê Shakespeare. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**, v. 1, UnB, 2016, p. 65-78. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9038/23570>. Acesso em 13 de junho de 2022.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena – O moderno teatro na Bahia**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos; EDUFBA, 2006.

LEÃO, Raimundo Matos de. Registro 294: A última sessão de teatro. **Cenadiária** [blog], Salvador, 28 nov. 2009. Disponível em <http://cenadiaria.blogspot.com/2009/>. Acesso em 12 de agosto de 2022.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe**: teatro e contracultura na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009a.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.3, n.3, set./dez. 2013, p. 859-878. Trad. Martin Heuser. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 27 de dezembro de 2022.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, 2003, p. 9-19, DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Márcio Santos; MATTAR, Sumaya. **Relação Mestre-aprendiz**: um caminho possível para a transmissão de conhecimento em artes. In: 26º Encontro Nacional dos

Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017, Campinas (SP). Anais do XXVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Memórias e Invenções. Campinas (SP): ANPAP, PUC, 2017, p. 2511-2524. Disponível em <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl#inbox?projector=1>. Acesso em 02 de agosto de 2022.

LOPES, Cássia. O prenúncio do devir-drama: a primeira montagem da Companhia de Teatro da UFBA. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de (Orgs.). **Travessias dramatúrgicas:** a Companhia de Teatro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 13-24.

LOPES, Cássia. Dramaturgia e biografia: Harildo Déda em cena. In: ____; LEÃO, Raimundo Matos de (Orgs.). **Tempo de Dramaturgias.** Salvador: EDUFBA, 2014, p. 15-29.

LÓPEZ, Alberto Conejero. **Cliff.** Trad. Fernando Yamamoto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

LUNA, S. V. **Planejamento de pesquisa:** uma introdução; elementos para uma análise metodológica. São Paulo: EDUC, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso:** contribuição a uma sociologia da orgia. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MANZINI, E. J. **A entrevista na pesquisa social.** São Paulo: Didática, 1990/1991, p. 149-158.

MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena:** poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

MARFUZ, Luiz. Texto da peça A última sessão de teatro. Salvador, 29 nov. 2009. [Acervo pessoal do autor. Texto não publicado].

MARFUZ, Luiz. Concepção artística do espetáculo A última sessão de teatro. Salvador, 11 out. 2009a [Acervo pessoal do autor. Texto não publicado].

MARFUZ, Luiz. Simplesmente porque Harildo Déda existe! Programa do espetáculo A última sessão de teatro. Texto e direção de Luiz Marfuz. Salvador, Bahia, 2009b. [Estreia: 30 nov. 2009, Teatro Vila Velha].

MARFUZ, Luiz. Versão em processo da peça Har-tor ou A última sessão de teatro. Salvador, 10 jul. 2009c. [Acervo pessoal do autor. Texto não publicado].

MARFUZ, Luiz. Programa do espetáculo As velhas. Salvador: Teatro Sesc-Senac Pelourinho, nov. 2010.

MARFUZ, Luiz. Programa do espetáculo Cuida bem de mim [Segunda Versão]. Salvador: Teatro Acbeu, ago. 2003.

MARFUZ, Luiz. Programa do espetáculo Cuida bem de mim. Salvador: Teatro Solar Boa Vista, out. 1996.

MARFUZ, Luiz. **O teatro pós-dramático de Lehmann**. Aula ministrada na disciplina Encenação Teatral Contemporânea, Salvador, PPGAC-UFBA, mar./jun 2021 [Texto não publicado].

MARFUZ, Luiz. Luiz Marfuz: depoimento. [ago. 2021/fev. 2023]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, 2021-2023. Gravação digital.

MARFUZ, Luiz; LEÃO, Raimundo Matos de. **Harildo Déda**: a matéria dos sonhos. Salvador: SS Produções, 2011.

MARINHO, Flávio. **Quem tem medo de besteiro?** A história de um movimento teatral carioca. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

MAROWITZ, Charles. **The act of being**. Nova York: Taplinger Publishing Company, INC, 1978.

MATOS, Kamila; SANTOS, Nara Maria. **É a minha cara!** A história da Cia Baiana de Patifaria. Salvador: Pinaúna, 2017.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MENDES, Cleise. In: MARFUZ, Luiz: **Beckett e a implosão da cena**: poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013 [Texto da contracapa].

MENDES, Cleise Furtado. A Companhia de Teatro da UFBA e *A casa de Eros*. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de (Orgs.). **Travessias dramatúrgicas**: a Companhia de Teatro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 25-38.

MENDES, Cleise Furtado. Quixote e o sonho do teatro. In: UZEL, M.; ALCÂNTARA, P. H. (Orgs). **Poéticas de Marcio Meirelles**. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 229-241.

MENEZES, Roberto Bezerra de. O pano que desvela a palavra em abismo: a ruína do dito e da ação em *Fim de partida*, de Samuel Beckett. **Palimpsesto**, UERJ, Rio de Janeiro, 2015, v.20, p. 225-233. Disponível em file:///E:/fim%20de%20partida.pdf. Acesso em 06 de agosto de 2022.

MIGUEZ, Thomas. **Entre o céu e a terra** [Websérie]. Episódio Mestres e Aprendizes. Coprodução de Realejo Filmes e TV Brasil/EBC, 19 mar. 2017. Disponível em <https://tvbrasil.ebc.com.br/entreocueaterra/episodio/Mestres-e-aprendizes>. Acesso em 13 de julho de 2022.

MORAES, Dênis de. **Vianninha, cúmplice da paixão**: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Rio de Janeiro: Record, 2000.

“MORRE o figurinista Miguel Carvalho; premiado no teatro, ele criou vestimentas para o Olodum e foi consultor de Claudia Leitte”. G1 BA, 10 fev. 2022. Disponível em <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/02/10/morre-o-figurinista-miguel-carvalho-premiado-no-teatro-ele-criou-vestimentas-para-o-olodum-e-foi-consultor-de-claudia-leitte.ghhtml>. Acesso em 16 de julho de 2022.

MOURA, Neyde. Neyde Moura: depoimento. [set./nov. 2022]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, 2022. Gravação digital.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô:** uma jornada arquetípica. Introdução de Laurens van der Post. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

O’NEILL, Eugene. **Longa jornada noite adentro.** São Paulo: Abril Cultural, 1977.

ONISAJÉ. Os encontros com o encenador dramaturgo Luiz Marfuz. In: UZEL, M.; ALCÂNTARA, P. H. **As encenações de Luiz Marfuz:** poéticas em mutação. Salvador: EDUFBA, 2023. (obra em fase de editoração)

ONISAJÉ; GOMES, Thiago; ROCHA, Sanara. **Protocolos de Trabalho.** Diário da montagem da peça A Última Sessão de Teatro. Texto e direção de Luiz Marfuz. Salvador: Teatro Vila Velha, ago-nov. 2009. [Acervo pessoal de Luiz Marfuz. Texto não publicado].

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Linguagem e método: uma questão da análise de discurso. In: **____ Discursão e leitura.** Campinas (SP): UNICAMP, 1999, p. 15-28.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade:** Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2000.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos.** Trad. Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

PAVIS, Patrice. **Voix et images de la scène.** Paris: Septentrion, 2007b, p. 317-337.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht, vida e obra.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em aberto.** São Paulo: Hucitec, 2002

PIERRY, Marcos. **Texto do post.** Salvador, 21 fev. 2019. Facebook: Marcos Pierry. Disponível em <https://www.facebook.com/pierrycinestesia>. Acesso em 09 de agosto de 2022.

PIRANDELLO, Luigi. Prefácio. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. In: **Seis personagens à procura de um autor.** Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Brutus Pedreira.

In: **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PORTELLA, Rodrigo. Teaser do espetáculo RE(Play) [formato digital]. Rio de Janeiro, Instagram, dez. 2021. Disponível em @drigoportella. Acesso em 04 de fevereiro de 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**, Trad. Alain François. Campinas (SP): UNICAMP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Trad. Deocleciano Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANT'ANNA, Catarina. Capricci e vedute na montagem baiana de As Confrarias, de Jorge Andrade, por Paulo Cunha. Salvador, Repertório, n° 22, 2014, p. 70-76. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12614>. Acesso em 29 de dezembro de 2022.

SANTANA, Fernando. Fernando Santana: depoimento. [31 set. 2021]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, 2021. Gravação digital.

SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia**. Salvador: Vento Leste, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Critique du théâtre. De L'utopie au désenchantement**. Paris: Circé, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SAVIANI, Dermeval. Educação e trabalho artesanal. In RUGIU, Antonio Santoni. **A nostalgia do Mestre artesão**. Trad. Maria de Lourdes Menon. Campinas (SP): Autores Associados, 1998.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de Verão**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. Organização e adaptação de Paula Adriana Ribeiro. São Paulo: Rideel, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

SOUZA, Carolina Marback B. de. Memórias e envelhecimento: revisitando identidades ameaçadas. In: FERREIRA, Silvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (Orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p. 179-199. Disponível em <http://www.neim.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2013/11/imagens.pdf>. Acesso em 19 de fevereiro de 2022.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. [Biblioteca Tempo Universitário, 16]

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. **A gaivota**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOUCHARD, Pierre-Aime. **O teatro e a angústia dos homens**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

UZÊDA, Eduarda. “Teatro da UFBA estreia *Longa jornada noite adentro*”. **A Tarde** [on-line], Teatro, Salvador, 21 nov. 2013. Disponível em <https://atarde.com.br/cultura/culturateatro/teatro-da-ufba-estreia-longa-jornada-noite-adentro-561116>. Acesso em 02 de julho de 2022.

UZÊDA, Eduarda. “Espetáculo *Dédalus*, com o ator Harildo Déda, pode ser conferido até terça”. **A Tarde** [on-line], Cênicas, Salvador, 28 ago. 2021. Disponível em <https://atarde.com.br/cultura/culturateatro/espetaculo-dedalus-com-o-ator-harildo-deda-pode-ser-conferido-ate-terca-1169611>. Acesso em 23 de fevereiro de 2022.

UZÊDA, Eduarda. “Diretores baianos homenageiam William Shakespeare”. **A Tarde** [on-line], Cênicas, Salvador, 23 abr. 2016. Disponível em <https://atarde.com.br/cultura/culturateatro/diretores-baianos-homenageiam-william-shakespeare-773360>. Acesso em 25 de julho de 2022.

UZEL, Marcos. **Teatro na Bahia: 80 críticas**. Salvador, EDUFBA, 2023.

UZEL, Marcos. **Nilda: a dama e o tempo**. Salvador, EDUFBA, 2021.

UZEL, Marcos. **A noite do teatro baiano**. Salvador: P55 Edições, 2010.

UZEL, Marcos. O tempo e o não personagem no teatro documentário de Bença. In: ALCÂNTARA, P. H.; UZEL, M.; (Orgs). **Poéticas de Marcio Meirelles**. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 103-116.

UZEL, Marcos. **Gênero, artes e gerações em Nilda Spencer**. Salvador, 2016, Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia.

UZEL, Marcos. **Cuida bem de mim**: o teatro da reconstrução. Entrevista com Fernando Santana. Salvador, 13 jul. 2006 [Acervo pessoal do autor. Texto não publicado].

UZEL, Marcos. “Como uma só pessoa”. **Correio da Bahia**. Caderno Folha da Bahia, Salvador, 30 nov. 2004, p. 6.

UZEL, Marcos. “Comunhão teatral sincera e coerente”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 13 ago. 2004b, p. 2.

UZEL, Marcos. “A renovação do veterano”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 19 ago. 2003a, p. 1.

UZEL, Marcos. “O que nos diz a solidão”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 06 nov 2003b, p. 1.

UZEL, Marcos. “Solidão com provocações maduras”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 10 jul. 2002, p. 5.

UZEL, Marcos. “Poucos riscos numa encenação discursiva”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 16 nov. 2001, p. 2.

UZEL, Marcos. “Sou vampiro da juventude”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 07 set. 2000, p. 8.

UZEL, Marcos. “Maturidade em vozes múltiplas”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 13 dez. 2000b, p. 6.

UZEL, Marcos. “Biografia onírica”. **Correio da Bahia**, Caderno Folha da Bahia, Salvador, 12 set. 1996, p. 1.

VIANNA, Luiz Fernando. “Clássica, ‘As pequenas raposas’ se mantém atual com tema capitalista”. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada [on-line], São Paulo, 22 set. 2004. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2209200414.htm>. Acesso em 28 de julho de 2022.

WASILEWSKI, Luís Francisco. Quem tem medo de Itália Fausta?: Irreverência e iconoclastia na cena teatral brasileira da década de 1980. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. ‘de fevereiro de 2022.

WENDELL, Ney. **Cuida bem de mim**: teatro, afeto e violência nas escolas. Ilhéus (BA): Editus, 2009.

XEXÉO, Artur. Em “A loba de Ray-Ban”, Christiane Torloni retoma peça da qual participou há mais de 20 anos. O Globo [on-line], Cultura, Rio de Janeiro, 20 jul. 2010. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/em-loba-de-ray-ban-christiane-torloni-retoma-peca-da-qual-participou-ha-mais-de-20-anos-2977202#:~:text=%22A%20loba%20de%20Ray%2DBan%22%20%C3%A9%20uma%20bela%20hist%C3%B3ria,atriz%20e%20produtora%2C%20Christiane%20Torloni.> Acesso em 22 de fevereiro de 2022.

ANEXOS

A ÚLTIMA SESSÃO DE TEATRO

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

(PROJETO MESTRES DA CENA)

Texto e direção: Luiz Marfuz

Elenco: Harildo Déda (HD), Fernando Santana (Luiz Fernando) e Neyde Moura (Olga)

Direção de produção: Selma Santos (Selma Santos Produções e Eventos)

Cenário: Rodrigo Frota

Direção musical: Jarbas Bittencourt

Figurino: Miguel Carvalho

Iluminação: Luiz Marfuz e Wálter Santos

Assistência de direção: Lucas Modesto, Onisajé (Fernanda Júlia) e Thiago Gomes

Assistência de produção: Helena Marfuz e Natália Auto

Fotografia: Aristides Alves

Registro de diário da montagem: Sanara Rocha

Cobertura de vídeo para divulgação: Luciana Queiroz

Making-off: Danilo Scaldaferrri

Operadora de som: Onisajé

Operador de luz: Ruhan Álvares

Costureira: Lina Lemos

Contragregra: Tarcio Pinheiro

Cenotécnicos: Adriano Passos, Agnaldo Queiroz e Bruno Matos

Assessoria de imprensa: Texto & Cia

Projeto gráfico: Antonio Figueiredo

Assessoria de projeto: Davi Nogueira

TEMPORADA

Período: 27 de novembro a 13 de dezembro de 2009

Local: Teatro Vila Velha (Salvador – BA)

A PEÇA

(O autor dedica o texto ao ator, diretor e professor de teatro Harildo Déda)

PERSONAGENS

HD – Velho e reconhecido ator, que abandona o palco e quer desistir do teatro

LUIZ FERNANDO – Jovem ator, admirador de HD

OLGA – Amiga e companheira de cena de HD, desde o início da carreira

PRÓLOGO

HD EM SOMBRAS, SEM MUITA VISIBILIDADE. AO FUNDO UMA ARARA MÓVEL, COM FIGURINOS, DE TONS VARIADOS, QUE SERÃO UTILIZADOS EM CENA. PALCO DE UM TEATRO, ONDE SE APRESENTA A PEÇA “RASGA CORAÇÃO”, DE VIANINHA. HD, VOZ OFF.

HD OFF – Eu os espero todas as noites. Aqui, parado, como porteiro de hotel. O que eles querem de mim? (*olha a plateia em volta*) Sei. Vieram ver um espetáculo.... de teatro, prefiro dizer assim... então vocês sabem, espera-se que ele comece, quando eu disser algo, vocês estão aí, esperando que eu fale ou me move... como num espetáculo de teatro, prefiro dizer assim. Então, agora vocês sabem e esperam, eu vou começar, é isso, sem começo não há espetáculo... mas qual será a hora exata em que algo começa? Agora? Daqui a cinco minutos? Dez?... Quando se define que algo começa e termina? Nunca se sabe... então esperemos, juntos, o começo....

SILÊNCIO. TOCA O TERCEIRO SINAL.

CENA 1 – RASGANDO O CORAÇÃO

BLACK-OUT. FOCO EM HD, QUE FALA PARA UM PERSONAGEM IMAGINÁRIO NA PLATEIA.

HD (*como Manguari Pistolão*) – “Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa...” (*Pára. Silêncio. Luz se abre mais um pouco.*)

HD – Peço desculpas a vocês. E licença para recomeçar. (*Dirige-se ao iluminador*) Por favor! (*Retoma o texto de Manguari Pistolão. Foco*) “Sou um homem comum, isso é

outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça.” Revolução sou eu ! (OT) Revolução sou eu!.....eu.....eu..... (Pára. Tenta falar. Emociona-se)

HD – Perdão.. A memória ...a memória me trai. Eu queria dizer a vocês...que este texto de Vianinha tem um significado pra mim... E toda vez em que eu o interpreto ...tem uma coisa essencial...como dizer? ... quando teatro era teatro de verdade, digamos assim, significava, era útil na vida das pessoas.... esqueçam....eu preciso terminar. (*Tira do bolso um pedaço de papel, põe os óculos, procura onde parou e lê*) “Revolução sou eu ! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo. Você não é um revolucionário, menino...você é um covarde que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem!”⁶⁷ (*Silêncio. Sai. BO*)

ÁUDIO – Três minutos de intervalo.

CENA 2 – NO CAMARIM

HD E OLGA CONVERSAM. VOZES AMPLIFICADAS SAEM DO CAMARIM PARA A PLATEIA. SOMBRA DE HD E OLGA PROJETADAS NA PAREDE.

HD – Não vou conseguir.

OLGA – Ontem você foi até o fim.

HD – Mas hoje não dá. Não acredito no que falo, no texto, em “revolução”... isso era lá, quando teatro era coisa séria! Eu, representando pateticamente um revolucionário ultrapassado que dá lições de moral ao filho covarde.....Covarde sou eu, menino!

OLGA – E o público?

HD – Não aguento olhar. Vejo nitidamente em seus olhos: eu quero me divertir, me dê uma palavra de salvação. (*Fala alto para plateia*) Não sou pastor! Nem humorista de tevê! Estão me ouvindo? Não vou pregar nem divertir ninguém.

OLGA – Fale baixo. Eles podem ouvir. Você viu quem está aí hoje? (*Elenca nomes conhecidos na plateia*) Vieram ver você, sua arte...

HD – Arte? Você chama isso que eu faço hoje ...arte? Hâa!

OLGA – Você é um dos melhores atores da sua geração! São quarenta e sete anos de teatro. Você deu vida aos personagens de Shakespeare, Brecht, Beckett, Vianinha, Heiner Müller, Nelson Rodrigues.... Você tirou de todos eles o melhor!

⁶⁷ Os textos aspeados, nesta página, correspondem a trechos da peça *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho.

HD – Eles, os personagens, é que tiraram o melhor de mim. E o que ganhei? Algumas palmas, míseros cruzeiros e o esquecimento que logo logo virá. (*Fala novamente para a plateia*) Vão embora! O espetáculo acabou!

OLGA – (*firme*) Respeite o público!

HD – (*Para a ATRIZ, assustado*) O que eles esperam de mim?

OLGA – Sua volta.

HD – Sozinho? Não posso. Vai dar um branco. E se você...

OLGA – Não vou ocupar seu lugar.

HD – Talvez amanhã...

OLGA – Hoje! Amanhã você estará melhor! Tome um copo d'água com açúcar. (*Sons da água sendo mexida no copo*)

OLGA – Respire fundo. Conte até dez. Vamos, eu ajudo.

HD COMEÇA A CONTAR E É AJUDADO POR OLGA. HD SAI. B.O. LUZ EM HD.

OLGA – Meu Deus do céu, os microfones do camarim estavam ligados!

CENA 3 – O ATOR QUE NÃO LEMBRA

HD VOLTA, COLOCA-SE NA LUZ E FITA O PÚBLICO.

HD OFF – Eles me olham. Fundo. O que ainda querem? Meu Deus... fazer o quê? Há mil megatons no cérebro, não consigo lembrar. Lembre-se do que ouviu um dia: “um ator é alguém que se lembra. No nível mais simples, alguém que se lembra das suas falas, de suas deixas, de suas marcas, suas notas, de fechar a braguilha, de amarrar os sapatos, carregar seus adereços, de suas entradas e saídas. Coisas simples, coisas complexas.”⁶⁸

HD – Coisas simples.... coisas complexas... simples...e complexas.... sim- ples.... comple-xas. (*Pára. Respira*)

HD OFF – “Você esqueceu do que lhe disse um dia? Ator sem memória é uma coisa inconcebível. Um ator é alguém que se lembra.”

HD – (*Diz junto com a gravação off*) Um ator é alguém que se lembra. (*Sozinho*) Um ator é alguém que se lembra. ... é alguém que se lembra. (*Pára*)

HD OFF – E agora? Qual será o próximo passo, a próxima deixa? Meu Deus, o tempo escorre. (*Silêncio. 5 segundos*) E este silêncio que não cessa! (*Silêncio..*) O que faz com que alguém saia de sua casa e fique aqui sentado para ver e ouvir um ator? Falar

⁶⁸ Trecho de “O ator é alguém que se lembra”.

exatamente o quê? Quem sabe, eu pudesse entretê-los um pouco, enquanto me lembro das próximas falas. Cantar, talvez. Isso, cante, vá!

HD Começa a cantar baixinho uma música e depois pára.

HD OFF – O que estou fazendo?. Querendo enganar a plateia para que fique mais um pouco, como animador de auditório pedindo palmas! Não é isso. (*Pausa*) Mas o que posso fazer para que esse tempo não pareça eterno? Talvez dizer que o teatro é o reduto da inteligência e da alma, uma arte milenar que não se apaga nunca, que o teatro....

HD – Está morto! Era isso que queria dizer. Acabou! (*Encara a plateia*). Sinto muito, mas não dá para continuar. Eu tentei, juro, um esforço em nome de vocês, que vieram até aqui... mas.... Não deu. (*Para o iluminador*) Por favor, luz de plateia! (*Luz na plateia*) ... A sessão acabou. Lamento informar-lhes que esta é a última apresentação. Não se preocupem. Vocês terão o dinheiro de volta. Estou no limite. Não tenho forças para continuar, nem para terminar. Por isso, tenham um pouco de paciência. Compaixão talvez. Eu preciso falar, e peço-lhes que me ouçam, assim, sem script, sem voz off, sem texto na mão. (*Rasga o texto*) Acabou. É como se eu tivesse apagado tudo: eu-ator; eu-diretor; eu-professor! O que sempre ensinei aos atores, agora, não consigo fazer. Quando um ator se exibia para mim em esgares e exageros corporais eu dizia: “Menos. Menos é mais.” Agora me vejo aqui diante de vocês e as palavras me escapam. O mais ficou tão menos que desapareceu. (*Pega um texto no bolso*) Antes, entregava o texto a um ator e dizia: me convença, vá! Queria tirar dele o máximo. Assim como poderia ser com você.... (*Para alguém do público*)..,com esse texto, por exemplo. (*Entrega o texto a um espectador*) Leia-o, por favor. (*Espera que o espectador o leia*) Não, assim não. Me convença. Vá, me convença. (*Vai dirigindo o espectador até chegar a um ponto que ele esteja mais ou menos satisfeito*). Isso que sempre fiz, agora não consigo fazer aqui. Ele... (*aponta o espectador*)... fez melhor do que eu. (*Para o público*) Vocês não concordam? (*Para o espectador*) Você não quer trocar de lugar comigo? Uma única vez? Não? Então, sinto muito. Vou continuar falando (*Silêncio*) Estou roubando o tempo de vocês? Sinceramente, me digam? Se disserem que não, eu fico. Mas mesmo que digam sim, eu vou continuar aqui. Falando. Este é meu papel. Venho de um tempo em que o teatro era algo belo, útil e necessário; luz da alma, alimento de luta, pontos de luz em meio a trevas. Não preciso ir tão longe, mas, há dois mil e quinhentos anos, na Grécia, o teatro era um bem de primeira necessidade. Quando um homem ficava doente, os médicos recomendavam três procedimentos: remédio para o mal, mudar o sentimento e assistir a três peças de teatro. Que beleza, hein! E o inacreditável é que as pessoas se curavam! Hoje, provavelmente, vocês sairão daqui tão irritados comigo que vão regurgitar uma úlcera. (*Para um espectador*) Não é verdade? Diga? Você acha mesmo que o teatro é necessário? Se todos os teatros do mundo fossem fechados, o que fariam? Pintariam as caras, sairiam às ruas, fariam uma revolução? (*Faz som e gesto dizendo que não*) Talvez vocês, jovens sonhadores ou os nostálgicos do poder de transformação da arte, ainda acreditem no teatro. Eu, não creio mais. Desligo. (*Sai*)

CENA 4 – DESCULPAS AO PÚBLICO

OLGA ENTRA NO PALCO E FALA PARA PLATEIA. DO CAMARIM, HD INTERFERE.

OLGA – Senhores e senhoras, boa noite! Meu nome é Olga. Sou atriz e companheira de cena do grande ator que vocês acabaram de ver. Peço desculpas em nome dele e da produção do espetáculo. Ele está nervoso e confundindo as coisas...

HD – (*do camarim*) Estou calmo e muito consciente do que fiz.

OLGA – É a primeira vez que isso acontece.

HD – (*do camarim*) A terceira.

OLGA – Aguardem um pouco. Daqui a alguns minutos, ele retorna....

HD – (*do camarim*) E vai acontecer tudo de novo.

OLGA – Boa noite! (*Sai*)

HD – Boa!

CENA 5 – DE VOLTA AO CAMARIM

HD E OLGA CONVERSAM. O PÚBLICO OUVE AS VOZES E VÊ A SOMBRA DOS DOIS EM MOVIMENTO.

HD – Eu já disse: não dá!

OLGA – Foi uma crise nervosa, vai passar.

HD – Vou abandonar de vez o teatro!

OLGA – Como assim? Você enlouqueceu!?

HD – Quer ver?

(*Discutem. HD sai pela plateia em direção à saída, Olga atrás*)

HD – Me deixe em paz!

OLGA – Ta com medo de esquecer o texto?

HD – Não devo satisfações a ninguém! Joguei fora meu superego. Adeus! (*Sai do Teatro*)

CENA 6 – NA SOLIDÃO DE OLGA

SOZINHA NO PALCO, OLGA, ASSUSTADA, OLHA A PLATEIA. SENTA-SE NUMA CADEIRA. LUZ DE PINO.

OLGA – Estou só. Mais uma vez. Desde quando escolhi o teatro como profissão. Ainda pequena, disse a meu pai: quero ser atriz. Ele me colocou num táxi e correu um prostíbulo, ali na Ladeira da Montanha, cheio de mulheres pintadas, marinheiros, sons, luzes, néon. Meu pai disse: Filha, se você quer fazer teatro, vai acabar aqui! Fiquei em silêncio. Quando cheguei em casa, não conseguia dormir. Estava maravilhada com lembrança das músicas, luzes piscando, aquelas mulheres com roupas de seda e tafetá que nunca tinha visto na vida. E aí disse para mim: Era ali mesmo que eu queria ficar. Fiz faculdade de direito, me formei, mas aquele mundo mágico da Ladeira da Montanha nunca me saía da cabeça. Para meu pai as luzes de néon era a perdição; para mim, a salvação; a glória de um dia, como atriz, pisar nos palcos da cidade. Como este. Uma escolha que nunca abandonei. Nem agora. Quando estou absolutamente só. Mais uma vez.

CENA 7 – A VISITA DO LUIZ FERNANDO

FOCO EM OLGA E HD, QUE CONVERSAM COM O PÚBLICO.

OLGA – No dia seguinte ao episódio do teatro, aquela noite...

HD – (*Faz mímica lembrando ao público o que ocorreu*) O branco.

OLGA – Ele se isolou em seu quarto e não voltou mais ao teatro.

HD – Morri!

OLGA – Interrompemos a temporada de *Rasga Coração*. O ator que fazia Luca, filho de Manguari...

HD – Foi pro Zorra Total!

OLGA – Lorde Bundinha...

HD – Foi internado numa clínica de recuperação de alcoólatras.

OLGA – E eu, que fazia Nena, escolhi cuidar de meu querido ...

HD – E rabugento...

OLGA – Companheiro de teatro. Duas semanas depois....

HD – (*com ironia*) O tempo é dinâmico no teatro!

OLGA – Recebemos a visita de um Luiz Fernando ator, ligado a um grupo, digamos assim, de vanguarda....

HD – Teatro alternativo, performático. Esse negócio de laboratório, coisa e tal....

OLGA – HD me disse que não estava para ninguém.

HD – Muito menos pra gente de teatro.

OLGA – Mesmo assim, por gentileza, eu o recebi.

HD – Mulheres! Aah!

OLGA – Conversamos muito e ele se despediu, animado.

HD – Gente de teatro é sempre assim, animada.

OLGA – Rabugento!

HD – O que ele queria? Eu perguntei.

OLGA – Que você o recebesse. Respondi.

HD – Com qual propósito? Inquiri, surpreso.

OLGA – Ele o admira e quer conhecer você! Eu disse.

HD – Depois de tudo o que aconteceu naquela noite? (*Faz mímica do que aconteceu*) Perguntei, espantado.

OLGA – Ele estava lá e por isso insistiu. Expliquei.

HD – Para mim, o teatro acabou! Concluí.

OLGA – Para ele, não. Rebati.

HD – Gente de teatro! Bah!

CENA 8 – A VISITA DO JOVEM ATOR

CASA DE HD. ELE RECEBE A CARTA DO JOVEM ATOR, LUIZ FERNANDO .

HD – Durante uma semana, todos os dias, aquele rapaz esteve em minha casa na esperança de que eu o recebesse. Olga, sempre gentil, fazia sala; ouvindo-o. Na última visita, deixou uma carta: Caro ator, professor e diretor Harildo Déda. Eu quero ser ator. Não tenho outra referência em minha vida a não ser o seu trabalho. Nunca tive coragem de me apresentar. Sequer um aperto de mão. No dia em que o senhor interrompeu a peça, eu estava lá. Quis gritar e dizer: Não desista! Eu preciso de você. Mas, emudeci. Achei até que aquilo era parte da representação. Mas a realidade foi mais dura e me mostrou o contrário. Agora tomei coragem e estou aqui. A esperá-lo. Desculpe a ousadia do que vou lhe dizer: Se o senhor não quer mais fazer teatro, eu quero. Se o senhor matou os seus sonhos, suplico-lhe: não mate o meu. Não vou desistir. Do seu discípulo, Luiz Fernando. (*HD emociona-se*)

HD – (*recuperando-se*) É a versão masculina de Evie, a falsa fã que roubou o papel da atriz no filme “A malvada”. E Olga interpretando a ingênua Senhora Richards. Vou dizendo logo: eu não tenho vocação para Bette Davis! (*Vai saindo e dá meia volta*)

HD AMASSA A CARTA E JOGA-A NO CHÃO. QUANDO VAI SAIR, OUVE TRECHOS DA CARTA DE LUIZ FERNANDO.

LUIZ FERNANDO OFF – “Se o senhor não quer mais fazer teatro, eu quero. Não vou desistir. Se o senhor matou os seus sonhos, suplico-lhe agora: não mate o meu.”

HD DESAMASSA A CARTA E OUVE MAIS UMA VEZ A VOZ DE LUIZ FERNANDO.

LUIZ FERNANDO OFF – “Quis gritar: Não desista. Mas emudeci”

HD OFF – Como eu. Juntos na mudez e no silêncio. Ao menos, ele teve uma iniciativa. E se realmente.... (*OT*) Um moleque que nem começou a nascer e já me insulta! Eu, HD, 47 anos de teatro me incomodando com um fedelho candidato a ator! Enquanto Deus preparava sua reencarnação, menino, eu já estava no palco e nas ruas me expondo à pancadaria e à prisão. (*Pausa*) Respeite minha história, garoto! (*Rasga a carta e chama Olga*) Olga, você está proibida de receber este menino em minha casa.

OLGA, QUE ESTAVA À ESPREITA, ENTRA E PEGA A CARTA DO CHÃO.

OLGA – (*para o público*) O menino não desistiu. Proibido de entrar, ficava lá fora, a vociferar textos de teatro. (*Sai*)

HD – (*irônico*) Era o que me faltava!

LUIZ FERNANDO – “Ri das chagas quem jamais foi ferido! Mas, silêncio! Que luz brilha atrás daquela janela! É o Oriente e Julieta é o Sol. Surge claro sol, e mata a invejosa lua...”

HD – Assassinando Shakespeare!

LUIZ FERNANDO – “Fala, entretanto nada diz, mas que importa! Falam seus olhos; vou responder-lhe!Sou muito atrevido. Não está falando comigo.”

HD – Vá embora, menino! Deixa Shakespeare morrer em paz!

LUIZ FERNANDO – “Está falando. Oh, fala ainda anjo luminoso! Porque esta noite apareces tão resplandecente sobre minha cabeça como um alado mensageiro celeste...”.

HD – Que inferno!

LUIZ FERNANDO – “Ó bendita. Bendita noite! Quanto temo, sendo agora noite, que tudo isto não passe de um sonho por demais encantador e doce para ser verdadeiro!”

HD – Como odeio teatro! Ator é uma praga.

LUIZ FERNANDO – “É minha alma que me chama pelo nome. Como soa argentino e doce no meio da noite a voz dos amantes....”

HD – Eu vou chamar a polícia! Rapaz, desista. Você nunca vai ser ator.

LUIZ FERNANDO – “Ó, honesto boticário! Tuas drogas são rápidas...Assim, morro, (...) E aqui quero permanecer com os vermes que são seus seguidores!”

SILÊNCIO. A CHUVA FICA MAIS FORTE. OLGA ENTRA.

OLGA – Chuva e relâmpagos lá fora.

HD – Você também assassinando Shakespeare?

OLGA – É o menino.

HD – Graças a Deus. A tempestade o levou para bem longe de mim.

OLGA – Continua lá, na entrada da porta. Encolhido no frio. Chorando.

HD – Ah, Olga, melodrama...!

OLGA – Se você o recebesse, uma única vez, ele ficaria feliz e você em paz. Pelo menos sairia desse quarto e

HD – Se ele me conhecer de verdade, vai desistir do teatro.

OLGA – Seu ódio ao teatro vai contaminar todo mundo. (*Pausa*) Inclusive eu, a atriz das antigas. É assim que os jovens diretores me chamavam: Olga de Medeiros, a atriz das antigas. Aquela que parou no tempo! (*Silêncio*)

HD – (*carinhoso*) Olga, você é a grande atriz de sempre: ontem, hoje e amanhã! Venha cá! (*abraça Olga*)

OLGA – Baba-ovo! Você lembra do prêmio que eu ganhei na década de 70? O único. O de melhor atriz....entre as mais ou menos.

HD – Você estava começando....

OLGA – (*para si*) Troféu mais ou menos de melhor atriz do ano!

HD – Era brincadeira de Rogério Menezes, o língua ferina.

OLGA – (*desvencilhando-se do abraço*) Mas eu me orgulho desse prêmio, viu! Foi um estímulo para eu virar o menos em mais. (*Ouve a voz de Luiz Fernando, tossindo*) Vou ver o menino lá fora! (*Sai*)

HD – (*para si*) Acho que peguei pesado demais com esse garoto! Afinal, sonhar ainda é uma prerrogativa da juventude. E se ele adoecer na chuva? Pegar uma pneumonia? (*Reversão de luz*) “Morrer....dormir; nada mais! E com o sono dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer... dormir! Dormir....Talvez sonhar! Sim eis aí a dificuldade!” (*Pára*) Peguei pesado demais! (*Chamando*) Olga! Olga! (*Entra Olga*) Por piedade cristã....manda esse fedelho entrar! Mas, só hoje.

OLGA – Deus é pai! A esperança ainda ruge em seu coração!

CENA 9 – O ESPERADO ENCONTRO

ENTRA LUIZ FERNANDO, TREMENDO DE FRIO, COM UMA CAPA DE CHUVA MUITO SIMPLES. FICA PARADO DIANTE DE HD. OS DOIS SE OLHAM POR UM TEMPO.

HD – Vai ficar aí, em pé?

LUIZ FERNANDO TIRA A CAPA DE CHUVA E VAI SENTAR NUMA CADEIRA.

HD – Ei, tira essa capa daí!

LUIZ FERNANDO SE LEVANTA NUM SUSTO, TIRA A CAPA.

HD – É minha cadeira elisabetana. Agora pode sentar.

SILÊNCIO

HD – Sim!?

LUIZ FERNANDO – É.

HD – Shakespeare!?

LUIZ FERNANDO – É... Sei que o senhor gosta dele. Quis impressionar.

HD – E deu no que deu.

LUIZ FERNANDO – (*Para si*) Pelo menos, consegui entrar.

HD – Hã?

LUIZ FERNANDO – (*Disfarçando*) Muito prazer, Luiz Fernando.

HD – Não o conheço de algum lugar?

LUIZ FERNANDO – Da plateia. Dos teatros onde o senhor se apresentou.. *Rasga coração*? Quando a peça viajava, eu ia atrás. Dava um jeito. De ônibus, a pé, fugia da aula... Quando vi o senhor pela primeira vez no palco, eu disse: quero ser como ele!

HD – Eu conheço esse texto!

LUIZ FERNANDO – Que foi que o senhor disse?

HD – Nada. Bem...Além de ficar me seguindo de peça em peça, o que você faz?

LUIZ FERNANDO – Faço parte de um grupo de teatro!

HD – Pós-dramático!?

LUIZ FERNANDO – Os esquisitos.

HD – (*Olhando-o de cima a baixo*) Dá pra ter uma idéia. (*Silêncio*) É...

LUIZ FERNANDO – É.

HD – Bem, além de teatro, faz o quê?

LUIZ FERNANDO – Sou carteiro. (*Entusiasmado*) Mas todo dia quando vou entregar carta de casa em casa me sinto como Hermes, o mensageiro de Zeus.

HD – (*ironizando*) Que lindo!

LUIZ FERNANDO – É. Gosto mais da fantasia do que da realidade. Moro num lugar de gente braba, violenta. Desde pequenininho. E minha mãe não me deixava sair de casa. Brincava de faz de conta com meus irmãos, bandido e mocinho...

HD – Médico de boneca...

LUIZ FERNANDO – Era meu jeito de levar a vida. Um dia, na virada de ano, ouvi um pipocar de fogos de artifício na rua. Saí correndo para ver aquele bando de luzes. Só conhecia pela televisão. Quando tava saindo, minha mãe me agarrou e disse: “Feche essa porta, Luiz Fernando! “Eu quero ver os fogos, mãe”. Ela me encarou e disse. “Isso não é fogo de artifício, meu filho. É troca de tiro!”. E me puxou pra dentro de casa. Não quis mais que ninguém saísse. Só pra escola. Foi aí que eu descobri que a vida real era muito

ruim e o faz de conta melhor. É por isso que eu gosto tanto de teatro. (*Faz menção de levantar-se*) Bem, agora que nos conhecemos...

LUIZ FERNANDO – O senhor quer que eu vá embora, não é? Foi chato. Eu aqui, contando minhas histórias, quando deveria ouvir as suas....

HD – Não, é que eu ... Preciso descansar, ler umas peças...

LUIZ FERNANDO – Leio muito. Desde pequeno. Já falei isso? Minha mãe trabalhava na biblioteca, lá na limpeza, e trazia toda semana um livro de teatro para mim.

HD – Que texto você estava assassinando lá fora?

LUIZ FERNANDO – (*Envergonhado*) Romeu e Julieta.

HD – Nunca vi ou ouvi nada igual!

LUIZ FERNANDO – (*Animado*) Poxa, obrigado.

HD – Até Deus aplaudiu com relâmpagos e trovão. E de quebra mandou... a tempestade.

LUIZ FERNANDO – Poxa, não sabia que tinha esse poder.

HD – E o que mais lê?

LUIZ FERNANDO – Quase tudo de teatro.

HD – Ibsen?

LUIZ FERNANDO – Na moral? Quer dizer, de verdade?

HD – É.

LUIZ FERNANDO – Muito realista.

HD – É Tchecov!

LUIZ FERNANDO – Um tédio.

HD – Racine?

LUIZ FERNANDO – Racine! Esse... Não li, não, senhor!

HD – Tennessee Williams?

LUIZ FERNANDO – Ah, teatro de masturbação psicológica.

HD – Tennessee!? Masturbação!?

LUIZ FERNANDO – É, as coisas demoram a acontecer. Ele vai enrolando, enrolando....

HD – E de que teatro você gosta?

LUIZ FERNANDO – Contemporâneo. O pessoal de minha geração...mais *fast*

HD – *Fast*?

LUIZ FERNANDO – É. O mundo mudou, as idéias são outras. Os antigos não entendem o tempo da gente. (*Corrigindo*) Só Shakespeare!

HD – Vocês não acreditam em mais nada. Desprezam a história, desrespeitam o texto, fazem o que querem no palco.....

LUIZ FERNANDO – Mas nem tudo está no texto!

HD – (*Irritado*) Que ignorância, menino! “Não acredito em iconoclasta que nunca foi santeiro. Para destruir uma imagem, garoto, você tem que, primeiro, saber fazer a imagem.”

LUIZ FERNANDO – Desculpe, é que me eu me enrolo com as palavras. O que falo não é o que penso. O que eu quero mesmo é largar tudo e ser ator. Revolucionar a arte teatral. (*grita*) Eu quero ser ator. (*Pausa. Com apelação*) Me ensine a fazer teatro! Eu quero revolucionar a arte teatral. Entrar neste mundo por meio de sua sabedoria. Não me importo com seu jeito, não. Sei que o senhor é imprevisível, impertinente, arrogante, teimoso como uma mula, mas no fundo é grande e generoso com os atores.

HD – (*espantado e irritado*) De onde você tirou isso, moleque!

LUIZ FERNANDO – Li no jornal. Na entrevista. (*Pausa*) Foi mal, né? Eu falei! Digo o que não quero dizer... (*Apelando*) Mas eu quero ser ator!

HD – Você sabe o que é ser ator, menino? O que significa escolher esta profissão? É abrir mão da vida. Desnudar-se. Quem entra no teatro ou se acha ou se perde de vez. É o risco. É trabalhar três a seis meses e ao final da décima noite – por vezes a última da temporada - recolher da bilheteria alguns trocados para pegar o ônibus. E, ainda assim, respeitar-se, respeitar o público, respeitar os homens que fizeram o teatro resistir até hoje. Teatro revolucionário....Não existe teatro revolucionário sem aqueles que construíram a história. Revolução é giro, volta! *Revolutio!* Trazer pra cima o que está embaixo, percebeu?”

LUIZ FERNANDO – Mas eu gosto de Shakespeare. Muito. Muito mesmo.

HD – É? Então, mostre para mim o que dizia lá na chuva.

LUIZ FERNANDO – Assim, de cara?

HD – (*indicando mais uma vez a saída*) A chuva já passou.

LUIZ FERNANDO – Não. Eu faço. (*Começa dizer o texto*) “Ri das chagas quem jamais foi ferido! Mas, silêncio! Que luz brilha atrás daquela janela! É o Oriente e Julieta é o Sol. Surge claro sol, e mata a invejosa lua...”

HD VAI DIRIGINDO LUIZ FERNANDO ATÉ CHEGAR A UM PONTO RAZOÁVEL.

HD – Muito bem. Agora, você, sozinho!

LUIZ FERNANDO DIZ O TEXTO DO JEITO DELE, ESQUECENDO O QUE APRENDEU

HD – Você estragou tudo! Isto não é Shakespeare!

LUIZ FERNANDO – Mas, é como eu sinto Shakespeare.

HD – Sentir, sentir... Não tem de sentir nada. Ator faz e pronto. Duas coisas são fundamentais na vida do ator. Cara de pau e talento. O primeiro você tem de sobra. Agora,... (*Apontando a saída*)

LUIZ FERNANDO – (*Aproxima-se de HD*) Onde falhei, mestre? Onde? Me diga. Me ensine.

HD – Ah, por favor! (*Tirando LUIZ FERNANDO de perto*) Minha casa não é a Escola de Teatro, menino!

LUIZ FERNANDO – (*Ajoelhando-se*) Me dê uma oportunidade.

HD – Também não é ONG, igreja, nem abrigo de artista!

LUIZ FERNANDO – (*Preparando-se para sair*) “Há muitas moradas na casa do senhor!” Era a parte da Bíblia que minha mãe lia todas as noites. (Para si) É, mãe, a senhora estava errada! (*Luiz Fernando vai saindo, triste. Pega a capa de chuva.*) Vocês, os mais antigos, um dia não estarão mais aqui. Só vamos conhecê-los em fotos e papéis. E no DVD, com aquelas imagens todas borradadas. Mas quem vai ficar com a memória de vocês no corpo e na alma? Quem?

SILÊNCIO. HD VOLTA-SE VAI ATÉ ELE, TIRA DO BOLSO UM PAPEL, E ENTREGA-O A LUIZ FERNANDO.

HD – (*Pausa*) Leia este texto.

LUIZ FERNANDO PEGA O TEXTO E COMEÇA A LÊ-LO. HD INTERROMPE-O.

HD – Na segunda a gente começa.

LUIZ FERNANDO – (*Eufórico*) Não acredito! Não acredito! (*Corre para abraçar HD*)

HD – (*detendo-o*) Epa!

LUIZ FERNANDO – Obrigado, mestre! (*Sai e joga a capa de chuva na cadeira elisabetana. Grita*) Iuhhuuuuu!

HD – Ei, sua capa de chuva! (*Coloca a capa de chuva numa cadeira*)

CENA 10 – NO BURACO DA FECHADURA

ANIMADO, HD ANDA DE UM LADO PARA OUTRO.

HD – Gente de teatro! (*Pausa*) Tem algo nesse menino que ainda não descobri! E isso me intriga! (*Rindo consigo mesmo*)

OLGA – Animado, hein! O que aconteceu por aqui?

HD – Sonsa! Eu vi você olhando pelo buraco da fechadura.

OLGA – A quarta parede. Fiquei feliz. Pelo menos você saiu do calundu.

HD – Ele é muito presunçoso.

OLGA – Você também era assim.

HD – Imagine, Olga, quer largar o emprego, coisa tão difícil de se conseguir, para viver de teatro!

OLGA – Você também largou o banco, entrou no CPC, foi interrogado pela polícia...

HD – Ah, eram outros tempos, Olga! Mas o pior: ele acha Tchekhov um tédio.

OLGA – Também acho...

HD – Olga!?

OLGA – Um tiquinho só!

HD – Você ta do lado de quem, Olga? Hum! (*Pausa*) É. Tem algo nele que lembra o meu começo. Ímpeto, um talento desarrumado, vontade de transgredir...

OLGA – Luca! Poderia fazer Luca na peça.

HD – Não me irrite, Olga. Eu não vou mais fazer Manguari Pistolão.

CENA 11 – PRIMEIRA AULA. MEU NOME É...

HD E LUIZ FERNANDO EM CENA

HD – Vamos lá. O jogo é o seguinte. Vá e se apresente: Meu nome é.... eu tenho...sua idade...e diz: Eu quero ser ator!

LUIZ FERNANDO – Meu nome é Luiz Fernando, tenho 23 anos e eu quero muito ser ator!

HD – (*Corrigindo*) Eu quero ser ator! Só isso.

LUIZ FERNANDO – Ah, não tem “muito”. É que eu pensei na palavra de ênfase...

HD – (*Determinando*) Eu quero ser ator!

LUIZ FERNANDO – (*Com certo exagero*) Meu nome é Luiz Fernando e eu quero ser ator.

HD – Menos.

LUIZ FERNANDO – Meu nome é Luiz Fernando e eu quero sou ator!

HD – (*Vai dirigindo-o até chegar a um ponto razoável*) Melhor!

LUIZ FERNANDO – (*Animado*) Meu é Luiz Fernando e eu quero ser ator! (*Repete e anda pelo espaço*)

HD – Chega. Já entendi.

LUIZ FERNANDO – Desculpe. Eu me animei.

HD – Gente de teatro é sempre assim: animada.

LUIZ FERNANDO – Que foi que o senhor disse?

HD – Nada.

LUIZ FERNANDO – Melhorei, não foi?

HD FAZ GESTO DE MAIS OU MENOS

LUIZ FERNANDO – Se Deus quiser, vou largar tudo e viver de teatro!

HD – Não faça isto, meu filho! Abra um farnel de bugigangas na rua, faça telemarketing...mas não deixe o trabalho para fazer teatro.

LUIZ FERNANDO – E teatro não é trabalho? Profissão?

HD – É, mas não é. Quer dizer, no papel é, mas na vida..... Não dá dinheiro! Entendeu? Grana, tutu!

LUIZ FERNANDO – Pois eu ganhei dinheiro fazendo teatro na paróquia. Cobrava um real e até comprei chuteira de futebol! E se você me ensinar mais, eu vou ganhar muito. O senhor vai ver. E quando eu fizer um papel na novela...(*olha HD e corrige-se*)... novela, não, de jeito nenhum....quero dizer, quando eu fizer Hamlet... vai ser melhor do que Wagner Moura. Que passou por suas mãos. Você vai ver. E no dia da estréia, ao final, vou dizer bem alto: Dedico este espetáculo ao meu primeiro e único mestre, Harildo Déda. (*Continua gesticulando, como se estivesse interpretando Hamlet*)

HD OFF – Tem algo nele que lembra meu começo. Eu também fazia peças na igreja. E fugia da aula para assistir aos espetáculos na Escola de Teatro. Saudoso Teatro Santo Antonio. Certa vez, larguei a carteira de câmbio do Banco da Bahia e fui atuar em *Arena Conta Zumbi*. O câmbio estava feito. Troquei o banco pelo teatro. Agora eu digo a este menino, cheio de garra, que teatro não é profissão. Por que recuso essa história que se parece tanto comigo? (*Reversão de luz.*)

OS DOIS – Eis a questão...

LUIZ FERNANDO – Hã?

HD – Bem, faça que você quiser. Até a próxima aula.

SAI LUIZ FERNANDO

CENA 12 – SEGUNDA AULA: TESTANDO SHAKESPEARE

HD E LUIZ FERNANDO

HD – Um minuto de atraso!

LUIZ FERNANDO – O ônibus quebrou e ...

HD – Sem justificativas! Anda, roupa de ensaio.

LUIZ FERNANDO VAI TROCAR A ROUPA FORA DE CENA

HD – Hoje vamos experimentar um trecho do Hamlet.

LUIZ FERNANDO – O “ser ou não ser”?

HD – Você ainda não é nada. Muito menos ator.

LUIZ FERNANDO – (*aparecendo*) Desculpa.

HD – Tome o papel. Ato III, Cena III. Hamlet acaba de matar Polônio diante da Rainha Mãe pensando que era o Rei Cláudio, assassino de seu pai e atual marido da mãe. Pra começar, eu faço Hamlet e você a Rainha Mãe. (*Enquanto fala entrega uma peça de figurino a LUIZ FERNANDO*)

LUIZ FERNANDO – Não pode ser o contrário?

HD – No tempo de Shakespeare mulheres não representavam. (*irônico*) Vá lá. Mostre seu talento.

LUIZ FERNANDO (RAINHA) – Está bem! (*Posiciona-se como mulher, HD o corrige*) Ó, Hamlet, não digas mais nada! Viras meus olhos para o fundo de minha alma. Lá estou vendo manchas tão negras e tão profundas que nunca poderão ser apagadas!⁶⁹

HD (HAMLET) – E tudo isso para viver no fétido suor de um leito infecto, preparado na corrupção; sórdida chafurda onde arrulhais, fazendo amor numa imunda sentina!...

LUIZ FERNANDO CONTINUA COMO RAINHA ESPERANDO

HD – Desarma, Luiz Fernando! A cena acabou.

LUIZ FERNANDO – Já?

HD – Percebeu as intenções corretas, a curva do texto? Shakespeare falava para todas as línguas. É o maior poeta popular de todos os tempos. Vamos trocar os papéis

LUIZ FERNANDO – Sim, senhor!

HD (RAINHA) – Ó, Hamlet, não digas mais nada! Viras meus olhos para o fundo de minha alma. Lá estou vendo manchas tão negras e tão profundas que nunca poderão ser apagadas!

LUIZ FERNANDO – Só pensar que viveis no suor fedorento do gozo de uma cama suja de porra, encharcada na depravação, fazendo sacanagem num antro de orgia bestial, totalmente sujo, e fodendo em cima de uma latrina...

HD – Para! Para! O que é isso?

LUIZ FERNANDO – Shakespeare. Versão popular.

HD – Mas que desrespeito! Isto não é Shakespeare. É pornografia explícita. De onde tirou essa barbaridade?

LUIZ FERNANDO – Tradução apócrifa.

HD – Chega! Você não está preparado para ler sequer uma linha de Shakespeare. É muito elevado pra você.

LUIZ FERNANDO – O senhor não quer experimentar o “ser ou não ser”? Esse eu garanto!

HD – Vá embora. Amanhã começamos com “Batatinha quando nasce se esparrama pelo chão...”

LUIZ FERNANDO – Poxa! (*Sai para arrumar suas coisas. De dentro*) Por que o senhor não volta aos palcos, hein?

HD – Não meta o bedelho onde não é chamado!

⁶⁹ SHAKESPEARE, Hamlet, p. 583-584

LUIZ FERNANDO – (*Mostrando o rosto*) Ahá, tá com medo dar um branco de novo, não é?

HD – Me respeite, moleque!

LUIZ FERNANDO – (*Aparecendo*) Desculpe. Foi barril.

HD – Como é que é?

LUIZ FERNANDO – Barril. Foi mal.

HD – (*Retomando*) Por hoje é só. Até amanhã.

LUIZ FERNANDO – Tchau, Manguari Pistolão!

HD – (*dá uma carreira em Luiz Fernando*) - Gente de teatro! Hah!

CENA 13 – O PROGRESSO DE LUIZ FERNANDO

HD DIRIGE O LUIZ FERNANDO ATOR. OLGA EM OUTRO PLANO

OLGA – (*Para o público*) As aulas corriam e, em poucos meses, o progresso de Luiz Fernando era impressionante!

LUIZ FERNANDO – “Ri das chagas quem jamais foi ferido! Mas, silêncio! Que luz brilha atrás daquela janela! É o Oriente e Julieta é o Sol. Surge claro sol, e mata a invejosa lua, já doente e pálida de desgosto, vendo que tu, sua serva, é bem mais linda do que ela.”...

HD INTERVÉM, ESTIMULANDO-O

OLGA – Era bonito de ver. A fúria de aprender de Luiz Fernando enfrentava-se com a sanha de ensinar de HD.

HD – Eu só fiz tirar o que já estava adormecido em sua alma, esperando a hora de irromper.

LUIZ FERNANDO – “Ó bendita! Quanto temo, sendo agora noite, que tudo isto não passe de um sonho por demais encantador e doce para ser verdadeiro!”

OLGA – HD via naquele LUIZ FERNANDO a continuidade de seu espírito de luta pelo teatro. O legado da experiência. E o entusiasmo era tanto, que ele resolveu fazer um teste com Luiz Fernando para o papel de Luca. Mas sempre dizia para mim...

HD – É só um teste. Não prometo nada. Nem a mim mesmo.

HD E OLGA, ENTUSIASMADOS, OLHAM LUIZ FERNANDO ENSAIANDO

LUIZ FERNANDO – Que tudo isso não passe de um sonho por demais encantador e doce para ser verdadeiro.

CENA 14 – NO DIA DO TESTE

É O DIA DO TESTE PARA LUCA. LUIZ FERNANDO ESTÁ ATRASADO. HD, NERVOSO, ANDA DE UM LADO PARA OUTRO. OLGA TENTA ACALMÁ-LO

HD – Duas horas de atraso. Acabou!

OLGA – Vai ver aconteceu alguma coisa. A cidade está alagada.

HD – A culpa é sua, Olga. Eu estava em paz. E você me traz de volta à maldição do teatro. Esse menino traiu minha confiança.

OLGA – Mas ele nunca falhou.

HD – Se tem algo que odeio no ator é indisciplina. Fico furioso. Faltar a um ensaio! E esse moleque de nariz empinado falha no dia do teste. Ator que é ator não abandona o palco.

OLGA – Você abandonou.

HD – Não me irrite, Olga. Eu sou capaz de.....Que ódio! Que diabos! Pra que aceitei esta tarefa! Fazer teatro não é escolha, é carma!

OUVE-SE BARULHO DE CHUVA E RELÂMPAGOS, QUE ATRAI HD ATÉ À JANELA. REVERSÃO DE LUZ

HD – “Soprai, ventos, até que vossas bochechas arrebentem. Rugi de raiva! Soprai! Vós, cataratas e furacões, jorrais até que tenhais submerso nossos campanários, fazendo desaparecerem os galos. (...) Arrota à vontade! Cospe, fogo! Jorra, chuva! Nem a chuva, nem o vento, nem o trovão são minhas filhas. Eu não vos acuso de ingratidão, elementos; jamais vos dei um reino, nem vos chamei de filhos; não me deveis qualquer submissão; aqui me tendes vosso escravo, pobre, enfermo, fraco e desprezado ancião. (...) Cospe, fogo! Jorra, chuva! Arrota, tempestade!”⁷⁰

A CHUVA PASSA. SILÊNCIO. QUANDO HD SAI DO DELÍRIO VÊ O LUIZ FERNANDO DESCALÇO, COM A ROUPA RASGADA E A MOCHILA SUJA. HD OLHA FURIOSAMENTE PARA ELE

HD – O que você veio fazer? A aula acabou. Pegue sua capa rasgada, essa roupa de vagabundo e cai fora daqui.

LUIZ FERNANDO – Fui assaltado.

⁷⁰ SHAKESPEARE, *Rei Lear*, p.663

HD – (*Sem ouvir direito o que Luiz Fernando falou*) Fora, eu já falei! Não há desculpa no mundo que justifique a falta de um ator no ensaio. Quando Grande Otelo representava uma de suas peças, a mulher que ele amava morreu, em plena temporada. Ele chorou a amada durante o dia e na hora de começar o espetáculo, apresentou-se no teatro para cumprir sua função: respeitar o público. Depois, voltou para velar o corpo da esposa. E você, seu moleque.....

LUIZ FERNANDO – Fui assaltado.

HD – O que você disse?

LUIZ FERNANDO – Assaltado. Na mira do revólver. Levaram meu tênis.

OLGA – (*Aproximando-se do Luiz Fernando*) Ô, meu filho, como foi isso?

LUIZ FERNANDO – Tava saindo de casa, um cara sacou a arma e perguntou o que eu tinha na mochila. Mostrei a ele. Livros. E fui tirando um a um e ele jogava os livros na lama. Só essas porcarias? Eu comecei a chorar ...eram meus livros de teatro, estava escuro, não passava ninguém... Ele me perguntou: Você faz o quê? Estuda? Trabalha? Eu parei de chorar e disse: Eu faço teatro! Ficou rindo de minha cara, mandou eu tirar e tênis e correr. E atirou pro alto. Eu peguei minha mochila, o resto dos livros molhados e corri. O tiro zuniu na orelha. Pensei em voltar pra casa, mas fiquei com medo. E vim a pé, porque não tinha mais o dinheiro pro ônibus. (*Silêncio*) Quase o senhor não me vê mais aqui.

HD – (*Emocionado*) Mas, meu rapaz, você dizer “eu faço teatro” na mira de um revólver?

LUIZ FERNANDO – Saiu sem quer, professor! Era o que tava dentro de mim.

HD – (*Toca, timidamente, o ombro de Luiz Fernando para confortá-lo*) Bem, vamos começar. Hoje vamos ler Tchecov.

LUIZ FERNANDO FAZ UMA CARA DESANIMADA. OLGA TOSSE

HD – (*Corrigindo-se*) Tchekhov, não. Fica pra amanhã. (*Animado, pega um texto*) Vamos ensaiar uma peça pra levantar o moral. Guarnieri. *Eles não usam blequetai*. Olga vai contracenar conosco, não é, Olga? Foi uma das primeiras peças que fizemos juntos. Lembra, Olga?

OLGA – No Teatro Vila Velha.

HD – (*Para Luiz Fernando*). Conhece o texto?

LUIZ FERNANDO – O pessoal lá do bairro montou. Fiz o papel de Tião. Sei de cor o texto.

HD – Ótimo! Vamos começar já. É o seguinte: Ato III, Quadro II. Otávio, eu, mora com a família na favela. É líder de uma greve de operários. (*Vai falando, distribuindo os papéis e marcando a cena, enquanto Olga entrega uma peça de figurino aos dois*) Tião, seu filho, vai casar com Maria, que espera um filho dele. Mas ele não quer perder o emprego,

vai mudar de vida. Então, contrariando o pai, Tião, você, fura a greve. Nesta cena, ele tenta explicar-se ao pai, que acabou de sair da prisão. Na conversa, o pai ignora ele, falando na terceira pessoa. Romana, a mãe de Tião, Olga, observa os dois, angustiada. Venha, Olga!

OLGA – Mas Romana não está nesta cena.

HD – Ora, Olga! Nem tudo está no texto!! (*E pisca o olho, cúmplice, para Luiz Fernando, que ri*)

OLGA – O tempo é dinâmico no teatro!

COMEÇAM A REPRESENTAR A CENA

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Pai....

HD (OTÁVIO) – Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu para você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!

HD (OTÁVIO) – Seu pai me falou sobre isso..Ele também procura acreditar que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo. Não fez como Jesuíno que furou a greve sabendo que estava errado. Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais “filho da mãe”! Que você é um traidor de seus companheiros e de sua classe, mas um traidor que pensa que está certo! Não um traidor por covardia, um traidor por convicção.

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...

HD (OTÁVIO) – Vá dizendo.

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Que o filho dele não é um “filho da mãe”. Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho dele é um homem que quer bem.

HD (OTÁVIO) – Seu pai vai ficar irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai acha que a culpa de pensá desse jeito não é sua só. Seu pai acha que tem culpa...

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – A culpa é minha, pai!

HD (OTÁVIO) – (*Saindo do papel*) Eu não sou seu pai, entendeu? (*Pausa*) Luiz Fernando, você tem de fingir que eu não sou seu pai. Me ignorar.

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – (*Quase chorando*) Eu sei que o senhor não é meu pai, mas é difícil dizer que não...

HD (OTÁVIO) – (*Contagiando-se um pouco, mas segurando a emoção*) Vira esse rosto pra lá e vamos continuar.

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.

HD (OTÁVIO) – (*perdendo o controle*) Se eu tivesse te educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente...

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Meu pai não tem culpa. Ele fez o que devia. (...)

HD (OTÁVIO) – Seu pai acha que ele tem culpa!

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Tem culpa de nada, pai!

HD (OTÁVIO) – (*num rompante*) E deixa ele acreditar nisso, senão ele vai sofrer muito mais. Vai achar que o filho dele caiu na merda sozinho. Vai achar que o filho dele é safado de nascença. (*Acalma-se repentinamente*) Seu pai manda mais um recado. Diz que você não precisa aparecer mais. E deseja boa sorte pra você.

LUIZ FERNANDO (TIÃO) – Diga a ele que vai ser assim. Não foi por covardia e não me arrependo de nada. Até um dia. (*Encaminha-se para a porta*)...

HD (OTÁVIO) – (*dirigindo-se ao quarto dos fundos*) Tua mãe, talvez, vai querer falar contigo... Até um dia!

OLGA – (*Aproximando-se de Luiz Fernando*) Ele gosta muito de você. E saiu pra não chorar na sua frente.

LUIZ FERNANDO – Dona Olga, eu nunca conheci meu pai!

ABRAÇAM-SE. ENTRA HD

HD – Olga! Vamos retomar a temporada de *Rasga Coração*.

OLGA – (*Eufórica*) Deus é pai!

HD – (*Para Luiz Fernando, entregando um texto*) O papel de Luca é seu.

LUIZ FERNANDO DÁ UM GRITO VAI ABRAÇÁ-LO E O APERTA

HD – Menos, Menos. Vá para casa estudar o texto.

LUIZ FERNANDO PEGA A CAPA DE CHUVA RASGADA, SAI E DEIXA A MOCHILA.

OLGA – Sua mochila.

QUANDO OLGA VAI PEGAR A MOCHILA, CAI UM MONTE DE CARTAS DOS CORREIOS NO CHÃO E O TÊNIS DE LUIZ FERNANDO.

OLGA – Mas o que é isso? (*lendo*) Sra Angelina Muniz, Rua das Laranjeiras, 23.....Sr Alvarenga de Albuquerque, Travessa da Paz, 35-A....Sedex-10....7 de agosto ...5 de julho....São cartas do correio.. que nunca foram entregues. (*Vê o tênis*) O tênis...! Ele mentiu! Não houve assalto nenhum! Só para conseguir o papel de Luca. Meu Deus, como fui ingênua!

OLGA, EM OUTRO PLANO, PARA O PÚBLICO.

OLGA – (*Para o público*) No dia seguinte, contei tudo a HD. Não podia compactuar com aquilo. O que ele não foi capaz pra conseguir o papel na peça. HD ficou furioso. Fechou-se no quarto e nunca mais saiu. Proibiu Luiz Fernando de botar os pés na porta de casa. Reuni aquelas cartas, empurrei de volta à mochila, escrevi um bilhete e mandei devolver tudo àquele menino. O sonho acabou.

CENA 15 – A CARTA DE OLGA

LUIZ FERNANDO ABRE UM ENVELOPE E LÊ A CARTA. OLGA EM VOZ OFF

OLGA (VOZ OFF) – Luiz Fernando. Você era para nós o símbolo de uma nova geração de atores. Mas você traiu nossa confiança em troca de um papel. Não era preciso. Mas no fundo no fundo, preciso acreditar que você ainda é um bom menino. Desacreditar é matar em mim a esperança. Mas, em nome de HD, peço-lhe, não nos procure mais. Seu mestre adoeceu de vez. Foi uma punhalada nas costas. A missão está terminada! De sua ex-amiga, mas ainda incentivadora, Olga.

CENA 16 – BAÚ DE OSSOS

CASA DE HD. OLGA E HD OUVEM UM RECADO DE LUIZ FERNANDO NA SECRETÁRIA ELETRÔNICA

LUIZ FERNANDO – Dona Olga, a senhora está me ouvindo? Liguei para pedir perdão. Eu errei. No dia do teste, recebi um chamado urgente dos Correios. Fui suspenso do trabalho por 15 dias, por minha culpa. Queria ser engolido de vez pelo teatro. E só via uma forma de resolver isso: não entregar mais carta nenhuma e ser demitido do trabalho. Recebia as correspondências e deixava lá, amontoadas no quarto. Olha, naquele dia do teste para Luca, eu também estava com medo. Não acreditava em mim. A gente é assim, precisa que o outro diga que está bom. Pra gente continuar andando. Mas eu não inventei aquele assalto. Ele aconteceu comigo. Só que há dois anos atrás. A capa rasgada, a mochila suja, foi tudo armação. Mas no fundo, no fundo, eu queria que vocês descobrissem o meu erro. Por isso a mochila das cartas ficou lá. Se a senhora ainda acredita em mim, peço-lhe que transmita esta mensagem ao meu eterno mestre. Diga-lhe que não vou importuná-lo mais. E nunca esquecerei o que ele fez por mim. Continuo a amá-lo e admirá-lo como o maior ator e diretor do Brasil! Obrigado pelo estímulo e proteção. Do seu sempre amigo, Luiz Fernando!

HD – (*Desligando a secretaria eletrônica*) Mais mentira, Olga. Pra comover corações fracos como o seu.

OLGA – E se for verdade? Veja. Ele não pede nada. Só agradece e se desculpa. Ninguém é perfeito.

HD – (*Olha para Olga, censurando-a*) O teatro sempre foi uma escola para jovens, pessoas semicultivadas e as mulheres, que possuem ainda o dom de se enganarem e deixarem enganar na medida em que são permeáveis à ilusão: Strindberg!

OLGA – Não estou pensando no menino. Tou pensando em você.

HD – Olga, não sou jovem, nem semicultivado, nem mulher de coração fraco.

OLGA – (*Pega umas contas vencidas*) Olha aqui, gás, luz, água, telefone, condomínio, três meses atrasados...

HD – Bens materiais não confortam o espírito!

OLGA – E vai viver de quê? Dos raios da luz solar?

HD – Vou dar aula de inglês. (*imita um professor de inglês*)

OLGA – Pra que isso? Olha, tenho uma boa notícia. O produtor quer voltar com o espetáculo. Conseguiram um patrocínio. Coisa rara hoje em dia. A peça caiu na lista do vestibular. Vamos apresentar nos subúrbios, em escolas, faculdades... Todo mundo vai ver.

HD – Eu? Com 70 anos fazer peça em escola?

OLGA – Quando começou, você se apresentava até no Largo da Mariquita. Veja, Lorde Bundinha já saiu da clínica. Eu aqui estou para fazer Nena. O elenco está completo. Só falta você....e Luca. Se você perdoasse Luiz Fernando....

HD – (*irritado*) Me deixe em paz, Olga! Você...no fundo no fundo...é igual a Luiz Fernando!

OLGA – Você vai ficar aí apodrecendo neste quarto vazio. Mas, eu, Olga, a atriz das antigas, não! Ainda tenho viço na alma e fome do palco. Coisas que você perdeu e não vai tirar de mim. (*Como um desabafo*) Eu preciso trabalhar! Eu quero atuar! Pausa) Amanhã largo sua casa e vou cuidar de minha vida. (*Sai e joga as contas em cima de HD.*)

HD OFF – Meu Deus, há mil megatons em meu cérebro. Uma argamassa. Ódio e amor se avizinharam e não os reconheço mais. As palavras...até elas...escapam de mim como punhais e cravam o peito daqueles a quem amo....(*batidas de coração ora aceleradas, ora lentas*) Olga, Olga... (*continuam as batidas do coração*) Meu Deus...não reconheço as batidas do meu coração...há quando tempo não as ouço...muito, muitíssimo, Olga...

(*REVERSÃO DE LUZ*)

CENA 17 – VERDADE E CONSEQUÊNCIA

(PLANO PARA HD E LUZ EM FOCOS DIFERENTES. AÇÃO SIMULTÂNEA)

LUIZ FERNANDO – Onde eu falhei, mestre? / Sei, menti. / Mas eu fui assaltado antes / Só puxei a minha memória de ator/ Era verdade. / Meia, mas ainda assim verdade. / Foi por uma boa causa. / Ele ia me deixar. / To com uma raiva de mim! Que ódio, meu Deus! / Ele é e será sempre o mestre no meu coração.

HD – Será que estou agindo certo? / Ele mentiu. / O assalto realmente aconteceu./ Mas não era o ator fingindo no palco / Uma mentira. / Meia mentira, é verdade. Mas que verdade pode haver em meia-mentira? / Nem era uma causa nobre. / Só estava testando ele. / O curioso é que não guardo rancor. Talvez pena. / No fundo, no fundo gosto do ator que me instiga.

(chamando) Olga! Olga!.

OLGA ENTRA COM UMA MALETA DE ROUPAS NA MÃO

HD – (Abraçando) Você não merece, Olga, não merece...(*Abraça-a. Olga meio impassível.*) Perdoe este velho amigo de coração seco.

A MALETA CAI DA MÃO DE OLGA E ELA SE DEIXA ABRAÇAR

HD – Olga, quero lhe pedir um grande favor. Manda chamar aquele menino.

OLGA – (*surpresa*) Menino? Quem?

HD – (*Quase inaudível, envergonhado, entrega uma carta a Olga*) O fedelho! Luiz Fernando.

OLGA – Não acredito. Deus é pai! Eu não disse? A esperança ainda ruge em seu coração! (*Beija HD no rosto. HD sai.*)

OUTRA CENA

OLGA – Entreguei a carta numa felicidade que dava dó. O menino pulou de alegria. Me apertava, me rodava, me suspendia, me larga, rapaz, não tenho idade pra isso, ele chorava, eu também chorava, a senhora é uma santa, estava feliz, eu também estava, os três juntos, unidos pelo perdão. O ser humano ainda é algo possível.

CENA 18 – PREPARANDO O CORAÇÃO

HD E LUIZ FERNANDO.

LUIZ FERNANDO – Poxa, o senhor não sabe como estou feliz!

HD – Só o chamei de volta por causa de Olga. Você falhou comigo!

LUIZ FERNANDO – É verdade. Menti. Mas o assalto aconteceu mesmo. Não naquele dia. Puxei a memória pra comover o senhor. Sei que o ator mente, aí ...

HD – O ator é o único que não mente! Ele é honesto. Quando está representando, não deixa dúvidas de que está representando. E o público sabe da verdade do ator. Por isso aplaude. Mas mentir na vida é falha de caráter! E o pior: usou as armas do teatro contra o próprio teatro.

LUIZ FERNANDO – Foi mal. Foi mal.

HD – Olha aqui. Eu aceitei você de volta com três condições, lembra? Primeira: nunca faltar aos ensaios; segunda: voltar ao trabalho e terceira: entregar todas as correspondências amontoadas em seu quarto aos legítimos destinatários. Você imaginou o quanto roubou da vida destas pessoas, interceptando aquelas cartas?

LUIZ FERNANDO – Eu prometo! E quem fala aqui é Luiz Fernando, o ator! O único que não mente!

HD – Muito bem. Vamos começar.

LUIZ FERNANDO – Li doze vezes a peça e já entendi tudo.

HD – Não é pra entender. É pra fazer.

LUIZ FERNANDO – Sim, senhor.

HD – Estamos bem entendidos?

LUIZ FERNANDO – Sim, senhor!

COMEÇAM A ENSAIAR

HD – Então, estamos diante de uma obra prima do teatro brasileiro. E vamos agora ensaiar a belíssima cena final de despedida.

LUIZ FERNANDO – É, a peça é linda, mas posso dizer uma coisa?

HD OLHA PARA ELE, CONTRARIADO, ESPERANDO QUE FALE.

LUIZ FERNANDO – Falta um final mais assim...(*faz gesto de revolta*)

HD – Revolucionário!?

LUIZ FERNANDO – Eu não falo mais essa palavra diante do senhor! É barril!

HD – Barril!? Ora, uma peça que marcou uma geração, que re-volu-cio-nou o teatro brasileiro na década de 70, com personagens complexas, planos simultâneos, explosão do tempo e espaço. Nunca no Brasil houve nada igual!.....

LUIZ FERNANDO – Vestido de noiva. (*Pausa perversa.*) Nelson Rodrigues. (*Segunda pausa*). Mil e Novecentos e Quarenta e Três.

HD – (*Sarcástica*) Professor Doutor Luiz Fernando, me responda: quem é o diretor aqui?

LUIZ FERNANDO APONTA PARA HD

HD – Muito bem. Vamos para a cena final. Manguari não entende mais o seu filho que por sua vez não comprehende o pai. É uma cena densa, forte, poética. Luca vai ser expulso de casa.

LUIZ FERNANDO – (*Num rompante*) De novo? Fui expulso desta casa duas vezes, meu pai me manda embora em *Blequetai*...Aí é ...

HD – Barril!

LUIZ FERNANDO – É barra.

HD – Quer não? Tem gente assim pra fazer Luca. Olha só! (*Para a plateia*) Quem quer fazer Luca?

LUIZ FERNANDO – Não, não. Acredite em mim! Mas se o senhor permitir....uma última observação....

HD APONTA A CABEÇA INDICANDO QUEM É O DIRETOR

LUIZ FERNANDO – Eu sei, o diretor é o senhor. Mas me dê a última chance de dizer uma última coisa.

HD – Quinze segundos!

LUIZ FERNANDO – A peça de Vianinha é linda! Mas precisa aquele cenário todo, andaimes, o apartamento, os móveis, etc etc. Veja como seria bonito: palco nu, os atores, um foco de luz e uma cadeira. (*Aponta a cadeira elisabetana*) Aquela ali.

HD – A minha cadeira elisabetana!

LUIZ FERNANDO – É. Como no tempo de Shakespeare. Confiar na imaginação do espectador. Olha só: Os dois em cena, frente a frente com o público....quer dizer, o senhor na frente e eu três passos atrás...coadjuvante...cada um em seu mundo, isolado...e Olga, sentada ali na cadeira elisabetana...os três, como uma família, não é bonito?

HD – Trocar o cenário de Vianinha por uma cadeira elisabetana. Ah, a juventude!

LUIZ FERNANDO – Mas o senhor me ensinou que no tempo de Shakespeare não tinha cenário!

HD – E também não tinha foco de luz recortando cadeiras! A não ser que você contratasse o sol do meio dia para ser o seu *light design*.

LUIZ FERNANDO – Desculpe, foi só uma sugesta! (*Vai saindo*) Não falo mais nada. Juro. Pela alma de Shakespeare!

HD – (*Só*) Palco nu, um foco de luz e uma cadeira elisabetana em plena década de 70 no Brasil. Era o que me faltava!

CENA 19 – A REESTRÉIA DO CORAÇÃO

FOCO DE LUZ SOBRE A CADEIRA ELISABETANA. ÚNICO CENÁRIO DA PEÇA RASGA CORAÇÃO. TOCA O SEGUNDO SINAL.

ÁUDIO – Senhoras e senhores, boa noite. A Companhia de Teatro Vianinha volta a apresentar *Rasga Coração*. Pedimos a todos que desliguem seus celulares e avisamos que é proibido tirar fotos sem autorização da produção do espetáculo.

TOCA O TERCEIRO SINAL. NO PALCO MANGUARI, LUCA E NENA ENCENAM TRECHO DE RASGA CORAÇÃO

HD (MANGUARI) – Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu ! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo. Você não é um revolucionário, menino... você é um covarde que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem!

LUIZ FERNANDO (LUCA) – Você é que pensa que é revolucionário, é a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado para não brigar com o cobrador que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruka tirar a roupa e ficar nua!

MANGUARI DÁ UM TAPA NA CARA DE LUCA, AVANÇA PARA ELE, NENA SE INTERPÕE, FICAM EMBOLADOS

OLGA (NENA) – Custódio, meu Deus do Céu, Custo, pelo amor de Deus...

MANGUARI – (*Para Luca*) Você faz como quiser, faz como decidir, tem todo o meu respeito, mas agora é fora de minha casa, menino, entendeu? Aqui você não fica mais...

LUCA – Puxa, pai, que é isso?

MANGUARI – É isso, é isso, é isso...

LUCA – Não tenho para onde ir, pai, vou pra onde?

NENA – Por favor... Custo!...

MANGUARI – Cala a boca, Nena, não sei como você vai viver, não é em comunidade que vocês vivem, então?

LUCA SAI.

NENA – Custódio, por favor....

MANGUARI – Por favor, Nena. É assunto encerrado!

NENA – Estou com falta de ar, Custo, por favor, como é que vou ficar todos os dias nesse apartamento sem o Luís Carlos, sem a roupas dele, a comida, os remédios, Custo, por favor...

MANGUARI – Você encontra ele quando quiser, Nena, mas aqui ele ...(*Luca aparece. Mochila nas costas. Silêncio. Longo tempo de silêncio*)

LUCA – Bom... Estou de saída... (*Silêncio. Vai até Nena*) Até logo, mãe...(*Nena se abraça nele. Chora contida. Luca meio chora*) ... A gente se vê, está bem?

NENA – Está bem, filho, está bem....

LUCA – (*Silêncio*) Tchau, pai... (*Manguari em silêncio faz o relatório*) Pai... Estou saindo sem rancor... De coração leve... Sem rancor, pai...

MANGUARI – (*Tempo*) Sem rancor, Luca.... Sem rancor...

LUCA – Posso lhe dar um beijo? (*Manguari quieto. Luca vai até ele lento. Beija a face de Manguari. Tempo*) Tchau.

MANGUARI – Até logo, Luís Carlos... Sem rancor, Luiz Fernando... Sem rancor.

UM TEMPO. LUCA SAI, NENA DESABA NUMA POLTRONA CHORANDO QUIETA. MANGUARI COMEÇA A CANTAR, BAIXINHO.

MANGUARI – (*Começa a cantar baixinho, seguido de Nena*)

Se queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismatização da luz solar
Rasga o coração, vem te debruçar
Sobre a imensidão do meu penar⁷¹

(*Voltam a repetir, sempre baixo. Nena continua cantando baixinho, sem a letra. HD vai até à frente do palco*)

⁷¹ *Rasga Coração*, de Catullo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros

EPÍLOGO

HD – Deus e o Diabo disputam a alma do ator. Quando um deles ganha, ou nos salvamos ou nos perdemos para sempre. Mas quando Deus e o Diabo continuam lutando dentro de nós, a alma do artista agradece. É o chamado do teatro. E neste mergulho tão belo e tão terrível, morremos e nascemos a cada dia. Agradeço a todos a gentileza de sair de suas casas para ver e ouvir um velho ator, perdido em suas inquietações, memórias e fantasias. Sei. Há coisas melhores a fazer lá fora: jantar com amigos, uma boa partida de futebol, um livro de Dostoiévski, dormir juntos no sofá vendo “tela quente”.... Qualquer coisa que não os obrigue a ficar aqui, sentados, sessenta minutos, compartilhando esta experiência viva que ainda insistimos em chamar teatro Talvez vocês não tenham assistido a um espetáculo de teatro, como mereciam. E saiam daqui melhores ou piores, não sei. Tenham certeza: a culpa não é de vocês. Não demos o melhor de cada um de nós. Amanhã, quem sabe, se retornarem, poderemos oferecer-lhes algo... mais útil à vida de vocês. Em nome de Dioniso, o deus do teatro, eu prometo! E agora só mais uma coisa: quero dizer algo que talvez cause espanto a muita gente. “Sou inimigo do teatro. E sempre o fui. Tanto mais amo o teatro, quanto mais por isso mesmo, sou seu inimigo.”⁷² Boa noite!

FIM

⁷² Frase de Artaud